

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

RÉGIS AUGUSTUS BARS CLOSEL

DIÁLOGOS MIMÉTICOS ENTRE SÊNECA E SHAKESPEARE
As Troianas e Ricardo III

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação da Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária na Área de Concentração Teoria e Crítica Literária.

Campinas
2011

C624d

Closet, Régis Augustus Bars, 1985-
Diálogos Miméticos entre Sêneca e Shakespeare : As
Troianas e Ricardo III / Régis Augustus Bars Closet. --
Campinas, SP : [s.n.], 2011.

Orientador : Suzi Frankl Sperber.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Shakespeare, William, 1564-1616. 2. Sêneca,
ca.4a.C.-ca.65d.C. 3. Girard, René, 1923- - Crítica e
interpretação. 4. Era elisabetana. 5. Teatro inglês
(Tragédia) - Influências romanas. I. Sperber, Suzi Frankl,
1939-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Mimetic dialogues between Seneca and Shakespeare: The
Trojan Women and Richard III.

Palavras-chave em inglês:

Shakespeare, William
Seneca, Lucius Annaeus
Elizabethan World
Girard, René
English drama (Tragedy) - Roman influences

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Suzi Frankl Sperber [Orientador]
Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo
Ronaldo Marin

Data da defesa: 21-11-2011.

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Estudos da Linguagem

A Banca examinadora, em sessão pública realizada em 21/11/2011, considerou o candidato Régis Augustus Bars Closel aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

Suzi Frankl Sperber

Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

Ronaldo Marin Marinsky

João Cezar de Castro Rocha

Luiz Fernando Nothlich de Andrade

Handwritten signatures of the exam board members, each written on a horizontal line. The signatures are in black ink and appear to be: Suzi Frankl Sperber, Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo, Ronaldo Marin Marinsky, João Cezar de Castro Rocha, and Luiz Fernando Nothlich de Andrade.

IEL/UNICAMP
2011

Dedico este trabalho aos meus pais que sempre me deram as melhores condições para que eu pudesse fazer o meu melhor.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber, pessoa que me inspira pelo diálogo, envolve com sua simpatia e deslumbra com seu conhecimento e experiência. Agradeço por sua confiança no meu trabalho e por seu incentivo em todos os momentos.

À minha família, pelo comprometimento e envolvimento com meus projetos, sempre me acompanhando e comemorando juntos cada etapa vencida.

À minha esposa, Elaine Melchior Closel, cuja devoção, respeito e companheirismo sempre se mostraram alinhados com os sonhos que vislumbramos, acreditamos e apostamos juntos.

Ao meu amigo e professor, Prof. Dr. Aparecido José Nazário, que desde a Graduação mantém comigo uma bela amizade e acompanha, sempre, com muita atenção e incentivo, as fases de minha jornada acadêmica.

À amiga e Profa. Dra. Sandra Luna, com quem sempre tive um espaço de reflexão, vivência e trabalho shakespeariano, que durante a qualificação foi muito atenciosa e contribuiu para que o trabalho pudesse crescer e amadurecer.

Ao Prof. Dr. Robson Tadeu Cesila, que foi meu professor de Língua e Literatura Latina e a partir de uma proposta de trabalho criativa com *As Troianas* nasceu a inspiração do projeto que tomou corpo e quem, posteriormente, pode estar novamente presente durante meu exame de qualificação e contribuiu para o amadurecimento do texto.

Aos meus professores da Pós-Graduação que, sempre muito atenciosos, contribuíam para o meu amadurecimento intelectual e ofereciam sugestões valiosas para minha pesquisa. Com carinho especial ao Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel, com quem tive o prazer de preparar um livro e de ter muitos diálogos bons.

Ao Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha, que ofereceu, coincidentemente na época em que trabalhei com este tema, um curso muito inspirador sobre a Teoria Mimética de René Girard em São Paulo.

Aos meus professores da Graduação, Prof. Ms. Marco Antonio Queiroz Silva e Profa. Ms. Olinda de Cássio Garcia Sando, que, em 2009, me proporcionam a oportunidade de realizar uma palestra para os graduandos em Letras. Também agradeço ao Prof. Esp. Clodoaldo de Oliveira Cunha que fora meu professor de Literatura Inglesa e tratou de Shakespeare e suas peças com muito carinho e atenção durante minha Graduação.

Ao grupo ‘Círculo de Estudos Avançados em Dramaturgia’, que sempre foi para mim um espaço de crescimento mútuo, respeito e amizade. Entre eles, agradeço ao amigo Prof. Dr. Luiz Fernando Nöthlich de Andrade, leitor muito atento e sincero, com quem tive muitas tardes de reflexão extremamente produtivas.

Aos meus amigos sempre prontos e prestativos nos mais diversos momentos. Entre eles, agradeço a Renato Gonçalves Lopes, Rafael Hidemasa Furukawa, Victor ‘Tito’ Rosa Boni, Jorge Henrique Romero, Daniela Spinelli, André Vidal Viola, Luiz Nöthlich de Andrade, Talita Juliani Janine, José Adriano Filho, Rosecler Aparecida Silva, Laura Cielavin Machado, Renata Altenfelder Garcia, Regina Maria Carpentieri e Edmar Monteiro Filho.

Aos funcionários da secretaria de pós do IEL, Rose e Cláudio, bem como aos da Biblioteca do Instituto, que sempre foram corteses e solícitos.

Ao Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento (CNPq) pela bolsa de Mestrado.

A Pico e Theodore, que oferecendo sua calma e companhia fiel estavam sempre por perto de meus livros.

O mundo inteiro é um palco,
E todos os homens e mulheres, apenas atores.
Eles saem de cena e entram em cena,
E cada homem a seu tempo representa muitos papéis.

William Shakespeare (1564-1616)
(*Como Gostais*, Ato II, Cena vii, versos 139-142)

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo propor um diálogo entre duas obras dramáticas de grande significância, *Ricardo III* e *As Troianas*, no cânone de seus autores, respectivamente, William Shakespeare (1564 - 1616) e Lucius Annaeus Sêneca (4 a.C – 65 d.C). A premissa inicial é a relação tradicional entre ambos, que atribui ao tragediógrafo elisabetano uma influência textual, temática e estilística originária do filósofo e tragediógrafo latino. Para o estudo dessas relações, limitadas ao escopo de duas obras, o trabalho foi dividido em três partes. No primeiro capítulo é realizado um percurso sobre toda a historiografia da crítica da influência que Sêneca teria exercido sobre os dramaturgos que escreveram durante a segunda metade do século XVI, na Inglaterra. Observa-se, principalmente, como a visão e a metodologia de se tratar o tema da influência se altera, ao longo dos anos, chegando, por exemplo, a ser negada por alguns críticos durante certo tempo, além da observação do delineamento do próprio objeto. Toma-se o cuidado, durante todo o trabalho de não fazer opção a favor ou negar a presença de Sêneca para não incorrer em extremismos. No segundo capítulo, busca-se, com base nos resultados do primeiro capítulo, a leitura histórica dos elementos temáticos e estilísticos lidos como derivados de ou influenciados por Sêneca. Neste ponto o foco distancia-se do campo de discussão crítica do fenômeno para o campo de crítica histórico-literária e os objetos focados, agora, são exatamente aqueles que anteriormente foram levantados como “senequianos”. No terceiro capítulo, conhecida a história da influência e tendo sido feita uma gama de opções e leituras sobre a época de Shakespeare, inicia-se a leitura das duas obras. Tal abordagem preambular se fez necessária para que houvesse um embasamento tanto da crítica da discussão da influência, como da leitura histórica da cultura que produziu *Ricardo III*. Foi feita a opção de seguir com a leitura de René Girard sobre os conceitos de Teoria Mimética e Crise de Diferenças, pois tocam em noções basilares do mundo Elisabetano, apresentando, portanto, uma atmosfera na qual os diálogos poderiam situar relações de aproximação e afastamento entre a dupla de obras escolhida. Observa-se uma leitura mítica, muito rica politicamente, ao trabalhar com a história/mito conhecidos por ambas as obras.

Palavras-chave: Shakespeare, William; Sêneca, Lúcio Aneu; Influência; Universo Elisabetano; Girard, René.

ABSTRACT

This dissertation aims to propose a dialogue between two dramatic works of great importance, *Richard III* and *Trojan Women*, both canonic for their authors, respectively, William Shakespeare (1564 - 1616) and Lucius Annaeus Seneca (4 BC - 65 AD). The initial premise is the traditional relationship between them, which presupposes that the Elizabethan tragedies have textual, thematic and stylistic influence of the Latin philosopher and tragedian. In order to study these relationships, restricted to the scope of the two referred plays, the dissertation was divided into three parts. The first chapter is about Seneca's influence on playwrights who wrote along the second half of the sixteenth century in England. It focuses mainly the vision and methodology used to study the issue of influence and changes of views over the years, reaching, for example, the fact that the influence was denied by some critics for some time. It also observes the outline of the object – the relation between plays – itself. Along these considerations, I was aware that I should not propose or deny the influence of Seneca in order not to incur in extremism. The second chapter, based on the results of the first chapter, seeks to read the historical interpretation of stylistic and thematic elements as derived from or influenced by Seneca. At this point, the analysis moves away from the critical discussion to approach the field of historical and literary criticism. The focused objects are exactly those that have previously been raised as "senequians", like the blank verse, the tyrant and the presence of ghosts. In the third chapter begins the interpretation of both tragedies. This preliminary approach was necessary in order to have a critical foundation for the discussion of influence, as that one produced by historical reading of *Richard III*. The mimetic theory of René Girard and the Crisis of Differences offered fundamental notions for the Elizabethan world, which presented interlocution between both tragedies, so that it was possible to examine approaches and distances between the two chosen plays. It was observed a very rich mythical and political relation among the plays using the known versions of history/myth.

Key-words: Shakespeare, William; Seneca, Lucius Annaeus; Influence; Elizabethan World; Girard, René.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. O DEBATE SOBRE A INFLUÊNCIA DE SÊNECA NO PERÍODO ELISABETANO AO LONGO DOS SÉCULOS XIX, XX E XXI	7
1. John Cunliffe (1893): o início da Tradição	9
2. Evelyn Spearing (1912): Sobre as Traduções Elisabetanas	13
3. F. L. Lucas (1922): Antiparalelos	15
4. T. S. Eliot (1927): Preocupação com a Tradição	19
5. Howard Baker (1939) e a Reflexão sobre a ‘Influence’	23
6. G. K. Hunter (1967 e 1974): Dois novos ataques à Influência	41
7. Harold Brooks (1980): Novas formas de aproximações.....	48
8. Robert Miola (1992) Análises Senequianas.....	54
9. Jessica Winston (2006): Sêneca e a Corte Inglesa	63
10. Sêneca hoje	66
2. AS TRADIÇÕES E O MUNDO DE SHAKESPEARE.....	69
1. Um mundo em transições: passagem do Drama de Moralidade para o Drama Elisabetano	70
2. O Drama, a Corte e as Traduções de Sêneca	77
3. O Tirano	90
4. Os Fantasmas	102
5. O Verso Branco.....	112
6. Virgílio e Ovídio	126
7. Síntese Cultural.....	133
3. RICARDO III E AS TROIANAS: A ORDEM E A DESORDEM.....	137
1. Considerações Teóricas	138

2. A Ordem de Mundo Elisabetana	147
3. Peças Históricas.....	155
Ricardo II	158
Henrique IV.....	162
Henrique V	169
Henrique VI.....	172
4. <i>Ricardo III e As Troianas</i>	187
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	261
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	273
ANEXO 1: ÁRVORE GENEALÓGICA SIMPLIFICADA.....	289
ANEXO 2: ÁRVORE GENEALÓGICA YORK.....	290
ANEXO 3: ÁRVORE GENEALÓGICA LANCASTER E TUDOR.....	291

INTRODUÇÃO

Entre tantas fontes conhecidas para as obras de William Shakespeare, talvez nenhuma delas tenha causado tanta agitação no meio de seus críticos quanto aquela atribuída ao dramaturgo de maior importância do período dramático anterior ao Elisabetano, o filósofo e tragediógrafo latino Lúcio Aneu Sêneca. Isso se deve essencialmente pelo reaparecimento da tragédia – dada a ausência do gênero dramático no longo arco histórico que separa esses dois dramaturgos –, no início da Modernidade. Por outro lado, criticamente, isso se deve também aos recursos investigativos de duas naturezas distintas que foram utilizados para tratar esta questão, em primeiro lugar o uso, no fim do século XIX, de análises de caráter formal, nas quais as passagens paralelas – um equivalente textual muito próximo entre um e outro texto – eram um instrumento que ditava débitos. Além disso, em segundo lugar, a posição de Sêneca na discussão das fontes deve-se também a uma tendência reativa, oposta à primeira, que por meio de um resgate histórico procurava desvincular o tragediógrafo latino, valendo-se absolutamente da tradição nativa inglesa. Nesse cenário, composto pelo reaparecimento da tragédia e uma crítica diversificada a respeito desse fato, estão as raízes de uma longa discussão e também de um fenômeno intertextual muito rico.

No século XIX não só Shakespeare, mas diversos outros autores – hoje relativamente pouco estudados – tiveram suas obras comparadas textualmente com as do dramaturgo latino, sob a luz de uma relação de influência entre modelo e texto. Além deste caráter formal há, inevitavelmente, por vias diretas ou indiretas, a reminiscência ou o ressurgimento da forma dramática e do gênero trágico como expressão artística, isto é, a estrutura da tragédia – dividida em cenas e em atos, a retórica elevada e o tom trágico – e, principalmente, o retorno após séculos sem teatro, durante a Idade Média, à arte dramática. Por outro lado, o estudo crítico histórico do século XVI na Inglaterra, realizado durante as décadas que compõem a primeira metade do século anterior, também apresentou argumentos para a reflexão tanto da presença como da importância de Sêneca durante esse período. Essa corrente histórica afirmava que a tradição nativa inglesa era suficiente para

cobrir os elementos anteriormente reconhecidos como derivados de Sêneca e, conseqüentemente, descartar a metodologia das passagens paralelas, recorrendo às obras do estilo ‘de casibus’ – conjunto de narrativas que contam, poeticamente, a queda de grandes homens históricos e míticos –, pois essas coletâneas seriam tanto historicamente anteriores (século XIV e XV) como coetâneas das primeiras tragédias inglesas e das traduções do próprio tragediógrafo latino.

Independente da visão crítica, durante o século XVI há o uso do latim, o aparecimento de traduções de Sêneca coincidindo com o início de uma tradição trágica inglesa que alcançaria seu esplendor nas décadas finais do século XVI e no início do XVII. Época em que também floresce muito da cultura em um ambiente socialmente misto e historicamente diferenciado de uma época ainda recente de reis medievais e um regime feudal. Neste período, que é chamado por muitos de início da Idade Moderna, não somente Sêneca fora recuperado, assim como outros autores latinos, entre eles Ovídio e Virgílio. A temática da reflexão e educação político-moral está sempre presente em muitas obras literárias, dramáticas e didáticas sobre a instrução política no período elisabetano. Por outro lado, trata-se de um mundo que ainda conserva aquilo que é chamado, hoje, de “medieval”, formando um universo marcado pela dinâmica do renascimento, cuja riqueza é esteticamente conservada nas maiores obras desse período.

Diante de um mundo tão vasto, qual o papel de Sêneca para o teatro desta época? Quais eram os homens e quais foram as formas de recepção e uso de sua obra? Como o drama já existente na Inglaterra antes da Reforma Protestante e da separação de Henrique VIII com Roma continua a existir ao lado de diversas outras formas? Qual era o entendimento para algumas temáticas e elementos presentes em peças de Sêneca criado pela própria atmosfera cultural européia posterior ao Renascimento e como as influências continentais agiam culturalmente na Inglaterra? Questões que ultrapassam as fronteiras entre os paralelos textuais ou a coincidência temática precisam ser lidas no universo que as geraram e entender como o Sêneca, então, “inglês”, agia. Ainda assim, o regate ao Historicismo inglês não fornece todas as respostas, pois há o fenômeno intertextual permeado a uma forma comum, isto é, há uma aparente fusão de correntes entre o histórico

e a forma, que se complementam e não, como será visto no primeiro capítulo, parecem se afastar cada vez mais uma da outra.

Além desse contexto de conflito crítico, outros elementos importantes precisam ser destacados. Durante muito tempo Sêneca e Shakespeare, quando emparelhados pelos críticos, foram tratados de maneira abrangente e panorâmica, recorrendo a toda obra trágica do tragediógrafo latino e boa parte do elisabetano. Assim como o método era aberto a um conjunto amplo de textos, as conclusões também expandiam essa percepção metodológica, concluindo não em relações intertextuais, mas em relações interpessoais entre os dois autores. Segundo o estudioso de intertextualidade Alessandro Barchiesi, não há motivo para desanimar frente à ‘instável’ objetividade dos métodos, pois toda pesquisa da área de Humanas está sujeita à imprecisão, à subjetividade e às conjecturas. Além disso, todo julgamento está sempre sujeito a uma reavaliação.¹

A ideia de que se podem localizar modelos com precisão e reter totalmente o significado de um texto acaba sendo uma ilusão que deve ser evitada. As relações entre um texto e outro – a intertextualidade – determinam um evento e não um objeto, ao traçar tais elos a leitura é enriquecida e se torna mais complexa conforme se estabelecem tensões dialéticas entre texto e modelo.² Nesse sentido a opção desta dissertação foi trabalhar com uma obra de cada autor, restringindo a abrangência do estudo e também respeitando a complexidade dos objetos, pois não se trata somente da interpretação e análise de um texto, mas de duas tragédias pertencentes a uma tradição de discussão de um fenômeno chamado influência. O tratamento como evento resguarda qualquer estudo comparado das incertezas que pairam sobre questões como o acesso exato as fontes, as dificuldades linguísticas, a maneira que o modelo fora utilizado, transformado e aproveitado durante o processo criativo de um artista.

A preferência feita nesta dissertação, a restrição de objetos, espera alcançar um resultado entre *Ricardo III* e *As Troianas* e não entre Shakespeare e Sêneca. Esse objetivo maior justifica-se na escolha por obras que possuem uma atmosfera comum e permitem a recorrência a instrumentos ou óticas de observação de suas tramas não diretamente

¹ Cf. BARCHIESI. ‘Some Maps on a Map of Shipwrecks’, 2004, p. 146-7.

² Cf. BARCHIESI. Op. cit., p. 146-7.

relacionadas à discussão da influência, mas, sim à própria literatura e as relações humanas nela contida. Nesse sentido, a escolha pela Teoria Mimética de René Girard é um recurso tanto de análise individual quanto de aproximação/afastamento das obras.

O primeiro capítulo e parcialmente o segundo tocam em uma questão importante, fruto da própria evolução dos estudos comparados. No início será visto como posições distintas foram tomadas, ao longo do tempo, em uma discussão detalhada cronologicamente, em busca de uma verdade impossível. Contudo, ao se entender influência como uma relação, um evento e não como um objeto, torna-se impossível, segundo Barchiesi, estabelecer uma contradição real entre formalistas e historicistas, pois o texto pode ser lido ‘na história’ e dentro de suas dinâmicas intertextuais.³ Consequentemente, não há necessidade de se preferir uma ou outra abordagem. A escolha por qualquer uma delas leva às conclusões totalmente opostas e se afastam tanto do objeto como do entendimento do fenômeno como uma relação. O debate vale aqui, essencialmente, como um acompanhamento e contextualização da problemática que a dissertação enfrenta ao se aventurar por esses campos de pesquisa, locais sempre sujeitos a reavaliações e a mudanças metodológicas. De nenhuma forma se busca estabelecer uma relação ‘verdadeira’ entre os textos ou um fundamento histórico indissolúvel, mas recorrer a ambos de forma válida diante da opção feita para a análise no terceiro capítulo. Ainda mais distante disso está alguma tentativa de se estabelecer uma verdadeira relação entre os autores a partir da relação entre seus textos. Ao acompanhar os autores nesse debate, é possível – e válido – reavaliar de alguma forma aquilo que está sendo enunciado, pois, assim, pode-se estabelecer um diálogo com uma tradição que, todo momento, se reavalia a si mesmo. O percurso, portanto, já desponta o caminho tortuoso que levariam aos estudos mais restritivos tanto em seus objetos como em suas pretensões, rota que, aqui, será seguida passo a passo.

A recorrência, no segundo capítulo, ao Historicismo inglês está relacionada a uma opção de se mostrar como o debate realmente está distante de demonstrar um fenômeno, hoje, muito claro. Ao percorrer os corredores críticos percebe-se que o meio-termo, o ponto em que as correntes da tradição clássica e nativa se tocam, determina a

³ Cf. BARCHIESI. Op. cit., p. 147-150.

relação fundamental para a compreensão do fenômeno da síntese cultural. Não se trata de uma retomada da posição historicista como uma tentativa de desvincular Sêneca do Drama inglês ou de reduzir sua fundamental importância na cultura do século XVI inglês. Trata-se, portanto, de uma leitura da presença do dramaturgo latino em meio a diversas outras tendências, sejam elas políticas, artísticas, sociais ou mesmo religiosas. Este nicho poético diversificado permite a visualização da fusão entre os elementos eruditos e clássicos com aqueles já presentes na cultura popular e em recursos literários e dramáticos anteriores as peças do fim do século XVI. Tal característica, segundo o especialista e editor das obras do bardo, Walter Cohen⁴, seria o principal motivo do sucesso do teatro inglês durante esse período. Em outras palavras, seria a opção que mantém a mesma distância das duas correntes, sem exagerar nem em suas relações formais nem em sua substituição por outros autores e obras presentes no momento histórico que precede Shakespeare. Essa postura acaba por se tornar um viés tanto crítico quanto metodológico a ser seguido.

Ao utilizar René Girard, no terceiro capítulo, pode-se recorrer a uma leitura histórica da época que produzira as tragédias elisabetanas e, no plano historiográfico coberto por *Ricardo III*, tocar de forma atualizada na noção de mito fundador dos Tudors, permitindo uma leitura adequada à restrição que se faz ao utilizar a obra final de uma “épica” de oito peças, compreendendo de *Ricardo II* a *Ricardo III*, sem que para isto seja necessário quebrar com a premissa de se usar uma obra de cada autor. Segundo Girard, o desejo mimético – item fundamental a teoria girardiana – é visto especialmente no início da Modernidade⁵, período que corresponde, no plano inglês, à queda de Ricardo III e o início da Era Tudor. Portanto, a última peça da grande “épica” é uma boa opção para se observar este fenômeno já desenvolvido, cem anos depois, quando este evento histórico encontra sua melhor expressão artística por meio do universo dramático. O próprio Girard recorre ao cânone shakespeariano, em dado momento de sua elaboração teórica, procurando no maior expoente dramático da modernidade uma forma de avaliar sua teoria.⁶ O conceito fundamental na obra girardiana, de diferença e da hierarquia, é também essencial para a

⁴ COHEN. *The Drama of a Nation - Public Theater in Renaissance England and Spain*, 1985.

⁵ Cf. GIRARD. *A Violência e o Sagrado*, 1990.

⁶ Cf. GIRARD. *Shakespeare: O Teatro da Inveja*, 2010.

compreensão do retrato dinâmico do mundo elisabetano, este tão bem desenvolvido pelo historicismo inglês com E. M. W. Tillyard.

A recorrência tanto a *Ricardo III* quanto a *As Troianas* será constante, pois qualquer modelo de interpretação da relação textual envolve, ainda segundo a bela constatação de Barchiesi, que ambos os textos em um jogo de processamento, sempre contínuo, em que o modelo lê o texto e esse relê o modelo constantemente.⁷ O desejo mimético também pode ser, em um trabalho sobre intertextualidade, uma forma de se avaliar o próprio processo de escrita e as interrelações que o envolvem, em especial pelo jogo dinâmico inevitável que ocorre entre sujeito dramaturgo, modelo antigo e o objeto que se escreve. A Teoria Mimética girardiana apresenta uma possibilidade de ponderação para se refletir o próprio processamento de leitura e releitura, instrumentalizando, de alguma forma, a *mimesis* intertextual no qual as relações triangulares – autor modelo, autor avaliado e observador/crítico ou mesmo texto modelo, texto avaliado e observador/crítico – estão sempre se apresentando de forma oscilante. Tal reflexão ocupará espaço ao final da análise, procurando definir o diálogo proposto entre os textos como um fenômeno essencialmente mimético, tanto em sua natureza como em sua avaliação, compondo um ‘diálogo mimético’ entre *Ricardo III* e *As Troianas*.

⁷ Cf. BARCHIESI. Op. cit., p. 142.

1. O DEBATE SOBRE A INFLUÊNCIA DE SÊNECA NO PERÍODO ELISABETANO AO LONGO DOS SÉCULOS XIX, XX e XXI

About anyone so great as Shakespeare, it is probable that we can never be right; and if we can never be right, it is better that we should from time to time change our way of being wrong.

T.S. Eliot (1958b [1927], p. 126)

Atualmente não é difícil encontrar em livros sobre a história da Literatura ou do Drama Inglês referências à influência de Sêneca durante o período Elisabetano, em especial referindo-se às fontes de William Shakespeare, geralmente acompanhadas de uma marcação similar à comédia de Plauto ou de Terêncio. Tais recorrências tornaram-se, com o passar dos anos, algo bem aceito por generalização. No entanto, sua história é conflituosa, marcada por discussões e argumentos bem posicionados, tanto favoráveis como contrários a essa influência, marcações e interpretações que colocam em julgamento aquilo que é, por falta de aprofundamento nesse campo, tradicionalmente aceito.

O século XVI, na Inglaterra, é composto de uma riqueza cultural ímpar para o desenvolvimento do drama. De peças extremamente religiosas chega-se a belíssimas e complexas produções como são as grandes obras de Shakespeare, como *Rei Lear*, *Hamlet* e *Ricardo III*. Em meio a um século marcado por mudanças radicais no governo, na ordem cultural, social, econômica e religiosa da Inglaterra, são encontrados os mais diversos resgates de autores do passado, em um Renascimento já tardio. Entre Sêneca, Ovídio, Virgílio, Plutarco, Platão, em meio a tantos outros que poderiam ser citados, o dramaturgo latino e tutor de Nero, Lúcio Aneu Sêneca, destacou-se por ter seu legado diretamente relacionado às obras mais representativas do período Elisabetano. Os motivos de seu resgate e popularidade para os ingleses permaneceram por muito tempo como um item de importância menor. Ao mesmo tempo, porém, a partir de construções e ligações entre as obras trágicas de cada autor, iniciou-se um período de estudos comparados entre os dois autores que pretendia estabelecer, entre eles, dentro de uma tradição trágica, o quanto da grandeza de Shakespeare, em um universo tão vasto culturalmente, seria devido a esta fonte: Sêneca. A partir de então, estabeleceu-se uma discussão, na qual é naturalmente

aceita a influência de Sêneca sobre Shakespeare e a dívida deste para com aquele. Trata-se, portanto, inicialmente, de uma relação entre autores.

Sobre essa discussão, que se iniciou ao final do século XIX e se mantém até os dias de hoje, é conveniente, para o tema do presente trabalho, conhecer seus principais momentos de crítica e os nomes que os marcaram antes de se ter contato com os objetos escolhidos para serem analisados. Trata-se de uma longa história, com mudanças metodológicas e de posição e respostas às formulações anteriores. Muitas vezes o debate tende a um círculo vicioso do qual o segundo capítulo procurará esclarecer quais os pontos que, por força da própria discussão, vão sendo abandonados ao longo dos tempos. Essa discussão distancia-se de seu próprio objeto de análise e acaba isolada de outras correntes e tendências tão comuns quanto Sêneca na Inglaterra do século XVI.

O conceito de influência, como poderá ser observado no decorrer deste capítulo, é algo historicamente modificado por novas interpretações, posturas e metodologias. Assim, a leitura feita de forma pontuada permite, em um primeiro momento, a avaliação e a percepção das mudanças entre um crítico e outro imediatamente posterior. Entre aqueles que se debruçaram sobre esse embate crítico notam-se tanto características comuns como traços extremamente divergentes. Outra possibilidade é a leitura crítica feita com base nos estudos que separam o nosso tempo daquele em que o texto, que analisa a influência, fora redigido, permitindo que outras opiniões sejam adicionadas à discussão e, dessa forma, que a influência possa ser revisada por uma perspectiva histórica dinâmica. Não se trata, absolutamente, de uma questão que possa ser respondida de forma definitiva, e ao abrir o trabalho com esse arco histórico-crítico, espera-se tornar mais evidente a complexidade de se discutir e refletir sobre a influência e, por outro lado, preparar a leitura de um trabalho que procura se situar dentro deste campo de discussão tão mutável e instável.

Durante o desenvolvimento dos argumentos de cada autor, a imagem que se debate sobre uma fonte única para a elaboração das tragédias pode surgir, contudo, isso é fruto da especialização que a discussão foi ganhando e não necessariamente significa que os autores fecharam os olhos a outras tendências. Trata-se de um jogo em que cada vez mais os objetos se tornam restritos. No início as relações são travadas entre muitas obras do

tragediógrafo latino e um grande conjunto de autores; passa-se, em um momento posterior pela relação mais restritiva entre autores, fechada ao cânone de Sêneca e Shakespeare; e finalmente, chega-se a restrição de um conjunto de obras menores entre esses dramaturgos. Esta dissertação concentra-se em apenas uma obra de cada autor, alinhado à tendência restritiva de análise atual sobre essa temática.

1. John Cunliffe (1893): o início da Tradição

O marco inicial dessa história – em parte o grande responsável por esse hábito de se falar de Sêneca ao tratar da tragédia Elisabetana – é John W. Cunliffe, cuja obra *Seneca and The Elizabethan Tragedy* (1893) instituiu que a influência de Sêneca não passaria despercebida por qualquer historiador competente da literatura inglesa.⁸ Estabeleceu-se, assim, o primeiro marco de uma tradição em que a existência de uma passagem paralela era suficiente para indicar que um determinado autor elisabetano possuía uma relação de débito com a obra do tragediógrafo latino. Esta relação ficou conhecida como influência, sempre referenciada aquele que a exerceu, neste caso, como influência de Sêneca, isto é, o poder de atuação do dramaturgo latino sobre os temas, enredos e ideias das peças produzidas no século XVI inglês.

A questão do contato com as traduções ou o original é deixada de lado, pois “the decision must, however, rest upon the internal evidence contained in the plays themselves”.⁹ Desta forma, Cunliffe passa por diversas obras e seus paralelos, sendo a tese central a peça *The Misfortunes of Arthur*¹⁰ (1588), de Thomas Hughes. A cada novo achado

⁸ CUNLIFFE. **The Influence of Seneca in the Elizabethan Tragedy**, 1893, p. 1.

⁹ “a decisão deve, contudo, se basear na evidência interna presente nas próprias peças.” (Tradução minha). CUNLIFFE. Op. cit., 1893, p. 67.

¹⁰ *The Misfortunes of Arthur*: Peça representada, em 1588, pelos membros do *Gray's Inn*. Escrita por Thomas Hughes. (Cf. ARMSTRONG, 1956, p. 238). Conta a história de Arthur e seu filho Mordred. Após anos lutando fora de seus territórios, Arthur é recebido em seu reino com uma revolta produzida pelo próprio filho para obter a coroa. Como resultado da batalha Mordred é morto e Arthur é fatalmente ferido, mas este último prefere que sua morte não seja conhecida, nem seu corpo, e parte, mesmo moribundo, ao lado de seu fiel companheiro e também próximo da morte, Cadour. Apesar de ser próxima do final do século, não possui a mesma qualidade das peças que apareceriam nos outros anos. Falta à peça um melhor desenvolvimento dos personagens. O eco senequiano diz respeito principalmente aos dois primeiros atos, nos quais Mordred é

antológico é feito um breve comentário e algumas vezes apenas elencado aos demais, como se o simples paralelismo textual fosse suficientemente eloquente. O livro passa, assim, por uma grande quantidade de peças com muitos autores diferentes. Quantitativamente são várias relações, porém pouco desenvolvidas, pois, na maioria dos casos, não são feitos comentários, e os versos são emparelhados como se fosse desnecessário comentar ou tecer um desenvolvimento da relação que fora vista pelo crítico entre o uso de formas equivalentes textualmente. Trata-se de citar uma passagem em latim com sua tradução para o inglês ao lado de um trecho em uma obra elisabetana no qual o mesmo sentido ou algo próximo é alcançado. Outros casos são ‘citações’ de versos encontrados em obras elisabetanas de um ou mais versos em latim transpostos com pouca ou nenhuma alteração. Esses dois tipos de relação, em especial a primeira forma, são o que será chamado doravante de paralelo ou passagem paralela.

Para as obras de William Shakespeare – incluindo aquelas que hoje podem ser consideradas apócrifas, como *Edward III*¹¹ (1595) e *Arden of Feversham*¹² (1592) – são dedicadas pouco mais de vinte páginas, em que é estabelecida uma grande quantidade de paralelos com a obra do dramaturgo latino, uma na sequência da outra.

Conforme o autor avança para os autores posteriores a Shakespeare, como Ben Jonson, Chapman, Marston, a dificuldade de se estabelecerem paralelos aumenta e, com isso, os traços atribuídos a Sêneca passam a ser, principalmente, os horrores nas peças, a presença de fantasmas e o tema geral da vingança. Para Cunliffe, o autor que mais deve a Sêneca é Marston.¹³ Já para Dekker, Webster, Tournier, Ford, Beaumont e Fletcher, Cunliffe não consegue mais localizar seus “striking parallels” como fez para os anteriores, mas, em algumas ocasiões, tenta por aproximações que determinam mais semelhança de posturas

sempre aconselhado a seguir a razão e o bom senso e não uma paixão que pode ser desastrosa. Ainda assim toca em temas importantes para os elisabetanos, como o Mito de Arthur e a Ordem/Desordem, aqui representada pelo conflito familiar que se expande, por meio da guerra, para um desequilíbrio geral.

¹¹ *Edward III*: Peça atribuída recentemente a Shakespeare e representada em 1595 (Cf. MELCHIORI, 1998, p. 3). Conta uma história dividida em duas partes. A primeira trata de jogos de amores não bem sucedidos entre o Rei Eduardo III e uma condessa. A segunda parte conta sobre a campanha das guerras na França, na qual seu filho, Eduardo (pai do futuro Ricardo II), “The Black Prince”, toma conta das cenas como um grande soldado.

¹² *Arden of Feversham*: Peça cuja autoria é debatida, datada de 1592 (Cf. WARNKE, 2009, p. vii). Conta a história de um acontecimento em ambiente doméstico, em Kent, Inglaterra, no qual a esposa e a amante teriam assassinado o marido e, posteriormente, sido descobertas e punidas.

¹³ CUNLIFFE. Op. cit., 1893, p. 98.

filosóficas que aquilo que ele chamaria de dívida a Sêneca. Massinger e Shirley são os últimos a serem tratados em obras em que apenas a existência do horror e a morte do protagonista colocariam essas obras próximas de Sêneca. Motivos, segundo conclui o autor, que ainda colocam o tragediógrafo latino praticamente como uma fonte para qualquer tragédia da literatura inglesa. Já é possível perceber, a esta altura, a imensa abrangência tanto formal quanto histórica que vai se delineando, o paralelismo vai se diluindo em denominadores cada vez maiores, como, por exemplo, a morte do protagonista.

Dois momentos merecem atenção especial em sua obra. O primeiro deles diz respeito às primeiras tragédias durante a década de 1560, quando o autor reconhece a divergência entre um traço senequiano e outro nativo para um mesmo efeito, como é o caso dos horrores, saltos de continuidade e as mudanças de locais, traços presentes já nas “Miracle plays”, além da mistura de gêneros entre a comédia e tragédia, visto em tragédias iniciais como *Cambises*¹⁴ (1569-84)¹⁵ ou até mesmo no *Ricardo III*, de William Shakespeare, já no final do século XVI. No segundo momento, quando trata de Webster e Tourner, marcados pelos horrores, a ‘Blood Tragedy’, Cunliffe menciona a herança que as obras anteriores já formaram, uma vez que “the indirect influence of Seneca acting through their predecessors [i.e. Dekker, Chettle, Marston, Chapman, Ben Jonson and Shakespeare] in English Tragedy had probably more effect upon them than any first hand study of the roman dramatist”.¹⁶

O autor reconhece a existência de um passado que justifica sem necessariamente recorrer a Sêneca. Porém, para ele trata-se mais de algo que pode ser ignorado, ou até mesmo entendido como uma porta aberta pela qual a entrada do dramaturgo latino seria feita. O segundo momento trata mais o exagero que acaba sendo atribuir a responsabilidade de qualquer horror no enredo da peça, qualquer fantasma ou vingança a uma influência, nesse caso, já tardia. Contudo, nesse segundo apontamento algo

¹⁴ *Cambises*: Peça escrita por Thomas Preston entre 1569 e 1584 (Cf. CHAMBERS, 2009, p. 470). Conta a história de um cruel rei da Pérsia. Apesar de seu comportamento, não se caracteriza como um tirano, pois era um rei de direito. Condena o irmão e a esposa à morte e é obedecido. Em um acidente com seu cavalo e sua espada, o Rei Cambises acaba morto.

¹⁵ Cf. CUNLIFFE. Op. cit., 1893, p. 39-42.

¹⁶ “a influência indireta de Sêneca agindo através seus predecessores [i.e. Dekker, Chettle, Marston, Chapman, Ben Jonson e Shakespeare] na tragédia inglesa provavelmente tinha mais efeito sobre eles que qualquer estudo direto do dramaturgo romano.” (Tradução minha). CUNLIFFE. Op. cit., 1893, p. 110.

essencial é tocado, a influência por vias indiretas, isto é, a independência da relação com uma fonte primária como, por exemplo, o texto em latim. Com o passar do tempo essas duas brechas – o drama nativo e as inferências indiretas – deixadas de lado pelo próprio propósito do livro não se concentram em locais em que existe a dúvida, tais considerações serão utilizadas para colocar em discussão, anos mais tarde, alguns pontos de seu livro até se chegar à negação da presença de Sêneca.

Com este livro marcam-se duas coisas: o início da tradição da influência de Sêneca sobre a tragédia elisabetana e os estudos sobre os possíveis débitos que a obra de Shakespeare teria com esse autor, ambos vistos ainda de forma panorâmica. As obras que se seguem passam a acompanhar o que fora estipulado pela obra de Cunliffe, focando-se na caça às “evidências”. Uma vez encontradas – por meio das passagens paralelas – o débito crescia, a influência passava a ser mais aceita e a relação entre os autores passava a ser determinada.

Já é possível perceber como o fenômeno intertextual se situa em uma relação permeável entre os aspectos formais e aqueles históricos, Cunliffe optou por seguir as relações entre muitos textos – estipulando dependências em um amplo conjunto de autores e textos – e deixar de lado outras possíveis tendências. Além disso, os elementos de conteúdo foram mais favorecidos que os estruturais. Os componentes básicos da arte trágica como divisão da peça em atos, presença de coro, prólogo e discurso elevado não ocuparam muito espaço – em geral – na discussão sobre uma influência de Sêneca, mas estão diretamente relacionados à tradição trágica que, no ambiente europeu, não tem entre o latino e o elisabetano nenhum outro expoente trágico, e também relacionado, nesse contexto, à recuperação de textos antigos e basilares como a *Poética* de Aristóteles e de Horácio; as discussões sobre o homem e a Fortuna como na obra *Consolação da Filosofia* de Boécio e suas subsequentes recuperações, traduções e imitações dentro da Inglaterra, França e Itália; além da atmosfera cristã ser favorável ao tragediógrafo e filósofo latino. Estas reflexões são importantes para que todos os críticos aqui listados sejam lidos com o devido cuidado que a tradição trágica, no que diz respeito à forma da tragédia, não está sendo ignorada. Com o início do século XX, também aumentou o interesse em se resgatar as traduções elisabetanas de Sêneca.

2. Evelyn Spearing (1912): Sobre as Traduções Elisabetanas

Evelyn Spearing, no início do século XX, em sua obra *Elizabethan Translations of Seneca's Tragedies* (1912), concentrou-se em analisar as tragédias de Sêneca traduzidas para o inglês publicadas em suas primeiras versões, bem como seus tradutores. Segundo ela, em seu tempo, tem sido dada muita atenção à questão da influência, desde a tese de Cunliffe, porém, é surpreendente que as traduções tenham ficado de lado.¹⁷ Esse comentário é relativamente recente, se comparado com a data da publicação da obra de Cunliffe e aponta certa movimentação e popularidade por parte das ideias por ela expressas.

Cada obra trágica do tutor de Nero ganhou uma tradução Elisabetana feita por membros dos *Inns*¹⁸ da Corte Inglesa. Jasper Heywood traduziu *Troades* como *Troas* (1559), além de *Thyestes* (1560) e *Hercules Furens* (1561). Alexander Neville verteu *Oedipus* (1563) para a língua inglesa. Posteriormente John Studley fez o mesmo com quatro peças: *Agamemnom* (1566), *Medea* (1566), *Hercules Oetaeus* (1566) e *Hyppolytus* (1567). A peça *Octavia* – que acreditavam ser de Sêneca – foi traduzida por Thomas Nuce por volta de 1566-7. Por fim, a décima obra, *Thebais* ou *Phoenissae* (1581), por Thomas Newton, responsável por fazer de todas essas obras uma coletânea no mesmo ano, dando o título de *Seneca His Tenne Tragedies: Translated Into Englysh* (1581) ao grupo completo de dez traduções. A crítica Evelyn Spearing concentrou-se em algumas alterações feitas entre as primeiras versões de cada peça até a compilação desse volume completo.

Sobre o gosto dos elisabetanos por Sêneca, Spearing é clara, mas chega a ser chocante ao classificar o homem do século XVI na Inglaterra.

[Seneca's] tragedies contained abundance of melodrama to suit the popular taste, whilst his sententious philosophy and moral maxims appealed to the more learned, and all was arranged in a clear-cut form, of which the principle of construction was easy to grasp. [...] The Senecan drama, crude and melodramatic as it seems to us, appealed far more strongly to the robust Englishmen of the

¹⁷ SPEARING. *The Elizabethan Translations of Seneca's Tragedies*, 1912, p. vii.

¹⁸ Os *Inns* da Corte eram instituições sociais e educacionais existentes desde o século XIV formadas, geralmente, por estudantes de Direito, cujo objetivo era promover o desenvolvimento educacional de seus integrantes a partir de leituras e debates (Cf. McGLYNN, 2003, 1-19).

sixteenth century whose animal instincts were as yet only half subdued by civilization.¹⁹

Para Spearing o desejo de se traduzir Sêneca viria de uma vontade de torná-lo conhecido até pelo mais simples camponês, além da obtenção de fama para os tradutores, pois esse era um autor muito adequado tanto para agradar como para instruir.²⁰ Porém, a história dessas traduções e as circunstâncias em que elas foram produzidas apontam mais para a obtenção de privilégios políticos que para a disponibilização e a popularização das tragédias, como será visto com Jessica Winston em um estudo bem recente.

Spearing reforça a importância que as traduções podem ter tido no desenvolvimento do drama inglês, ao determinar uma nova linha de tragédia, pois, ao passarem para a língua inglesa, fizeram diversas alterações no texto, como a remoção de alguns trechos ou a inclusão de novos.²¹ Essa posição indica um retrabalho no texto senequiano, como uma possível forma de adequação a fatores dos mais diversos ou mesmo uma prática diferenciada do ato de se traduzir. Trata-se, portanto, de uma consideração complexa afirmar um desejo de se criar um novo estilo quando, na verdade, duas direções seriam seguidas ao mesmo tempo: enquanto alguns, por exemplo, seguiam com o verso branco, geralmente pensado como vindo de Sêneca, essa forma não foi utilizada pelos tradutores, seguindo outros estilos já presentes na literatura. O verso branco será analisado dentro do contexto histórico literário elisabetano no desenvolvimento do segundo capítulo. Portanto, não se trata de um estilo novo de tragédia como um total resgate a sua forma e tipo de verso, mas de outra forma de lidar com o estilo recuperado e aquele já existente.

¹⁹ “As tragédias [de Sêneca] contém melodrama em abundância para agradar o gosto popular, enquanto sua filosofia sentenciosa e suas máximas morais atraíam os mais eruditos, e tudo era organizado em uma forma definida, da qual o princípio de construção era fácil de assimilar [...] O drama senequiano, bruto e melodramático como parece para nós, enlevava de forma muito forte o robusto homem inglês do século XVI, cujos instintos animais estavam ainda meio domesticados pela civilização.” (Tradução minha). SPEARING. Op. cit., p. 1.

²⁰ SPEARING. Op. cit., p. 2.

²¹ Cf. SPEARING. Op. cit., p. 8-12.

3. F. L. Lucas (1922): Antiparalelos

Frank Laurence Lucas, em *Seneca and the Elizabethan Tragedy* (1922), faz uma longa trajetória, iniciando no período dos três grandes tragediógrafos gregos, passando pelo drama latino e Idade Média até alcançar o Sêneca da tragédia Elisabetana. Ao percorrer esses momentos fica evidente a preocupação com as mudanças e atualizações do gênero, sem deixar de lado a ocasião em que o dramaturgo latino tem suas primeiras aparições no drama Tudor.

Ao tratar do período da tragédia latina, Lucas destaca a importância da mudança de mundo romano decorrente da transformação da República para o Império, a recepção e absorção de diversas culturas, que por sua vez degradaria de forma inevitável a literatura, posterior a época de Augusto. Essas ocorrências teriam tornado os escritores do primeiro século em ultraclassicos e melodramáticos, ou, no caso de Sêneca, as duas coisas.²²

A opinião do autor sobre o drama senequiano era aquela em que se acredita que suas tragédias foram feitas para a recitação e não para a encenação. Essa questão polêmica foge do escopo deste trabalho, porém, é no desenvolvimento desse argumento que Lucas alcança um ponto valioso para esta proposta. A recitação teria como resultado a alternância entre monólogos melancólicos e diálogos epigramáticos divididos em interlúdios musicados pelo coro, compondo cinco partes ou atos. Desprovida de ação, o foco passa a ser a linguagem. Na Inglaterra ocorreria, segundo o autor, a percepção do próprio poder do inglês pela mente intelectualmente crua e bruta, seduzida pelas extravagâncias melodramáticas da linguagem bombástica e exagerada de Sêneca.²³ Entretanto, seu argumento pode ser rebatido de diversas formas, em defesa da encenação das peças: em relação ao seu raciocínio a respeito de que a narração somada ao diálogo repleto de aforismos poderia levar ao despertar de outra língua; ou em relação ao seu julgamento que, assim como Spearing, trata o homem do século XVI como um bruto sem especificar critérios. Apesar de todos esses pontos, o argumento tem seu valor ao ser Lucas um dos

²² LUCAS. *Seneca and the Elizabethan Tragedy*, 1973 [1922], p. 53-4.

²³ LUCAS. Op. cit., p. 56-7.

pioneiros em tentar explicar a recepção de Sêneca nessa época por outros meios que não sejam os paralelos textuais encontrados entre as obras dos dois períodos.

Antes de se falar em influência, ele recorre à semelhança dos mundos, o bárbaro e grosseiro de Sêneca e dos Romanos e aquele da Inglaterra do século XVI. A proximidade e entendimento de mundos é o argumento fundamental do livro de Lucas, e não a existência de uma ou outra passagem paralela, relações que, segundo o próprio autor, são iguais às do tipo geométrico, pois podem ser seguidas até o infinito sem que jamais se cruzem.²⁴

The rising infancy of English drama could find nothing in Classics so near its own level as the declining senility of Roman. Nero's Rome had the crudity of surfeit, Elizabethan England the crudity of hunger, his Rome the cruelty of over sophistication and decadence her England the cruelty of raw and primitive youth. [...] Seneca was near enough to Renaissance exuberance to appeal to it as a model; classic enough when taken as a model, to impose upon it a wholesome sense of structure and style.²⁵

No que se refere aos elementos que se costuma atribuir a Sêneca, os pontos de encontro que permitem ao crítico levantar a suspeita de influência e débito com o tragediógrafo latino, Lucas é muito claro ao elencar o conjunto de aspectos comuns. São eles: a ocorrência do verso branco, a divisão da peça em cinco atos, a moralização e introspecção, a linguagem retórica, a esticomítia²⁶, o fantasma e a presença de outras ocorrências sobrenaturais.²⁷ Essa organização é fundamental para que as obras críticas posteriores possam estabelecer discussões mais específicas sobre aspectos mais restritos das peças, ou mesmo verificar que uma ou outra obra apresenta uma maior proximidade em

²⁴ LUCAS. Op. cit., p. 118.

²⁵ “A infância crescente do drama inglês não encontrou nada nos clássicos tão próximo ao seu próprio nível como a senilidade declinante do romano. A Roma de Nero tinha a cruza do excesso, a Inglaterra elisabetana a cruza do desejo; sua Roma a crueldade sobre a grande sofisticação e decadência, sua Inglaterra a crueldade de uma juventude pura e primitiva [...] Sêneca era próximo o bastante à exuberância da Renascença para atrair para si uma referência; clássico o suficiente quando tomado como modelo, para lhe impor um sentido benfazejo de estrutura e estilo.” (Tradução minha). LUCAS. Op. cit., p. 108-9.

²⁶ Esticomítia ou *stychomitia* é um diálogo em versos alternados empregados em uma forte disputa. Pode ser vista em diversas peças elisabetanas, inclusive em comédias (Cf. HUNTER, 1967, p. 25). Este recurso é muito empregado por Sêneca.

²⁷ LUCAS. Op. cit., p. 104.

todo o conjunto que outra. Por outro lado, ao generalizar as semelhanças entre as obras, corre-se o risco de ser abrangente demais e atribuir a qualquer tragédia com um fantasma e um crime impune o rótulo de ‘senequiana’. Diferentemente dos paralelos que correm um ao lado do outro, para também recorrer a uma alegoria matemática, esses são os pontos de duas linhas de origens distintas que se cruzam por um momento, apesar de continuarem seus caminhos para lados diferentes. A generalização das passagens paralelas que não levam a lugar algum ressoará por muitos anos.

Percorrendo as peças de 1560 a 1608 que possuem os elementos senequianos elencados acima, praticamente todas aquelas que tratam de vingança, o autor chega à conclusão de que apenas Marston, com *Antonio & Mellida*²⁸ (1599-1602) e Chapman, com *Revenge of Bussy D’Ambois*²⁹ (1609-12) mostram definitivamente sinais de influência de Sêneca³⁰ e que mesmo que Shakespeare tenha tido acesso a algum tipo de texto de Sêneca, seja original ou tradução e o tenha utilizado, a quantidade e a importância dada a eles parecem exageradas.³¹ No entanto, a sua preocupação com a superestimação da influência de Sêneca na obra de Shakespeare era apenas a vanguarda do que estaria por vir.

Essa obra de Lucas situa-se como um importante marco na história dos estudos sobre a influência de Sêneca no período elisabetano. Foi reeditada diversas vezes ao longo do século XX, sendo um dos mais importantes estudos sobre essa questão ainda nos seus anos iniciais. Diferentemente de seus anteriores, o achado antológico de paralelos, ao contrário de Cunliffe, é desvalorizado, sendo importante o percurso histórico de Sêneca e do gênero trágico até o período elisabetano, buscando caracterizar algumas peças dessa época como dramas ‘senequianos’. Contudo, não existe nenhuma tentativa de exaltação do drama elisabetano ou de algum dramaturgo específico devido a isso. Pelo contrário, o traço senequiano é aquilo que não é agradável nas peças analisadas por Lucas. Seu estudo

²⁸ *Antonio And Mellida*: Peça escrita por John Marston em 1599-1602 (Cf. CHAMBERS, 2009, p. 429). Trata-se de uma comédia romântica. Tem sua sequência em *Antonio’s Revenge*.

²⁹ *Bussy D’Ambois*: Peça escrita por George Chapman em 1604-7 (Cf. CHAMBERS, 2009, p. 253). Conta a história de um aristocrata que caíra na pobreza e, em um meio turbulento e violento, procura resgatar sua própria identidade. Possui sua sequência em uma tragédia, *The Revenge of Bussy D’Ambois*. Nesta, datada de 1609-12 (Idem, p. 254) o irmão de Bussy se envolve com as pessoas responsáveis pela morte do irmão. A peça carrega consigo uma forte carga estóica.

³⁰ LUCAS. Op. cit., p. 117.

³¹ LUCAS. Op. cit., p. 117.

também difere de Spearing, por não dar quase nenhuma importância ao papel das traduções elisabetanas como instrumentos de expansão da arte trágica. Com outros objetivos, *Seneca and the Elizabethan Tragedy* (1922) marca a história da discussão sobre a influência do tragediógrafo latino sobre a tragédia elisabetana com percepções que ultrapassam os textos anteriores, renovando a metodologia de trabalho com essa questão.

Lucas é o primeiro entre os críticos aqui levantados que faz uso de um percurso histórico para se pensar a influência, destacando a proximidade dos mundos vistos por ele. A metodologia usada nas décadas anteriores é colocada em questão, dos paralelos chega-se aos elementos comuns, ou a um conjunto de recursos que seriam a voz de Sêneca no drama elisabetano. É válido pensar como este mesmo grupo é também uma representação daquilo que faz parte das obras trágicas em geral, como a divisão em atos e a linguagem retórica, formando o elo entre a forma propriamente da tragédia desses dois tempos.

4. T. S. Eliot (1927): Preocupação com a Tradição

O poeta e dramaturgo americano Thomas Stearns Eliot também se interessou pela questão, em especial pelas traduções para o inglês feitas durante o período elisabetano. Em 1927, reeditou a compilação de todas as tragédias de Sêneca, publicadas por Thomas Newton no final do século XVI. Essas traduções eram de difícil acesso. As edições da década de 60 do século XVI, bem como a compilação das obras, estavam com as suas únicas edições em museus e a única reimpressão, feita pela *The Spencer Society* cerca de 40 anos antes, eram muito escassas. Todos esses fatores contribuíam para a falta de atenção dada às traduções.³² Segundo o poeta, essas obras têm “[a] considerable poetic charm and quite adequate accuracy, with occasional flashes of real beauty”.³³

Sobre Sêneca e os elisabetanos, Eliot escreveu dois ensaios datados de 1927. Assim como Cunliffe, ele é incisivo ao afirmar, inicialmente, que “No author exercised a wider or deeper influence upon the Elizabethan mind or upon the Elizabethan form of tragedy than did Seneca”³⁴, porém essa impressão vai aos poucos tomando outros contornos, ainda favoráveis a uma influência, mas não mais tão ortodoxa. Ao mesmo tempo em que mantém a tradição, é ponderado ao colocar, de forma sutil, alguns problemas no método e como essa questão vinha sendo tratada, ao dizer, sabiamente, que primeiro se deve ter uma boa impressão sobre o que vem a ser a tragédia de Sêneca para que sua influência não nos influencie.³⁵ Ou mesmo em outro ensaio, quando diz que a influência é muito mais clara no outro que nas peças originais, pois o que é visto no elisabetano é diferente do próprio Sêneca.³⁶ Em ambos os casos, Eliot preocupa-se pelo que se entende pelo dramaturgo latino e o valor dado a ele no início do século XX.

Ele aponta três problemas para se falar de Sêneca no século XVI: o caráter, as virtudes e os vícios das próprias tragédias latinas; as direções em que as traduções

³² SPEARING. Op. cit., p. vii-viii.

³³ “Um encanto poético considerável dotado de uma precisão boa e muito adequada, além de toques ocasionais de verdadeira beleza” (Tradução minha). ELIOT. “Seneca in Elizabethan Translation”, 1958a [1927], p. 65-6.

³⁴ “Nenhum autor exerceu uma influência mais abrangente ou profunda sobre a mente elisabetana ou sobre a forma da tragédia elisabetana como fez Sêneca” (Tradução minha). ELIOT. Op. cit., 1958a [1927], p. 65.

³⁵ ELIOT. Op. cit., 1958a [1927], p. 76.

³⁶ ELIOT. “Shakespeare and the Stoicism of Seneca”, 1958b [1927], p. 132-3.

influenciaram o drama elisabetano; e por fim, a história dessas obras, o seu papel em ampliar a importância de Sêneca, além do seu aspecto poético.³⁷ Tais ponderações pertinentes seriam tratadas por alguns estudiosos com o passar do tempo.

Dialogando com os trabalhos de seu tempo, Eliot faz o julgamento sobre alguns pontos atribuídos a Sêneca que foram desenvolvidos nessa discussão: a tragédia dos horrores foi superestimada, assim como a falta de elaboração sobre a linguagem bombástica e a negligência sobre a influência no pensamento. Enquanto alguns atribuíam a Sêneca aquilo que não era agradável no drama elisabetano, Eliot considera que, se esses tipos de representações violentas fossem tão peculiares, Sêneca não teria sido recebido como foi. Eliot também comenta os horrores das tragédias de Shakespeare e Marlowe como *Titus Andronicus*³⁸ (1590-3) e *Jew of Malta*³⁹ (1589), que, sem dúvida, “would have made the living Seneca shudder with genuine aesthetic horror”.⁴⁰ Situando-se nessas peças que têm a vingança como tema principal, Eliot faz considerações pouco convincentes sobre o tema da vingança: as peças clássicas, como o *Tiestes*⁴¹, de Sêneca, fazem parte de uma série de tragédias cujo desfecho baseado na vingança é bem conhecido por todos. Já *Hamlet* (1602) e *Titus Andronicus*, de Shakespeare, ou a *Spanish Tragedy*⁴² (1592), de Thomas Kyd, não

³⁷ ELIOT. Op. cit., 1958a [1927], p. 65.

³⁸ *Titus Andronicus*: Peça do período inicial de Shakespeare. Escrita possivelmente entre 1590 e 1593 (Cf. McDONALD, 2000, p. xxix), próxima da *Comédia dos Erros* e *Henrique VI Parte I*. Conta a história de Titus, um general romano que retorna da guerra vitorioso, mas com muitas perdas para sua própria família. Cabe a ele escolher o próximo sucessor do imperador romano. Seu nome é cotado para que seja o próximo. Contudo, ele recusa e aponta o primogênito, Saturnino, como o sucessor de direito. O casamento entre o novo imperador e a rainha dos Godos, Tamora, capturada nas guerras e oferecida ao governante, fornece condições para que os danos causados a ela sejam vingados causando muita dor para Titus. Uma série de vinganças torna essa peça peculiar pelo seu tom macabro, ao mesmo tempo em que retrata uma decadência de valores seguida da restauração, pela violência em diversos graus de intensidade, de uma ordem moral, civil e familiar. A mais marcante delas é, ao final da peça, o banquete oferecido à Tamora e ao Imperador, no qual os dois filhos da rainha são servidos como prato principal por Titus e sua filha.

³⁹ *Jew of Malta*: Peça escrita por Christopher Marlowe, em torno de 1589. (Cf. CHAMBERS, 2009, p. 424). Conta a história de um mercador judeu chamado Barrabas. Após uma tomada de impostos pelo governo de Malta, Barrabas fica completamente pobre e planeja sua vingança contra aqueles que o prejudicaram.

⁴⁰ “teriam feito o verdadeiro Sêneca estremecer com genuíno horror estético.” (Tradução minha). ELIOT. Op. cit., 1958a [1927], p. 79.

⁴¹ *Thyestes (Tiestes)*: Peça de Sêneca que conta a história dos irmãos Atreu e Tiestes. Este último finge ajudar o irmão, quando, na verdade, pretende se vingar dele por coisas acontecidas no passado. Sua vingança é servir ambos os filhos como refeição ao infeliz Atreu, que desconhece o que está acontecendo. A peça é circundada pelo espírito de vingança logo no seu início, quando Tantalus, avô de Atreu e Tiestes, fala das maldições que envolvem sua casa.

⁴² *The Spanish Tragedy*: Peça escrita por Thomas Kyd, em torno de 1592 (Cf. GURR, 2009, p. xix). Possui ecos significativos da peça *Hamlet*, de Shakespeare. Conta uma complexa história de vinganças e loucura.

possuem essa característica, caracterizando-se como peças de investigação e vingança. Esse tipo de enredo não é o explorado nas peças de Sêneca que recontam mitos gregos, com belas narrações e descrições repletas de efeitos verbais.⁴³

Discordando da relação com a obra de Kyd ou *Hamlet*, a influência de Sêneca se restringiria a obras anteriores, como *Gorboduc*⁴⁴ (1562), *Gismond of Salerme*⁴⁵ (1567-8) e *Jocasta*⁴⁶ (1566), produzidos nos *Inns* da Corte na mesma época, entre 1559 e 1567, em que as tragédias latinas estavam sendo traduzidas para círculos sociais semelhantes. Ainda sobre essas três peças, as duas primeiras, somadas a *Lochrine*⁴⁷ (1594)⁴⁸, teriam influenciado o drama popular, sendo *The Misfortunes of Arthur* já tardia para esse movimento.⁴⁹ De forma muito sutil, Eliot parece atacar a tese central do livro de Cunliffe e de toda essa tradição que envolve exatamente a peça de Thomas Hughes, *The Misfortunes of Arthur*, e levantar certo ceticismo sobre a abrangência de Sêneca no drama inglês.

Com seus ensaios, o domínio absoluto da influência de Sêneca sobre o drama elisabetano começa a sofrer suas primeiras rachaduras, dando espaço para a primeira

Andrea, um comandante espanhol, é morto em batalha e sua amada, a princesa da Espanha, passa a ser cortejada por um de seus amigos, Horatio; porém, os interesses diplomáticos fazem com que ele seja morto para que a princesa seja entregue ao príncipe português. Este último, é o responsável pela morte de Andrea. A morte do jovem Horatio desperta a loucura em seu pai, Hierônimo, que acaba se tornando o personagem principal da peça. Após meditar muito sobre a vingança, acaba usando o recurso do teatro e a representação de uma peça sangrenta, nas quais os atores são: o próprio Hierônimo, a infeliz princesa e também os responsáveis pela morte de seu filho. De uma representação, a peça torna-se realidade e a válvula de vingança de Hierônimo e, de certa forma, a de Andrea.

⁴³ ELIOT. Op. cit., 1958a [1927], p. 78-83.

⁴⁴ *Gorboduc*: Primeira peça a ser escrita usando o verso branco. Composta a quatro mãos, por Thomas Norton e Thomas Sackville, em 1562 (Cf. WINSTON, 2005, p. 11). Trata de problemas referentes à sucessão real. Conta a história do Rei Gorboduc, que, apesar dos conselhos de seus membros da corte, resolve dividir o reino entre seus dois filhos, Ferrex e Porrex. A divisão causa divergências entre os seguidores de cada um dos irmãos, que induzem cada um a recuperar/conquistar a parte do outro. O caos da guerra civil iniciada por eles atinge a família real e a população que se revolta contra o rei. Um filho mata o outro, a mãe vinga o filho perdido com a morte do outro, que havia sido condenado ao exílio. Posteriormente, ela e o rei são mortos pela população enraivecida. Sem herdeiros, sem rei e rainha, o caos reina no final da peça. A temática da divisão do reino será melhor tratada, décadas mais tarde, com o *Rei Lear*, de Shakespeare.

⁴⁵ *Gismond of Salerme*: Peça escrita por diversos autores, em 1567-8 e atuada no Inner Temple e, posteriormente, em 1591, representada sob o título de *Tancred and Gismunda*. Foi a primeira peça inglesa cuja temática era italiana e com dois amantes protagonistas (Cf. CUNLIFFE, 1912, p. lxxxvi-vii).

⁴⁶ *Jocasta*: Peça escrita por Gascoigne e Kinwelmshe, em 1566 (Cf. CHAMBERS, 2009, p. 518). Elaborada como uma tradução da *Giocasta* de Ludovico Dolce, esta versão seria uma tradução em língua latina da peça grega *Fenícias*, de Eurípedes (CUNLIFFE, 1912, p. lxxxiii-iv).

⁴⁷ *Lochrine*: Peça cuja autoria é debatida, datada de 1594 (Cf. GAUD, 1904, p. 409). Conta uma história de vingança ambientada no período de fundação da Inglaterra.

⁴⁸ Provavelmente fora escrita na década de 1580.

⁴⁹ ELIOT. Op. cit., 1958a [1927], p. 98.

tentativa de romper com essa tradição estabelecida por Cunliffe, procurando novas formas de compreender Sêneca nesse período. A abordagem de Eliot passa, então, a ser temática quanto à tragédia de sangue e histórica de um período em que dramas baseados em Sêneca – cuja data é coetânea das traduções – revelam traços de um movimento ainda não explorado de um possível círculo literário que possuía acesso às obras traduzidas.

Observa-se com Lucas e Eliot um momento de reflexão, pequenas pausas para se pensar o que se entende por Sêneca e os elisabetanos. Vale destacar a afirmação inicial de Eliot, embora seus textos tratem de percursos históricos e temáticos, de que nenhum autor exerceu uma influência tão abrangente e tão profunda quanto à *forma da tragédia* elisabetana como Sêneca. Embora sejam obras que não neguem a influência, apresentam outras hipóteses para determinados traços, e são claras ao demonstrar que não estão totalmente alinhadas com uma tradição generalizada e a favor da influência de Sêneca sobre os dramaturgos do tempo de Elizabeth I. Não tardaria para que, em pouco tempo, surgisse uma contra-influência e novas teorias para enriquecer a discussão.

5. Howard Baker (1939) e a Reflexão sobre a ‘Influence’

A obra de Howard Baker, *Induction to Tragedy* (1939), coloca-se distintamente dentro da história da ‘tradição sobre a influência de Sêneca’ como a primeira tentativa de negá-la. Contudo, essa obra não se apega somente em tentar desmontar os argumentos dos seus anteriores. Cabe a ela apresentar aquilo que ficara oculto sob as aparências dominantes que as passagens paralelas suscitavam. Situa-se, portanto, no terreno das descrições formais da tragédia elisabetana, ao mesmo tempo em que faz seu juízo sobre o que fora dito anteriormente. São feitas referências às diversas peças ao longo do livro, entretanto a obra se concentra em três peças fundamentais para a discussão de Sêneca na Inglaterra, cada uma de um autor e década diferente, a saber, *Gorboduc*, *The Spanish Tragedy* e *Titus Andronicus*.

Logo no início, o autor esclarece que se trata de buscar os elementos formais que descrevem a tragédia, sem cair em generalizações, deixando claro como os materiais técnicos e de conteúdo foram herdados pelo período Elisabetano por meios naturais – herança via idade Média – e não tão-só por um autor em especial, como é a responsabilidade dada a Sêneca.⁵⁰ O diálogo estabelecido entre sua tese e a de John W. Cunliffe é anunciado logo na introdução, pois coube ao sempre referenciado livro de 1893 um local especial na reflexão de Baker. Ele vê o *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy* como uma obra particular, que possui seu valor dentro do pensamento sobre a tragédia elisabetana, sem exaltar e redimensionar demais as conclusões que seus leitores tiveram. Este é um ponto fundamental para se compreender toda a discussão até aqui e o que será exposto. O próprio Cunliffe afirmara, quase vinte anos após a publicação de seu livro, que eram necessárias moderação e cautela para se pensar a respeito do impacto de Sêneca sobre os dramaturgos, pois não se poderia ignorar a tradição nativa.⁵¹ Isto é, sua tese não pode ser o alicerce da destruição da literatura pré-elisabetana ou pré-shakespeareana: não se pode ocultar ou ignorar toda uma tradição literária e dramática, e também deixar que Sêneca explique sozinho o êxito dos dramaturgos do final do século XVI e início do XVII.

⁵⁰ Cf. BAKER. *Induction to Tragedy*, 1939, p. 1-2.

⁵¹ CUNLIFFE. *English Classical Tragedies*, 1912, p. lxviii.

Trata-se de um ecletismo de fontes, reflexões, e transformações tanto artísticas como sociais, culturais e econômicas durante os muitos séculos que separam os dois tragediógrafos. Para Baker, a atual situação é o reflexo distorcido das leituras de Cunliffe, gerando a ‘Influência Senequiana’.⁵² Uma tradição com origens complexas. Obviamente há um certo exagero na leitura de Cunliffe feita por Baker, ao mesmo tempo em que a observação feita por Cunliffe seja resposta a algum fenômeno. Contudo, não se pode deixar levar pela ideia que exista, em plena época do historicismo inglês, entre 30 e 40, uma visão tão estritamente limitada das fontes de Shakespeare.

Para quem tão preocupada indicação foi dirigida? Não são tantos aqueles que estão entre 1893 e 1912, mas, de alguma forma, isso sinaliza algo que estava acontecendo e continuaria a acontecer, mesmo após as recomendações daquele que é, de certa forma, o responsável por iniciar todo esse pensamento. A ‘Influência de Sêneca’ seguiria seu caminho, mesmo tendo sido o Cunliffe moderado, retomado e citado quase 30 anos mais tarde nas páginas de Baker – e, agora sim, com muitos entre John W. Cunliffe e Howard Baker, entre 1893 e 1939 – conciliando espaço com a reflexão até então praticamente negligenciada sobre as tradições nativas de formas e estruturas e não somente da aproximação textual e/ou temática.

A reflexão sobre tais elementos teria início por uma obra representada poucos meses antes da Rainha Elizabeth subir ao trono inglês e totalmente vinculada à discussão da situação que a Inglaterra deste período enfrentaria. *Gorboduc* ou *Ferrex and Porrex*, datada somente em 1561⁵³, trata dos perigos de rebeliões e guerras civis quando o Estado não possui um herdeiro legítimo para assumir o trono. Fato que pode ser imediatamente referenciado à monarca. Segundo Knapp, a peça foi representada diante da Rainha Elizabeth por advogados e estudantes do Inner Temple, um dos *Inns* da Corte, em 1562.⁵⁴

Ao iniciar falando de uma peça que, segundo ele, é citada por muitos, mas lida por poucos⁵⁵, são definidos dois grupos de opinião diversa quanto à influência de Sêneca em *Gorboduc*. Isto significa que Baker não é o primeiro a discordar da dita influência como

⁵² BAKER. Op. cit., 1939, p. 5-6.

⁵³ Elizabeth Tudor é coroada em 1559.

⁵⁴ KNAPP. ‘The Academic Drama’, 2004, p. 257.

⁵⁵ BAKER. Op. cit., 1939, p. 11.

o querem aqueles que estudaram essa problemática; e também por essas referências descobrir alguns daqueles para os quais Cunliffe possivelmente recomendou cautela, como a Schelling, que situa *Gorboduc* como “pure Senecan”⁵⁶, ou A. W. Ward (1899).

A posição de *Gorboduc* é importante no universo dramático, pois é marcada como a primeira peça a ser escrita em versos brancos.⁵⁷ Ao invés de se limitar a essa costumeira citação sobre a importância histórica de tal peça, Baker busca no autor principal, Thomas Norton, (pois a peça fora escrita a duas mãos, em união com Thomas Sackville) pistas para se pensar a respeito dos temas da peça, como seus versos são estruturados, como e qual era a produção anterior de seus autores, assim como esses traços estariam presentes em *Gorboduc*. Sua posição investigativa e sempre clara permite enxergar que além de uma peça sobre preocupações com o rei, faz parte de um conjunto de peças sobre esse tema, como o *Mirror For Magistrates*⁵⁸ (1559), em que o ponto central pode ser sintetizado em como evitar erros do Rei.⁵⁹ O tema do aconselhamento é bem demarcado na peça de Norton e Sackville. Há, para cada personagem importante, um conselheiro bom e outro mau, como um anjo e um diabo, que guiam suas ações, aproximando o modelo da peça a uma Moralidade⁶⁰, características que são vistas com a leitura da peça, mas também presentes na lista de *Dramatis Personae*. No entanto, ele não se limita a uma aproximação sem uma análise do que se entende em cada autor pelo próprio conceito que os aproximou. Traço que será visto novamente e de forma notável, quando, na década de 70, G. K. Hunter olhará para essa discussão resgatando o trabalho de Baker.

A moralidade em *Gorboduc*, quanto à questão da ambição ou do ‘erro’ real é propriamente induzida por esses mesmos conselheiros e não somente refletida após seus

⁵⁶ SCHELLING. 1908, II, p. 401 apud BAKER. Op. cit., 1939, p. 10-1.

⁵⁷ BAKER. Op. cit., 1939, p. 14.

⁵⁸ *Mirror for Magistrates*: Série muito popular de poemas sobre a queda de famosos homens e mulheres inglesas com início em 1559. Neles são narrados os destinos e os erros cometidos na história para que a história – que pode se repetir – seja evitada, que seja instrucional tanto para o príncipe, como para os magistrados e todos aqueles que estão envolvidos com a política de seu tempo. Mais detalhes sobre sua composição e história serão dados no Capítulo 2. Entre seus compositores se encontram William Baldwin, George Ferrers, Thomas Chaloner, Thomas Churchyard e Thomas Phaer (Cf. BEEM, 2009, p. 104). Ver, a respeito dessa obra e a história de seu gênero: WINSTON, Jessica. “A Mirror for Magistrates and Public Political Discourse in Elizabethan England”, *Studies in Philology*, v.101, n. 4, p. 381-400, 2004.

⁵⁹ BAKER. Op. cit., 1939, p. 20.

⁶⁰ BAKER. Op. cit., 1939, p. 39.

acontecimentos e infortúnios, como nas peças de Sêneca.⁶¹ Da mesma forma se comportam as quedas dos filhos do rei, pois são também induzidos a não aceitar a metade do reino, mas buscar pela totalidade, motivo que os levará a uma guerra fratricida. Outro ponto importante é a resolução que os heróis têm em negar os conselhos de seus bons conselheiros, como na obra de Sêneca, enquanto que aqui a má recomendação é aquela que é seguida sempre. Tanto o personagem senequiano, quanto estes de *Gorboduc* seguem o caminho que leva a sua destruição, mas aquele que o recomenda existe apenas na peça elisabetana.

Para Howard Baker, as considerações a respeito do meio de expressão dos poetas e dramaturgos podem ser sintetizadas no que ele chama de “medium of expression”, formado pela história e desenvolvimento do verso branco; o herói trágico; e o estilo pessoal de cada autor acompanhando o próprio desenvolvimento artístico individual.⁶² Com este raciocínio fica claro, aqui, e em demais pontos de sua argumentação, que não cabe à discussão poética e teatral de um período recorrer às mais diversas generalizações, recurso utilizado deliberadamente por seus predecessores e alguns sucessores. Basicamente, assim, de maneira analítica, minuciosa e restrita ao objeto e o aspecto que se investiga – fica claro optar por investigar a estrutura e forma de apenas três peças, estabelecendo, por assim dizer, foco à discussão –, acaba por levar seus resultados para outro campo. Pensando o *medium of expression*, rapidamente, é possível perceber o que fora exposto sobre o desenvolvimento do verso branco até o momento e, por outro lado, o verso senequiano-elisabetano e o tratamento dado pelos tradutores, algo que não escapa do olhar de Baker.

And the translators of Seneca, in their deliberate efforts [...] employed, in a project running from 1559 to 1581, every common meter **except blank verse**. The absence of rhyme is by no means a mark of the imitation of classical poetry; and conversely, blank verse was regarded no more than any other form as an equivalent to classical Latin verse.⁶³

⁶¹ BAKER. Op. cit., 1939, p. 34-8.

⁶² BAKER. Op. cit., 1939, p. 49-50.

⁶³ “E os tradutores de Sêneca, em seus esforços ponderados [...] empregaram, em um projeto em andamento de 1559 até 1581, todas as métricas comuns **exceto verso branco**. A falta de rima não é, de forma alguma, uma marca de imitação da poesia clássica e, ao contrário, o verso branco era considerado não mais que

Para se pensar o verso branco é necessário verificar tanto como os grandes dramaturgos que o utilizaram o fizeram, como Kyd, Marlowe e Shakespeare, assim como levar em conta o desenvolvimento dessa forma pelo menos desde as traduções de Thomas Norton no meio do século XVI. É no campo da tradução de obras, anterior ou próximo a Norton, que o verso branco aparece de forma mais clara e linear, como o *medium of expression* elisabetano, como se poderá observar já no drama daqueles que estão no final desse século e início do seguinte.

Outra peça importante, além de muito próxima temporal e tematicamente de *Gorboduc* de Thomas Norton e Thomas Sackville, é a *Jocasta* de Gascoigne, inspirada em uma tradução italiana de Ludovico Dolce, esta última que seguiu uma versão em latim da *Fenícias* de Eurípides. Como foi visto anteriormente, é outra das peças costumeiramente dadas como senequianas. Assim como a tragédia de Norton e Sackville, possui uma retórica balanceada disposta em versos brancos, trata da guerra civil entre dois irmãos, e fora representada nos *Inns* da Corte com o uso de *dumb shows* explicativos entre cada ato.⁶⁴

A peça de Dolce, ao lado da *Eneida* de Surrey, a *Miscellany* de Grimald, além das traduções dos *Institutes of the Christian Religion* de Calvino, dos Salmos metrificadas e do *Piers Plowman*⁶⁵, todos de Thomas Norton, as Homílias autorizadas e as peças de Sêneca formam um conjunto de traduções repletas de clichês bombásticos, como "slaughtering sword," ou "guiltless blood".⁶⁶ Neste momento, Baker está colocando ao lado de Sêneca outras obras, que se aproximam em termos de retórica e conteúdo. Porém, ao remover o dramaturgo latino como influência, o conjunto fica mais homogêneo pela presença do verso branco em todos os demais. Trata-se de um reposicionamento de fontes, frente ao material e àquilo que se produziu em comum na mesma época ou anteriormente às traduções de Sêneca. Com essa postura, até então inovadora para sua época, as três peças

qualquer outra forma como um equivalente ao verso latino clássico." (Tradução minha). BAKER. Op. cit., 1939, p. 52. Meu destaque.

⁶⁴ BAKER. Op. cit., 1939, p. 88.

⁶⁵ *Piers Plowman*: Poema alegórico do Século XIV, escrito por um clérigo, William Langland. Escrito em versos aliterativos. A obra lida com o tema do significado da vida humana na Terra em relação ao seu destino, a estrutura é uma visa-sonho que proporciona um elo entre o leitor e as visões (Cf. GOODRIDGE, 1966).

⁶⁶ BAKER. Op. cit., 1939, p. 90.

podem ser discutidas. Assim, as fraturas identificadas por seus anteriores não são discutidas, mas sim reconsideradas, a partir da identificação e da reavaliação das peças de Sêneca. O núcleo do *medium of expression* passa a ser o verso declamatório, retórico e sem rimas, e posteriormente, a estrutura que essas tragédias apresentariam.

Do verso de Norton ao estilo bombástico de um *Tamburlaine*⁶⁷ (1587) há uma grande mudança, dando ao verso a função de oratória declamatória. Desse modo, há a mudança de um verso que informava ações completas de forma balanceada, para um declamatório direcionado para uma característica peculiar do herói, como no caso de *Tamburlaine*, uma oratória do orgulho. Entre 1588-92, o verso branco bombástico declamatório seria discutido e bem aceito entre autores como Marlowe, Nashe, Spenser, Greene e Watson, que se consagrariam com seu uso, até que aparecesse nos palcos londrinos um jovem dramaturgo chamado William Shakespeare o que coincide com o final das carreiras de Kyd e Marlowe.⁶⁸ Há, portanto, mudanças graduais no *medium of expression* elisabetano individual de cada autor e período. Torna-se conveniente seguir com Baker, pois ele faz parte de um pequeno corpo de dois autores que ao longo do tempo colocou esse tema em discussão, contrariando a opinião geralmente aceita, buscando, desta forma, apresentar de forma balanceada os dois lados da questão.

Quando se observam os versos brancos desse conjunto em que Sêneca é encaixado, geralmente encontra-se um tipo característico de dualidade. Dois elementos contrastantes, como, por exemplo, glória e desgraça sequenciadas em poucos versos, enquanto que em Sêneca o verso não apresenta tal característica, suscitando mais um empilhamento de horrores, como em *Fedra*⁶⁹, do que um contraste entre a desgraça do presente e um passado glorioso. O contraste irônico sobre este tipo de verso, segundo

⁶⁷ *Tamburlaine*: Peça escrita por Christopher Marlowe, em torno de 1587 (Cf. CHAMBERS, 2009, p. 421). Conta a saga do conquistador que dá título a peça. Divide-se em duas partes. Orgulho, soberba e tirania são temas fortes nesta obra de Marlowe. Esteticamente é uma das mais importantes obras quanto ao uso do *blank verse*.

⁶⁸ BAKER. Op. cit., 1939, p. 53-6.

⁶⁹ *Phaedra (Fedra)*: Peça de Sêneca que conta a história de Fedra e Hipólito. Fedra é esposa de Teseu e acaba se apaixonando pelo filho dele durante a ausência de seu marido. A paixão a consome e, quando ela revela ao afilhado seus sentimentos, ele a recusa, de joelhos, ela pede então que, uma vez que não pode ser amada, seja morta por Hipólito. Quando chega a notícia do retorno de Teseu, Hipólito deixa a adaga cair e corre. Ele é injustamente acusado por Fedra e perseguido como um criminoso. Acaba sendo morto por um monstro marinho e feito em pedaços. Fedra conta ao marido o que realmente aconteceu e lamenta a morte de seu amado.

Baker, é que esta linguagem dupla e não-antagônica é a chamada de ‘Senequiana’.⁷⁰ Neste caso, a consideração de Eliot, que valorizava o conhecimento sobre o que se entende por Sêneca para compreendê-lo no período Elisabetano, sem ser impelido pela ‘influência’⁷¹, é muito válida, pois há algum tipo de confusão ou generalização referente a esta questão, independente da posição tomada pelo crítico. Há um aparente desejo, uma expectativa por parte do crítico, que o conjunto de obras analisadas por ele ou por aquele com que ele dialoga responda às necessidades, nesse caso, de estrutura e conteúdo; exigindo “encaixes” ao conceito historicamente mutável de influência. Pode ser percebido, por exemplo, no prólogo de *As Troianas*, o contraste entre glórias e desgraças e, em um sentido mais amplo, está presente como um material básico para o conteúdo de tragédias de todos os tempos. A expectativa de alinhamento estilístico com conteúdo, como é o desejo de Baker, acaba por colocar grilhões pesados sobre a influência e, ao mesmo tempo, cria um argumento no qual ele mesmo está sujeito a tropeçar ao deixar de lado este efeito no discurso de abertura feito por Hécuba.

HECVBA

Columen euersum occidit
pollentis Asiae, caelitum egregius labor;
[...]
Stat audius irae uictor et lentum Ilium
metitur oculis ac decem tandem ferus
ignoscit annis; horret afflictam quoque,
uictamque quamuis uideat, haut credit sibi
potuisse uinci. Spolia populator rapit
Dardania; praedam mille non capiunt rates

HÉCUBA

Caiu por terra, derrubado, o baluarte da Ásia grandiosa, a obra magnífica dos deuses! [...]
O vencedor se ergue encolerizado e mede com os olhos Troia dominada; embora enraivecido, desculpa os dez anos de guerra. Mas também se amedronta com a cidade devastada e, conquanto a veja vencida, não consegue crer que tenha conseguido vencê-la.

⁷⁰ BAKER. Op. cit., 1939, p. 75.

⁷¹ ELIOT. Op. cit., 1958a [1927], p. 76.

O destruidor saqueia os despojos dardânios; seus mil navios não são suficientes para conter o espólio.

(**As Troianas**, Prólogo, versos 6-7; 22-27)

A dualidade contrastante também pode ser vista, por exemplo, nas traduções da *Eneida* de Surrey. No episódio que narra a queda de Troia e a morte de Príamo, há o claro contraste do grande e poderoso rei dos troianos com o fraco corpo que jaz no chão.

That royal prince of Asie, which of late
Reignd ouer so many peoples and realmes,
Like a great stock now lieth on the shore;
His hed and shoulders parted ben in twaine,
A body now without renome and fame.

(**Aeneid**, Livro II, Traduzido por Surrey, versos 725-9)⁷²

Baker deu uma nova posição introdutória para se pensar a tradição da influência senequiana, a partir do desenvolvimento de verso branco e sua falta de relação com as traduções de Sêneca; o *medium of expression* não abrangente, mas específico para cada momento de cada autor; a identificação de um grupo de outras obras com características que estão entre as peças dos dramaturgos do final do século e as *Morality Plays*, ao mesmo tempo em que as traduções de Sêneca podem ser também absorvidas por este conjunto em que predomina a presença de obras vertidas para o inglês. Investigadas as formas de construção e formação dos versos com a literatura nativa, o novo foco é a investigação da estrutura e do enredo da peça.

Tratando, agora, da *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd, peça escrita em 1582, isto é, com o verso branco já mais desenvolvido e com uma temática que seria muito comum à época, uma peça que trata de vingança. Geralmente é vista como um contato direto com a obra de Sêneca. Devido a fatores como a popularidade da peça somados às semelhanças com o *Hamlet* (1601-3) de Shakespeare, é a ponte entre este último e o dramaturgo latino. Entre uma e outra está *Titus Andronicus* (1590), que recebe um importante espaço no desenvolvimento do argumento de Baker.

⁷² APUD BAKER. Op. cit., 1939, p. 72.

Cabe à peça de Kyd o lugar-comum na teoria da influência, por um conjunto de elementos como o sangue, a violência, o tema da vingança, a retórica sensacional, o fantasma, a divisão em 5 atos e o coro.⁷³ No geral, pode-se encontrar tudo isso em algumas tragédias de Sêneca, como, por exemplo, em *Tiestes* e, dessa forma, assimilar uma influência regida principalmente por semelhanças. Retomando a forma de Frank Lucas ver o paralelismo, porém agora aplicado à influência não textual, mas temática sobre a vingança, pode-se pensar que sim, tudo é paralelo, pois jamais se cruza.

É importante, nessa abordagem histórica da influência, perceber que nem sempre a recomendação da moderação se dirigiria aos estudiosos que se debruçaram somente sobre essa discussão, mas também àqueles que editaram e estudaram as peças “influenciadas” de forma individualizada, como é o caso da obra de Thomas Kyd. É possível encontrar referências rápidas em introduções, como em uma edição de *The Works of Thomas Kyd*, de 1901 por Frederick S. Boas, que referenciou o personagem Revenge e o fantasma de Andrea da *The Spanish Tragedy* como provenientes do prólogo de *Tiestes*.⁷⁴

A partir da resposta a um argumento construído por uma simples analogia, no qual a presença de um coro e de um fantasma integrante no início da peça indica um traço derivado por Sêneca, será construído o fundamento de uma nova forma de se pensar a estrutura do drama elisabetano. De forma sutil para a *Revenge*, mas bem longamente construída ao longo do trabalho para os fantasmas. Segundo Baker – e qualquer historiador de Literatura Inglesa também perceberia –, as personificações, como a *Revenge* da *The Spanish Tragedy*, não são incomuns nas peças de moralidade, pertencendo a uma tradição medieval na qual são essenciais também os fantasmas. Neste ponto Baker está contrapondo tanto o argumento de Lucas quanto o de Eliot, que viam esses dois recursos modelados a partir de Sêneca⁷⁵, ao pensar uma famosa peça de moralidade do século XV, como *Everyman*⁷⁶, em que são encontradas as personagens Beleza, Confissão, Discrição,

⁷³ BAKER. Op. cit., 1939, p. 107.

⁷⁴ Cf. BOAS. *The Works of Thomas Kyd*, 1901, p. xxxii.

⁷⁵ BAKER. Op. cit., 1939, p. 108.

⁷⁶ *Everyman*: Peça de moralidade, cujo autor é desconhecido. Conta a história da figura Everyman, que simbolicamente representa toda a humanidade e precisa escolher os companheiros que a acompanharão em sua jornada para a morte. Estes são representados por personificações de sentimentos abstratos, como

Sabedoria, Morte, Boas-ações, Companheirismo, entre outras nas quais as personagens são comportamentos personificados. O *Everyman* é uma personificação da humanidade – um homem universal, um conceito abstrato –; após ser visitada pela representação da Morte e antes de seguir ao seu lado, tenta convencer seus amigos, as outras abstrações, a acompanhá-lo.

Quanto aos fantasmas, quando se recorre a uma importante obra também do meio da década de 50 do século XVI, encontram-se não um, mas muitos fantasmas ‘ilustres’ que vêm ao mundo para contar a história de sua queda. Trata-se de *Mirror for Magistrates* (1559), o livro mais influente, segundo Jessica Winston, para aqueles que circulavam pelos *Inns* da Corte e grupos da nobreza, que tem seus núcleos iniciais feitos anteriormente e receberá diversas adições e atualizações ao longo do século.⁷⁷ Seus personagens são antigos reis, príncipes, entre outros nobres. O fantasma de Andrea não difere muito, pois é possível perceber, no início da *The Spanish Tragedy*, uma longa narração de quem ele foi, como morreu, como se deu sua viagem pelo Hades, e, finalmente, como chegou de volta ao momento presente, sendo um observador, um fantasma que assiste aos acontecimentos posteriores à sua morte. De forma semelhante ao coro composto por velhos sábios em *Gorboduc*, não interage no desenvolvimento da peça, apenas pode lamentar o destino de seu amigo Horatio e exigir do outro espectador, a *Revenge*, que faça sua parte. Há, portanto, uma mescla do que se encontra em *Gorboduc* com o tipo de narrativa do *Mirror*. Baker desenvolve o argumento unindo a criatura fantástica e a narração de vida e morte:

[...] It [the attack against the influence] holds that the Ghost is a variation on the ghosts who, in the metrical tragedies, come back to this world to recount their "falls"; that *Revenge* is one of the supernatural beings of medieval literature who act as guides, interpreters, and interlocutors, in the "marvelous journeys" – journeys which might be like that of a ghost back into the world. It recognizes that *The Spanish Tragedy* is more than a dramatization

amizade, boas ações e riqueza. Durante essa busca, o protagonista descobre quais são aqueles que o seguirão nesta jornada e quais são aqueles que o abandonarão.

⁷⁷ Cf. WINSTON. “Seneca in Early Elizabethan England”, 2006.

of the metrical tragedy in its narrowest form, that is, more than a dramatized recital of Andrea's unhappy death; [...].⁷⁸

A intenção de Baker pode ser demonstrar que tanto uma como a outra personagem são adaptações de personagens padrão das tragédias medievais que vêm contar ao mundo a sua história.⁷⁹ Segundo Frederick Boas, Kyd poderia ter sido influenciado por uma poesia não dramática, devido à “superfluity of narrative” e ao “epic material” que caracterizam essa primeira cena da tragédia.⁸⁰ O diálogo com Boas fornece a Baker a pista fundamental que, além de vincular a tragédia elisabetana com a literatura nativa, estabelece um novo tipo de relação entre esses autores e outro latino: Virgílio.

Neste *medium of expression*, que compreende em um grupo de obras similares, havia entre elas uma tradução em versos brancos da *Eneida* feita pelo conde de Surrey. Thomas Sackville, o co-autor de *Gorboduc*, escreveu uma obra chamada *Induction* (1554), cujo tema é a vida e queda do Duque de Buckingham – aquele que auxiliou o Duque de Gloucester a se tornar o rei Ricardo III e cai em desgraça pouco depois –, narradas pelo próprio a um guia do outro mundo. De acordo com Baker, todos têm um ponto em comum com a tradição nativa inglesa e que pode ser vista nesta primeira cena de *The Spanish Tragedy*, assim como em outras peças posteriores, com mais ou menos nuances. A construção que envolve um homem que está sendo guiado por um ser sobrenatural enquanto conta sua história é comum à *Eneida* (Livro VI), à *Induction* e ao *Mirror for Magistrates*.⁸¹ Há, respectivamente, as personagens Sibila, Sorrow e Morpheus/Fortune, para guiar o ‘fantasma’. Desta forma, há a união da jornada ao local desconhecido com a tragédia pessoal, bem como a fusão entre o gênero narrativo e o dramático.⁸² Outro ponto que pode ser destacado é que na obra de Sackville, o nome de seu guia, Sorrow (Tristeza), é

⁷⁸ “[...] Ele [o ataque à influência] sustenta que o fantasma é uma variação sobre os fantasmas que, nas tragédias métricas, retornavam a este mundo para contar suas ‘quedas’; que a Revenge é uma das criaturas sobrenaturais da literatura medieval que atuam como guias, intérpretes e interlocutores, em uma ‘jornada maravilhosa’ – jornadas que podem ser como essa do fantasma que retorna ao mundo. Ele reconhece que *The Spanish Tragedy* é mais que a dramatização de uma tragédia métrica em sua forma mais restrita, isto é, mais que o recital dramatizado da morte infeliz de Andrea. [...]” (Tradução minha). BAKER. Op. cit., 1939, p. 109.

⁷⁹ BAKER. Op. cit., 1939, p. 108-10.

⁸⁰ BOAS. Op. cit. p. xxxiii.

⁸¹ Posteriormente o poema de Sackville fora incorporado ao *Mirror for Magistrates* por Baldwin. Cf. PYLE. ‘Thomas Sackville and *A Mirror for Magistrates*’ 1938, p. 319.

⁸² BAKER. Op. cit., 1939, p. 109-13.

também outra forma de personagem-personificação próxima a uma peça de moralidade ou a um resquício tardio dessa tradição.

No ‘Author’s Induction’ do *Mirror for Magistrates*, John Higgins, o autor da primeira parte, faz a consideração que sintetiza o argumento sobre a estrutura da obra, da relação entre os fantasmas e o seu guia.

For *Morpheus* bade them each other in other tell
Their names and liues, their haps and haplesse dayes,
And by what means, from fortune wheele they fell,
Which did them earst, unto such honours rayse.
Wherewith the first not making moe delays,
A noble Prince broade wounded brest that bare
Drew neere, to tell the cause of all his care.
(*Mirror for Magistrates*, Author’s Induction, estrofe 16)⁸³

Visto o papel dos fantasmas e outros personagens extraordinários como as personificações, ao voltar aos fantasmas senequianos, é possível observar que cabe a eles uma parte muito restrita durante a peça, como em *Agamemnom*⁸⁴ ou em *Tiestes*, nos quais fazem o papel de um prólogo, fornecem ao leitor/espectador um entendimento dos acontecimentos e, após o início da ação, são deixados de lado. O único fantasma que interage com os personagens é aquele de *Hercules Oetaeus*⁸⁵, peça cuja autoria de Sêneca é debatida⁸⁶, em que o protagonista, após morrer, reaparece como fantasma.

A vingança é fundamental na peça de Kyd e, ao mesmo tempo, é bem complexa, pois a personagem que abre a peça, Andrea, desenvolve o desejo de vingança quando vê que o amigo Horatio é morto e o príncipe Balthazar – o responsável pela morte

⁸³ HIGGINS. ‘Author’s Induction’, 1815 [1587-8], p. 20, estrofe 16.

⁸⁴ *Agamemnon* (Agamêmnon): Peça de Sêneca de grandeza dramática comparável à *Troianas*. Trata-se do enredo conhecido do retorno do grande general grego, Agamêmnon, e sua recepção sangrenta por parte de sua esposa e o amante, Egisto. Alguns temas que são vistos na trama de *Electra*, dos gregos, são adiantados, pois ambos saem à procura de Orestes, que com ajuda da irmã Electra, já tinha fugido. Egisto decide tornar a vida de Electra insuportável.

⁸⁵ *Hercules Oetaeus*: Peça de Sêneca sobre Hércules que se situa após o *Hercules Furens* e de forte teor estoico. Nela, a atual esposa de Hércules, Dejanira, enciumada com uma das prisioneiras do marido, resolve usar um veneno em uma das roupas dele. Como resultado, Hércules praticamente morre. Enfraquecido, pede para que seja acesa uma pira e que ele seja cremado ainda vivo. Sendo o maior dos homens, busca, por este feito, alcançar o Olimpo. Quando, finalmente, morre, aparece para sua mãe, como um fantasma.

⁸⁶ Cf. FITCH. ‘Hercules on Oeta’, 2004, p. 332-3.

desse fantasma observador e também prisioneiro dos espanhóis –, tenta se aproximar, com a ajuda de Lorenzo, de sua antiga amada, Bellimperia, que, posteriormente, após a morte de Andrea, tornara-se a amada de Horatio. Contudo, o tema da vingança não fica somente no plano do sobrenatural. Horatio, por sua vez, era filho de Hieronimo e Isabella. Este fica gradativamente louco após perder o filho, que é secretamente assassinado por Lorenzo, que assim consegue o casamento de sua irmã, Bellimperia, com o príncipe português, Balthazar. De forma semelhante a Hamlet, Hierônimo progride vagarosamente em suas tentativas de descobrir a verdade em meio a sua melancolia, para, por fim, consumir a vingança contra Lorenzo, em um banho de sangue no qual outros também são atingidos.

A estrutura é complexa, assim como a trama não dá, inicialmente, o motivo da vingança que será de fato o núcleo da peça, pois o caso de Andrea fica de lado frente ao desenvolvimento de Hierônimo e, quando este mata Lorenzo, acaba com Balthazar também, executando a vingança de Andrea indiretamente.

Quando comparada a Sêneca, em que as estruturas são mais lineares, o que é anunciado realmente acontece, existe, por exemplo, uma maldição que envolve, há gerações, a família de Atreu e Tiestes. A progressão é rápida: Atreu está decidido desde sua primeira aparição. O motivo da vingança é anterior aos eventos da peça, enquanto que o crime original (referente a Hierônimo) é cometido no decorrer da *The Spanish Tragedy*. Quanto à vingança e fantasmas, Baker conclui que “As for the connection of a ghost with a revenge theme – the final point in which Kyd has been judged to resemble Seneca – the real difference between the two authors lies in their dissimilar attitudes to revenge”.⁸⁷ Observando Hamlet quanto à progressão lenta, o protagonista trágico se assemelha muito a Hieronimo, da mesma forma que isto pode ser observado no herói romano Titus de Shakespeare. Vinganças lentas e elaboradas marcam, pelo menos essas peças, com um possível distanciamento de Sêneca, sendo Medeia a vingadora latina mais próxima aos elisabetanos, afastando-se das rápidas intervenções de Hércules⁸⁸ e Tiestes.

⁸⁷ “sobre a conexão do fantasma com o tema da vingança – o ponto principal no qual Kyd tem sido considerado por assemelhar-se com Sêneca – a verdadeira diferença entre os dois autores está nas formas distintas com que eles lidam com a vingança.” (Tradução Minha). BAKER. Op. cit., 1939, p. 117.

⁸⁸ Em *Hercules Furens* trata-se mais de remover o usurpador Lico do que uma vingança, ainda que esse tirano tenha ameaçado a vida da esposa de Hércules.

A *The Spanish Tragedy* está mais para uma tragédia medieval em que o fantasma aparece com um guia e esse inicia a narração de sua própria história, sobre sua vida e como se deu a sua morte. Uma vez concluído este relato, este mesmo fantasma passa a ser um aventureiro de uma determinada viagem, composta pela peça que diante de si se apresenta, e os eventos observados passam a compor esta jornada. Kyd consegue combinar a tragédia em sua forma antiga e narrativa com traços dessa viagem fabulosa dos fantasmas de pessoas ilustres.⁸⁹ Existe uma dimensão, na peça, que é a temporalidade inexata: não se sabe se o que Andrea vê é, de fato, o que aconteceu após a sua morte ou se ele e a Revenge estão como espectadores de uma peça teatral em que tudo aquilo é uma ilusão, ou mesmo uma possibilidade histórica do mundo que Andrea habitara. Já o relato onírico de George, o Duque de Clarence, em *Ricardo III*, desperta a atenção por figurar-se dentro e fora do sonho, estendendo-se para uma pós-vida, possui essa mesma composição da jornada fabulosa, além, claro, do efeito profético de seu sonho, episódio que será tratado com mais detalhes quando for analisada a contribuição do crítico literário Harold Brooks para esta discussão e ao longo do terceiro capítulo.

Quanto às considerações de Baker sobre *Titus Andronicus* e *Tiestes*, elas serão feitas no momento em que será discutida a posição de Robert Miola dentro desse cenário, pois o contraste de opiniões e formas de pensar a influência de Sêneca nesta obra de Shakespeare tornar-se-á mais rico ao situar as duas maneiras de ver a peça lado a lado. Cabe, porém, tratar das considerações que dialogam com Cunliffe, entre *Titus Andronicus* e *Hipólito*⁹⁰ de Sêneca.

As referências a *Tiestes*, de Sêneca, e *Titus Andronicus*, de Shakespeare, vêm do hábito de se tentar encontrar um equivalente em determinadas sequências, pois uma vez que já se estabeleceu o contato por meio de alguma outra aproximação anterior, tudo se torna passível de comparação. A pergunta passa a ser, por exemplo, qual a cena de caça em Sêneca, pois há uma em *Titus Andronicus*. Baker fica perplexo diante de tal postura investigava e que se auto-induz ao expressar “with an urbane suggestion as to the comparison, the critic stops. What marvels such a sovereign method could be capable

⁸⁹ BAKER. Op. cit., 1939, p. 118.

⁹⁰ *Hyppolitus* (*Hipólito*): Ver *Fedra* acima.

of!”⁹¹ Trata-se de buscar os equivalentes, de cair no vício de que todo trecho tenha sua origem rastreável⁹², ou, no caso dessa tradição, a mesma fonte, o mesmo autor, o que nem sempre pode dar bons resultados, pois neste caso existem aquelas que não são Sêneca, e até mesmo mais convincentes, não esquecendo as informadas, em alguns casos, no próprio texto. Para Baker, a cena da caça é muito complexamente construída em Shakespeare e pouco desenvolvida em Sêneca, remetendo explicitamente a uma das cenas de caça mais famosas da literatura, a caçada de Eneias e Dido na *Eneida* de Virgílio, também representada pelo famoso poeta inglês, Geoffrey Chaucer, em *The Legend of Good Women*⁹³ (1385-6). Ainda em Shakespeare é possível encontrar cenas construídas de forma semelhante no poema *Vênus e Adonis*⁹⁴ (1593-4).⁹⁵ A referência a Dido em *Titus Andronicus* é tão clara quanto as feitas a Filomela, das *Metamorfoses*, de Ovídio, em momentos posteriores na peça.

The birds chant melody on every bush,
The snake lies rolled in the cheerful sun,
The green leaves quiver with the cooling wind,
And make a chequer'd shadow on the ground.
Under their sweet shade, Aaron, let us sit,
And, whilst the babbling echo mocks the hounds,
Replying shrilly to the well-tun'd horns,
As if a double hunt were heard at once,
Let us sit down and mark their yelping noise;
And after conflict, such as was suppos'd,
The wandering prince and Dido once enjoy'd
(*Titus Andronicus*, Ato II, Cena iii, versos 12-22)⁹⁶

⁹¹ “com uma sugestão tão sofisticada para a comparação, o crítico para. Que maravilhas um método tão soberano poderia ser capaz!” (Tradução minha). BAKER. Op. cit., 1939, p. 133-4.

⁹² Cf. MEYER apud CARVALHAL. *Literatura Comparada*, 2003, p. 26. Ao tratar especificamente da Literatura Comparada do início do século XX, Meyer ressalta que “Quem quiser evitar os riscos mais graves que a todo momento ameaçam a viabilidade do estudo das fontes, considere sempre, com maior cautela os seguintes aspectos da questão: a) o perigo de supor que cada trecho de uma obra deve necessariamente corresponder uma fonte específica, ou trecho ‘paralelo’; b) o ‘hipnotismo da fonte única’ [...]; a confusão entre simples semelhança e dependência direta”.

⁹³ *The Legend of Good Woman*: Obra de Geoffrey Chaucer, composta entre 1385-6 (TATLOCK, 1903, p. 9) que, semelhante ao *De Claris Mulieribus* (*Sobre as Mulheres Famosas*), de Giovanni Boccaccio, reúne um conjunto de biografias de mulheres ilustres.

⁹⁴ *Venus and Adonis* (*Venus e Adonis*): Poema erótico, do tipo ovidiano, escrito por Shakespeare entre 1593-4 (DUNCAN-JONES e WOULDHUYSEN, 2007, p. 10).

⁹⁵ BAKER. Op. cit., 1939, p. 134-9.

⁹⁶ Meu destaque.

As aves cantam em todos os galhos,
A cobra, ao sol, se enrola de alegria,
As folhas verdes tremulam ao vento,
Deixando o chão malhado com suas sombras;
À sombra delas sentemos, doce Aaron,
E enquanto o eco caçoa dos latidos,
E dá aguda resposta aguda ao som das trompas,
Como se ouvíssemos caçada dupla,
Sentemo-nos prouvir a gritaria.
E depois do conflito, como supõe-se
Houve entre Dido e o príncipe errante,
(*Titus Andronicus*, Ato II, Cena iii, versos 12-22)⁹⁷

Outras considerações fundamentais de Howard Baker a respeito dessa peça dizem respeito às suas semelhanças com o Hierônimo da *The Spanish Tragedy*, pois ambos os pais tentam, em um momento de loucura, buscar no Hades a justiça, assim como os dois têm visões. O antigo general romano vê um ser divino em um palhaço e o comandante espanhol enxerga seu filho em um velho.⁹⁸ Ambos narram suas jornadas imaginárias ao longo das regiões infernais, trabalhando com o misto de narração e teatro, entrelaçando vida e morte.

Há, ainda, os traços das peças de moralidade, como as personificações da rainha Tamora e seus filhos, para tentar enganar o “louco” Titus, além do personagem totalmente marcado pela maldade, quase um ‘Vice’ medieval: Aarão. Algo que caracteriza, em parte, o par Titus e Hierônimo, é essa loucura falsa ou consciente em busca da verdade e justiça, enquanto que aquela de um personagem senequiano é totalmente diferente, visto em Hércules, por exemplo.⁹⁹ Enquanto isto, Hierônimo e Titus a utilizam para fugir da realidade, para tentar alcançar uma justiça nos Céus ou no Hades. Em *Hercules Furens*¹⁰⁰, a loucura permite ao protagonista realizar atos terríveis, dos quais ele não é uma vítima que

⁹⁷ Tradução de Bárbara Heliodora (Cf. SHAKESPEARE, 2003).

⁹⁸ BAKER. Op. cit., 1939, p. 127-8.

⁹⁹ BAKER. Op. cit., 1939, p. 125; 130.

¹⁰⁰ *Hercules Furens*: Peça de Sêneca sobre Hércules que se situa antes de *Hercules Oetaeus*. Conta o infeliz retorno do herói após os doze trabalhos. Em Tebas, Lico matou Creonte e tomou o poder da cidade, tornando-se uma ameaça para a família de Hércules. Ao chegar, ele mata Lico, mas ao preparar um sacrifício, é acometido por uma forte loucura que o faz atingir brutalmente os membros de sua família. Ao final o herói reconhece que o mais difícil de seus “trabalhos”, agora, é viver.

busca, em meio à sua insanidade, uma forma de justiça¹⁰¹, mas é ao mesmo tempo a vítima e o culpado. Não é o choque com a realidade de suas ações que não o altera, mas em uma total assimilação de sua responsabilidade; ainda que não tivesse consciência do que fizera, o fez e é terrível que o tenha feito. O primeiro tipo de insanidade, como a de Titus e Hierônimo, é o abrigo seguro do mundo como algo fingido enquanto o segundo é a razão de sua desgraça decorrente de uma possessão. Dito de outra forma, o exemplo elisabetano é consequência das atrocidades, e o latino, a causa delas.

Baker faz, na sequência, considerações sobre a herança medieval da tragédia elisabetana. Ao tratar do desenvolvimento do drama inglês e da recepção de Sêneca, essa evolução da tradição nativa inglesa fará o contraponto necessário à investigação situada historicamente no período Elisabetano. Quanto à sua contribuição na crítica da tradição da influência, Baker foi um divisor de águas. Como visto por seus anteriores, não é algo totalmente novo, mas, as leves fissuras deixadas sutilmente na tradição permitiram uma investigação que busca nas origens do drama elisabetano os elementos "senequianos" e, aliciada à crítica do próprio Cunliffe sobre a exaltação das conclusões, Baker acabou por ganhar a marca do primeiro a negar a influência de Sêneca. Esta denominação não é totalmente justa se considerarmos parcialmente seu extenso trabalho, pois o próprio Baker agrupa Sêneca como parte de um conjunto de obras com características em comum. Contudo, quando deixa de lado alguns aspectos importantes, como o drama das Universidades ou a esticomítia, chega à conclusão de que nada fica reservado ao dramaturgo latino ou a alguns temas que são deixados de lado. Logo no início, ele deixou claro sua opinião de que "The theory that Seneca was the eminent influence on sixteenth century writers of tragedy is, I think, a blighting critical fiction".¹⁰² Quanto à forma, Baker é claro em optar por não fazer muitas distinções. Os gêneros poéticos, dramáticos, épicos são colocados todos juntos, e as peculiaridades estruturais não são levadas em conta. O movimento passa a ser um jogo de alusões, principalmente temáticas. A fronteira que separa os gêneros (e também a sua ausência) acaba se tornando um elemento muito importante para se pensar as relações entre os textos. É um trabalho claro e minucioso

¹⁰¹ Hércules enlouquece logo após matar o tirano Lico.

¹⁰² "A teoria que Sêneca foi uma influência eminente no século XVI para os escritores de tragédia é, em minha opinião, uma ficção crítica prejudicial." (Tradução minha). BAKER. Op. cit., 1939, p. 5.

contrastando as ideias exaltadas¹⁰³ que começavam a se enraizar. Ainda assim, guarda um tom enlevado ao final da obra, se situando no extremo oposto de Cunliffe, posição radical que lhe custará caro posteriormente.

¹⁰³ Os trechos até então citados pertencem aos três primeiros capítulos, seu tom será mais espirituoso e radical ao vincular totalmente à tragédia medieval a inglesa nos dois capítulos finais. Nestes o autor parte para uma total desvinculação de Sêneca do drama inglês. Aquilo que é deixado de lado por Baker será tratado no segundo capítulo desta dissertação.

6. G. K. Hunter (1967 e 1974): Dois novos ataques à Influência

Após os ataques de Howard Baker, a teoria de influência de Sêneca sobre os elisabetanos seria pouco abalada, em especial pela postura diametralmente oposta a seus predecessores a que Baker adere nos capítulos finais. Ao descartar totalmente a importância do dramaturgo latino e deixando de lado itens que não poderiam ser rendidos ao drama anterior ou a outros autores e gêneros literários – como as peças de Moralidade ou Ovídio, Virgílio e Boccaccio –, em itens como, por exemplo, a esticomítia ou o drama nos *Inns* da Corte, para citar apenas alguns exemplos, sua tentativa “seems to have disappeared into the sands of time, and Cunliffe’s assumptions remain the common assumptions”.¹⁰⁴

Coube ao crítico George K. Hunter (1920-2008), renomado professor de Literatura Inglesa e Estudos Comparados, dar sequência ao trabalho de Baker em dois artigos, o primeiro deles publicado na respeitadíssima revista *Shakespeare Survey* de 1967, intitulado “*Seneca and the Elizabethans: A case-study in ‘Influence’*”. Passados cerca de vinte anos do primeiro ataque, Hunter será tão contundente em poucas páginas como Baker fez com um livro todo; contudo, não isolará totalmente a tradição nativa, reconhecendo, à sua maneira, a posição de Sêneca e principalmente o funcionamento da tese de Cunliffe dentro de seu próprio período histórico.

Segundo Hunter, no final do século XIX, cabia a um pesquisador de Doutorado em Literatura Comparada encontrar as afinidades entre um autor mais recente e outro mais antigo, estipulando que a relação seria sempre cronológica, em que o mais novo deve sempre ao anterior. Válido para sua época, ressalta Hunter, mas hoje, não é necessariamente verdadeiro, mesmo que as hipóteses de Cunliffe sejam ainda comumente aceitas.¹⁰⁵ Trata-se, portanto, de entender e esclarecer as conclusões que permaneceram no tempo, abordando a metodologia e a própria construção da obra mais influente dessa tradição.

¹⁰⁴ “parece ter desaparecido nas areias do tempo e as constatações de Cunliffe permanecem como pressupostos comuns.” (Tradução minha). HUNTER. “Seneca and the Elizabethans: A case-study in ‘influence’”, 1967, p. 17.

¹⁰⁵ HUNTER. Op. cit., 1967, p. 17.

É colocado em questão o coração da tese, o que a existência de passagens paralelas prova? A partir da listagem se diz que existe uma influência. A tese central do livro é a peça de Thomas Hughes, *The Misfortunes of Arthur*, ocupando uma grande parte do livro. Entretanto Hunter é bem realista ao dizer que nem essa obra nem o seu autor foram figuras centrais na tragédia inglesa do Renascimento. Desta forma, ao se focar em uma peça menor, a tese perde toda sua força. A metodologia funciona bem para a obra de Hughes, *Gismond of Salerne*, de diversos autores, e *Ricardus Tertius*¹⁰⁶ (1579), de Legge, mas não funciona bem para as peças de Shakespeare, Marlowe e Kyd.¹⁰⁷ Claramente, a análise de Hunter situa dois grupos de peças: o grupo das peças mais conhecidas e de maior qualidade dramática, que alcançaram certa ou muita popularidade no teatro Elisabetano, mas não se enquadram na metodologia de Cunliffe; o outro grupo é compreendido por peças em situação inversa, pois aquelas que se enquadram ao método de Cunliffe são as peças pouco populares.

Hunter recorre à etimologia da palavra influência, esclarecendo que ela não prevê paralelos, mas uma tendência ‘chovendo’ sobre o objeto. Não se deveria discutir a influência de Sêneca na tragédia elisabetana, exceto dentro do contexto de que outros fluxos apareciam ao mesmo tempo. Aceitar outras correntes não significa, necessariamente, excluir o tragediógrafo latino.¹⁰⁸ Logo, não se trata de viciar os olhos em um ou outro determinado autor, ou de excluir um em favorecimento do outro, mas de compreender que existem as mais diversas tradições sendo despejadas no universo cultural que produziu essas tragédias, sendo, então, como enfatizou Baker, um erro a busca incansável por uma única fonte para todos os itens.

Retomando o tom característico de Baker, Hunter propõe que, derrubadas as fronteiras de gêneros, entre o drama e a narrativa, Sêneca seria engolido pelo gigantesco mar de Ovídio, pois ele estava em toda parte, na educação, na arte, em máximas, traduções, paráfrases e imitações. Já Sêneca possuía apenas uma tradução de cada peça entre 1540 e 1640 e a edição completa de 1580. Não se trata, contudo, de trocar a influência de Sêneca

¹⁰⁶ *Ricardus Tertius*: peça sobre a vida de Ricardo III escrita em latim por Thomas Legge, e representada no St. John College em 1579 (Cf. *Retrospective Review*, 1825, p. 29).

¹⁰⁷ HUNTER. Op. cit., 1967, p. 17.

¹⁰⁸ HUNTER. Op. cit., 1967, p. 18.

pela de Ovídio, uma vez que, para Hunter o estudo pessoa a pessoa sucumbe ao ser interpelado pelas complexidades de uma visão mais abrangente, isto é, de diversas correntes.¹⁰⁹ Segundo T. W. Baldwin, autor da obra monumental sobre a educação no período Tudor, *William Shakespeare's Small Latin & Lesse Greeke* (1944), aponta que “in the grammar school of Shakspere's day, the chief of these [poets] was Ovid”.¹¹⁰ Ao tratar do alcance de Ovídio e se apoiar na questão da popularidade de determinado autor na educação do elisabetano, Hunter deixa de lado o drama representado nas cortes, no qual Sêneca teve um importante papel e popularidade. Além das traduções e tragédias inspiradas em sua obra, ele foi representado em latim diversas vezes em Cambridge. *As Troianas* foi encenada duas vezes, em 1551 e 1560, além de *Édipo* em 1559 e *Medeia* em 1560.¹¹¹ Segundo Knapp, a primeira peça a ser encenada em latim foi vinte anos antes com *Absalom*¹¹² (1539-40), nessa mesma universidade.¹¹³

Nas palavras de Hunter: "We are left with a few well-worn anthology passages and a few isolated tricks like stichomythia (and even that occurs outside tragedy) as relics of the once extensive empire of Seneca's undisputed influence".¹¹⁴ Esta é a postura conclusiva – ao meio do texto – do crítico com relação à superavaliação de Sêneca como fonte única¹¹⁵, como um império da influência inabalável. Incisivo como Baker, ainda afirma que se as tragédias de Sêneca não tivessem sobrevivido, pouco se alteraria no drama inglês, pois é ‘bobagem’ pensar que a Idade Média definia tragédia em termos literários e não dramáticos e que fora necessário o redescobrimto dos clássicos para que a tragédia

¹⁰⁹ HUNTER. Op. cit., 1967, p. 18-21.

¹¹⁰ “nas escolas de gramática dos tempos de Shakespeare, o principal desses [poetas] era Ovídio.” (Tradução minha). BALDWIN. *William Shakespeare's Small Latin & Lesse Greeke*, 1944, p. 417.

¹¹¹ SMITH. *College Plays Performed in the University of Cambridge*, 1923, p. 106.

¹¹² *Absalom*: Peça escrita em latim, em torno de 1540, por Thomas Watson, em Cambridge (Cf. SMITH, 2010, p. 6-7). Seu enredo baseia-se na revolta de Absalom contra Davi, conforme descrita no Antigo Testamento.

¹¹³ KNAPP. Op. cit., p. 257.

¹¹⁴ “Somos abandonados com algumas passagens antológicas gastas e alguns truques como a esticomítia (e esta até ocorre fora da tragédia) como relíquias do antigo e extenso império da influência indiscutida de Sêneca.” (Tradução minha). HUNTER. Op. cit., 1967, p. 21.

¹¹⁵ Hunter claramente identifica que não se trata de uma fonte única, mas procede assim com relação a seus predecessores, possivelmente, por dialogar com o trabalho extremado de Howard Baker. Seria inverossímil crer que qualquer dos críticos que entraram nesse debate crítico realmente acreditasse que Sêneca seria o ingrediente essencial – o grande trunfo – que explicaria sozinho o sucesso dos dramas elisabetanos.

inglesa prosperasse.¹¹⁶ Neste ponto, ele lida com dois pontos importantes que merecem atenção. Um deles é a defesa de uma tradição dramática inglesa que teria condições de produzir Marlowe e Shakespeare, e dessa forma, vai ao encontro do que Howard Baker propõe: exaltação do drama nativo inglês. Em segundo lugar, a manutenção ou desenvolvimento da própria tradição trágica durante a Idade Média. Ao mesmo tempo em que Baker e Hunter são em alguns momentos intensos em exaltar o drama nativo, Cunliffe por sua vez, também o é, de maneira inversa, ao ignorar totalmente esse aspecto em sua obra essencial à essa discussão (o mesmo vale para aqueles que possivelmente exaltaram demais as considerações da obra *Seneca and The Elizabethan Tragedy* (1893)).

Esse primeiro artigo foi uma importante contribuição à história da Influência de Sêneca, pois, por se tratar de um texto mais conhecido e citado nos autores posteriores, coloca Baker não mais como uma tentativa isolada de se ‘destruir o império’, mas como uma posição igualmente válida. Embora Hunter também siga o lado extremo da discussão, como fez seu predecessor, apresenta hipóteses consideráveis, tendo início uma ‘crítica da influência’, uma busca por repensar, metodologicamente, o que se entende por este termo. É evidente o grito de Hunter por se reconsiderarem os métodos dos estudos comparados, fato que se alia ao momento vivido pelo próprio autor, que na época da publicação do texto havia fundado na University of Warwick, Inglaterra, o “Department of English and Comparative Literary Studies”, cujo foco era se pensar a Literatura Inglesa dentro de um contexto europeu.¹¹⁷ Foram dois ataques em cerca de 20 anos, para uma história que na época já contava com quase três quartos de século, a influência de Sêneca já passara quase meio século de Cunliffe até Baker e as conclusões do primeiro já estavam muito bem assentadas.

Pouco tempo depois, em 1974, G. K. Hunter tornaria a essa questão, sobre a influência de Sêneca, em um novo texto, “Seneca and the English Tragedy”, publicado em um livro sobre Sêneca editado por C. D. N. Costa. Nele, o autor anti-senequiano, tratará especificamente da peça de vingança *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd e o *Mirror for*

¹¹⁶ HUNTER. Op. cit., 1967, p. 23.

¹¹⁷ Cf. THE INDEPENDENT. **Obituaries**. 21 de abril de 2008.

Magistrates de William Baldwin, para abordar alguns dos temas mais comuns dessa polêmica, como a vingança, os fantasmas e a retórica.

Partindo, novamente, de John W. Cunliffe, que situa o deslocamento geográfico do drama senequiano como algo que, vindo da Itália, chegou à Inglaterra e à França¹¹⁸, Hunter sustenta que os empréstimos do teatro italiano, carregado de traços do dramaturgo latino, teriam sido feitos por parte dos elisabetanos. Hunter afirma que Sêneca pode ter sido uma forma para a tragédia Européia, mas que no dia-a-dia se tornava irrelevante para os dramaturgos.¹¹⁹ Trata-se, portanto, de avaliar o entendimento da recepção de elementos externos por parte do próprio teatro inglês. Característica e posição de possível neutralidade (e até mesmo indiferença) até então não vista nesta discussão.

Contudo, essa aparente neutralidade é apenas uma introdução à sua nova tentativa de desconstrução e reavaliação sobre o discurso da Influência de Sêneca sobre o teatro elisabetano ou como também na leitura de Baker, não da Influência em si, mas sim da exaltação das conclusões sobre a tese de Cunliffe. Para Hunter, na literatura inglesa podem ser encontrados os traços como esticomítia, fantasmas, divisão em cinco atos, discursos retóricos, devoção ao homem, reforço na inevitabilidade do destino, todos encontráveis em comédias, no *Mirror for Magistrates*, em Terêncio, Ovídio e nas “Miracle Plays”.¹²⁰

Hunter observa que, ao se falar de Sêneca e de sua influência, deixa-se de lado o Sêneca moralista e que no cânone do tragediógrafo latino não há um texto chave ou uma característica comum.¹²¹ Pode-se observar essa falta de regularidade ao ver os metros utilizados, que variam constantemente. Em Shakespeare e em muitos autores do período também não há esse texto-chave ou característica essencialmente comum, o que dificulta a aceitação desse argumento.

Ao tratar da vingança, no teatro elisabetano, Hunter a encara como uma perversão da justiça, pois há uma distribuição de mortes entre inocentes e vilões, enquanto que estes últimos, em Sêneca, com exceção de *Hercules Furens*, permanecem vivos. Para

¹¹⁸ Cf. CUNLIFFE. ‘The Influence of Italian on Early Elizabethan Drama’, 1907, p. 597.

¹¹⁹ HUNTER. ‘Seneca and the English Tragedy’, 1974, p. 167.

¹²⁰ HUNTER. Op. cit., 1974, p. 168.

¹²¹ HUNTER. Op. cit., 1974, p. 168-9.

Hunter alguns vingadores, como Atreu, Clitemnestra e Medeia são recompensados.¹²² No teatro de Shakespeare, ao se pensar em uma peça de vingança, como *Hamlet* ou *Titus Andronicus*, há uma distribuição de catástrofes imensa, seja no momento inicial, final ou durante a peça, como é a morte acidental de Polônio, o afogamento/suicídio de Ofélia ou a conspiração contra os filhos inocentes de Titus. De fato há uma distribuição mais ao acaso e relacionada à desordem geral que permeia a peça, porém é curioso como o crítico pode falar em uma retribuição ou recompensa no caso da Medeia de Sêneca, como se o seu lado materno não sofresse com o infanticídio.

Vindicta levis est quam ferunt purae manus
(*Medea*, verso 901)

De pouco vale a vingança que mãos impolutas perpetram.
(*Medea*, verso 901)¹²³

Pequena é a vingança que deixa puras as mãos
(*Medea*, verso 901)¹²⁴

No universo elisabetano, a vingança é algo reservado a Deus, a queda do vingador está relacionada a essa ética cristã e ao apontamento da transgressão do indivíduo. Os vingadores encontram e experimentam a sua própria justiça. Hamlet e Titus caem, como também é derrubado Otelo após cometer sua justiça particular contra Desdêmona. Em Sêneca, há a vingança de Atreu sobre Tiestes, plenamente satisfeita, sem que Atreu precise cair também. Os sentidos de justiça estão ligados por um entendimento ontológico do mundo, em que os deuses cruéis ou maldições familiares castigam os humanos nas peças de Sêneca, enquanto que aqueles, levados intensamente por uma paixão, são punidos por seus pecados em um universo cristão, levando consigo um grupo de inocentes.

Quanto aos fantasmas, Hunter observa uma notável diferença entre eles. Os fantasmas em *Ricardo III* são aqueles que garantem o sucesso da justiça ao lado de Richmond e condenam os atos de Ricardo, enquanto, no drama de Sêneca, os fantasmas são

¹²² HUNTER. Op. cit., 1974, p. 170; 173; 176; 177.

¹²³ Tradução para a língua portuguesa de Ana Alexandra Sousa (Cf. SÊNECA, 2011).

¹²⁴ Tradução para a língua portuguesa de Agostinho da Silva (Cf. SÊNECA, 1973).

forças destruidoras da humanidade para a obtenção de uma satisfação própria, como é o caso do Aquiles que volta ao mundo para exigir sacrifícios a um povo já vencido e destruído. No *Mirror for Magistrates* e na tradição inglesa, os fantasmas são narradores, aparições ou sonhos que contam e evocam a vingança no mundo físico. Não cabe a esses seres sobrenaturais agir, mas levar o protagonista até um ponto de consciência dos eventos e provocar a reflexão moral que será a chave para conduzir a ação.¹²⁵ Basta recordar que, apesar de toda disputa moral de Agamêmnon e Pirro, a decisão dos sacrifícios, em *As Troianas*, cabe ao elemento sobrenatural, ou melhor, àquele que abre as portas do Hades e recebe as instruções dos fantasmas, o sacerdote grego Calcante. Embora a ação seja conduzida pelas tropas gregas, a deliberação foi sobrenatural, enquanto que Hamlet chega a questionar, ao longo de boa parte da peça, que tipo de espírito fora aquele que ele viu. A confirmação do mundo sobrenatural sobre o ocorrido não lhe é suficiente, sendo necessário que a comprovação se dê no mundo real, fato que gera atrasos, dúvidas e o reaparecimento do pai. Para Hunter, os fantasmas na obra de Sêneca são ornamentais.¹²⁶ Jasper Heywood, quando traduziu *As Troianas*, sentiu a necessidade de colocar o fantasma de Aquiles no palco, forjando a personagem e sua necessidade de vingança. Dessa forma, pode-se entender o artificialismo proposto ao fantasma senequiano por Hunter; a mesma criatura no drama elisabetano é realmente um personagem, espectador liminar como Don Andrea da *Spanish Tragedy*, influente como os de *Ricardo III*, e insistente como o de *Hamlet*.

¹²⁵ HUNTER. Op. cit., 1974, p. 179.

¹²⁶ HUNTER. Op. cit., 1974, p. 185.

7. Harold Brooks (1980): Novas formas de aproximações

Entre 1979 e 1980, Harold G. Brooks, outro célebre crítico shakespeariano, dedicou-se à discussão Sêneca e Shakespeare. Não se trata de uma tomada de posição dentro da discussão. Seus dois textos, “*Richard III, Unhistorical Amplifications: The Women’s Scenes and Seneca*” e “*Richard III: Antecedents of Clarence’s Dream*”, escritos na mesma época, possuem algumas características novas. Ambos se situam em apenas uma peça de Shakespeare; cada artigo busca limitar a investigação, o primeiro às cenas envolvendo as mulheres das peças e o segundo tratando da narração do pesadelo que Clarence tem enquanto está preso na torre. Tal abordagem, essencialmente restritiva, não havia sido discutida com uma tradição que, apesar dos três ataques, permanecia estável em seu principal pilar, John W. Cunliffe.

Enquanto ocorre a inovação em se restringir o objeto da análise, ainda há uma carga da metodologia antiga aliada às outras formas de se tratar as relações entre os dois autores. Isto é bem perceptível no texto no qual Brooks trata do Duque de Clarence, em um breve artigo publicado na *Shakespeare Survey* de 1979. As aproximações são feitas por passagens paralelas, analogias, semelhanças de contexto e palavras muito próximas, relações que valem tanto para Sêneca como para, Ovídio, Virgílio ou um poeta contemporâneo de Shakespeare, Edmund Spenser.

O texto levanta as mais diversas possibilidades, Brooks chega à conclusão de que, quanto ao pesadelo, há a prevalência da fonte *Faerie Queene*¹²⁷ (1590) de Edmund Spenser. Porém, sua abordagem para qualquer outra possibilidade entre as elencadas poderia ser proposta no final, e ainda assim, seria tão convincente como aquela que fora escolhida. Ocorreria uma negação à influência de Sêneca por sua opção a um autor e livro coetâneo de Shakespeare e *Ricardo III*? Esta seria uma forma de tratar a questão bem enquadrada ao se pensar no universo – não muito distante – de Howard Baker e G. K. Hunter. No entanto, não se trata de uma negação ou uma afirmação, mas de um estudo de

¹²⁷ *Faerie Queene*: Longa obra épica de Edmund Spenser, escrita entre 1590 e 1609 (Cf. ROCHE, 1978, p. 7). Extremamente simbólica e alegórica, a obra divide-se em muitos livros, cada um lidando com um tipo de virtude.

fontes, no qual Sêneca é, conscientemente, mais uma opção. Apesar de o tragediógrafo latino ocupar a maior parte do texto, a opção foi por *Faerie Queene*.

Segundo Brooks, o episódio de Clarence é um evento ficcional, pois não há nas crônicas ou em algum lugar uma fonte sobre esse evento.¹²⁸ Já para o sonho que antecede a batalha de Bosworth – na qual o Rei Ricardo III será derrotado por Henrique Richmond – há, em Holinshed, a referência.¹²⁹ Uma das partes mais importantes – e também complexas – do relato do irmão de Eduardo IV é o seu diálogo com uma tradição bem difundida na época, que trata da visão em sonho do inferno. É possível encontrar essas referências em *Induction* (1554?), de Thomas Sackville, e no fantasma de Andrea da *Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd. Também está presente em outras representações literárias, como no Livro VI da *Eneida*, e na *Odisseia*.¹³⁰ Com exceção da obra de Homero, todas as outras obras elencadas por Brooks aparecem quase juntas quando Baker fez a defesa da tradição inglesa, opondo-se à influência de Sêneca.

Em Sêneca existem cerca de 25 passagens que descrevem o Hades, a maioria delas em *Hercules Furens*. Na obra possivelmente senequiana, *Otávia*¹³¹, há uma passagem semelhante de um pesadelo e o relato do que fora sonhado.¹³² Cassandra em *Agamemnon* tem uma visão de seus familiares enquanto que os rituais feitos em *Édipo* permitem que Creonte seja interpelado pelo rei assassinado de Tebas, Laio. Harold Brooks após tratar do episódio do pesadelo de Clarence, chega à conclusão de que se trata de um eco spenceriano e não, como aponta ao longo do seu texto, algo senequiano. Tanto o relato do Duque aprisionado, quanto outros dois eventos de *Ricardo III* não são encontrados em nenhum outro lugar. Essas cenas – sem precedentes diretos – tornam-se os alvos das análises do crítico. Essa escolha é fundamental para dar ao crítico certo isolamento histórico e distância da maior e mais influenciadora fonte de Shakespeare, a obra do historiador Raphael Holinshed, trabalhando com momentos de riqueza poética histórica.

¹²⁸ BROOKS. “Richard III: Antecedents of Clarence’s Dream”, 1979, p. 145.

¹²⁹ Cf. HOLINSHED. **Chronicles of England, Scotland and Ireland**, III, 1547, p. 438.

¹³⁰ BROOKS. Op. cit., 1979, p. 145.

¹³¹ *Octavia (Otávia)*: peça atribuída a Sêneca na qual se narram fatos que aconteceram em um futuro após a morte do filósofo, entre eles a morte de Otávia, esposa de Nero. Sêneca, nesta peça, é também um personagem, um conselheiro de Nero sobre o jogo do poder e as responsabilidades. Basicamente a peça trata da queda da casa de Cláudio.

¹³² BROOKS. Op. cit., 1979, p. 146.

Em seu segundo artigo, “*Richard III*, Unhistorical Amplifications: The Women’s Scenes and Seneca”, publicado em 1980, ele trata da cena do cortejo de Lady Anne por Gloucester, logo no início da peça. A última das três cenas ficcionais é o lamento do conjunto de mulheres.¹³³ O tom já se diferencia do texto precedente, pois neste são tratadas as relações dadas como senequianas já no título do estudo; contudo, sua abordagem metodológica será distinta. Geoffrey Bullough, um estudioso minucioso das fontes de Shakespeare, em sua obra monumental *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (1957-75), apresenta uma vasta e rica diversidade para apontar as prováveis fontes e relações das obras shakespereanas com possíveis predecessores, tanto dramáticos quanto literários, sem se isolar em nenhum momento em uma fonte fixa ou um vício de se tentar vincular um determinado autor ao cânone shakespeareano. Sua obra fornece pistas, levanta hipóteses, entre elas *Ricardo III* e obras de Sêneca. Bullough aponta o cortejo de Anne e aquele feito a Megara em *Hercules Furens* e as lamentações de várias gerações de mulheres em *As Troianas* e aquele de *Ricardo III*.¹³⁴ Os oito volumes do trabalho de Bullough apontam para um amplo ecletismo como uma característica-chave das peças de Shakespeare.

Tratando das personagens femininas, Brooks propõe que cada uma das mulheres presentes na peça de Shakespeare corresponderia a uma do tragediógrafo latino, entre *Ricardo III* e *As Troianas*. Contudo, duas das quatro seriam historicamente esperadas: Elizabeth e Anne. Na peça *Henrique VI* (1592)¹³⁵, que faz parte da tetralogia da qual a tragédia *Ricardo III* é a última parte, a rainha Margaret é uma personagem essencial, mas no período coberto pela parte final, historicamente, ela já estaria morta há alguns anos. Esta intervenção é o que Brooks chama de ‘*unhistorical amplification*’. Para ele, o triunfo senequiano é a quarta mulher, a Duquesa de York, ausente em todas as partes anteriores,

¹³³ BROOKS. ‘Richard III, Unhistorical Amplifications: The Women’s Scenes and Seneca’, 1980, p. 721.

¹³⁴ BULLOUGH. **Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare**, v. III, 1960, p. 236-7; 306-17.

¹³⁵ *Henry VI (Henrique VI)*: conjunto de três peças históricas, escritas por Shakespeare, no início da última década do século XVI (Cf. LULL, 2000, p. xxxi), que, ao lado de *Ricardo III*, formam a primeira tetralogia que cobre da morte de Henrique V à vitória de Henrique Richmond (Henrique VII) em Bosworth. Um detalhamento de seus acontecimentos e sua importância serão desenvolvidos no Capítulo 3.

que ocupa um papel importante por três razões: a relação entre ela e seu filho Ricardo; sua posição entre as quatro mulheres e a figura da “grande mãe”.¹³⁶

A relação com Sêneca ocorre com essa grande figura materna dos troianos, Hécuba, e tem início com as condenações e as profecias catastróficas relacionadas ao nascimento de Ricardo e de Páris. Nas crônicas de Holinshed e Hall, além do *Mirror for Magistrates*, existe a referência ao mau agouro e ao ventre.¹³⁷

From forth the kennel of thy womb hath crept
A hell-hound that doth hunt us all to death
(*Richard III*, Ato IV, Cena iv, versos 47-8)

Do canil do teu ventre apareceu
Um cão danado que dá caça a todos
Até a morte;
(*Ricardo III*, Ato IV, Cena iv)¹³⁸

That foul defacer of God’s handiwork
Thy womb let loose to chase us to our graves
(*Richard III*, Ato IV, Cena i, versos 53-4)

Teu ventre vomitou-o neste mundo
Para nos perseguir até o túmulo
(*Ricardo III*, Ato IV, Cena iv)

Segundo Brooks, as correspondências entre as personagens femininas falam mais alto que qualquer tipo de paralelo e, além disso, indicam um tipo de ‘dívida’. As demais relações são compostas pelos pares: Andrômaca e Elizabeth; Políxena e Anne; Helena e Margaret.¹³⁹ Como tais personagens pertencem à dupla de obras tratadas nesta dissertação, o desenvolvimento de suas relações será discutido posteriormente.

Quanto ao cortejo de Lady Anne, a relação é tratada não somente com *Hercules Furens*, mas também são sugeridos ecos à *Fedra*. Na primeira peça, sobre Hércules e seu retorno dos doze trabalhos, Lico é um tirano que tomou o governo de Tebas, depondo o Rei

¹³⁶ BROOKS. Op. cit., 1980, p. 723.

¹³⁷ BROOKS. Op. cit., 1980, p. 723-4.

¹³⁸ Todas as traduções de *Richard III* para a língua portuguesa são de Ana Amélia Carneiro de Mendonça (Cf. SHAKESPEARE, 1993).

¹³⁹ BROOKS. Op. cit., 1980, p. 725.

Creonte, durante a ausência de Hércules. Solteiro, assim como Gloucester, o tirano procura um casamento nobre e tenta convencer Megara, a esposa de Hércules, a ser a rainha de Tebas ao seu lado, que o nega veementemente. Anne, em uma situação semelhante, é convencida por Ricardo. A preparação para a abordagem, a tentativa de justificar os atos do passado e o tratamento dado pelas personagens masculinas é semelhante entre os dois pretendentes.¹⁴⁰ A viúva Anne é convencida, enquanto que Megara, não.

O elemento de *Fedra*, nesta mesma cena, diz respeito à sequência da espada, em que o suposto apaixonado, na tentativa de demonstrar o seu amor, oferece um punhal à pessoa amada para que ela o despoje da vida, uma vez que foi rejeitada. Neste ponto, a primeira diferença são aqueles que se ajoelham, Ricardo de um lado e do outro uma mulher, Fedra. Tanto Anne como Hipólito, diante de tal declaração, derrubam as armas. Para Brooks, ambas as semelhanças, o cortejo e a derrubada das espadas, com as duas obras de Sêneca em uma mesma cena não-histórica de *Ricardo III* aproximam as obras.¹⁴¹ É digna de nota essa conclusão, pois há o cuidado de se falar em proximidade de obras e não entre autores, algo até então praticamente inédito nessa discussão.

Tematicamente e estruturalmente são cenas semelhantes; apesar de diferirem em seu resultado e em seu contexto geral, são, ainda assim, muito semelhantes. Quando a situação é levada em consideração, percebe-se que principalmente o argumento da espada perde um pouco de sua força quando se observa que Fedra não corre tanto risco quanto Ricardo. Este matou o marido e o sogro de Anne, deixando-a sem ninguém. Ela larga a espada dizendo “Arise, dissembler; though I wish thy death, I will not be thy executioner” (“Levanta, falso; quero ver-te morto, / mas não hei de ser eu o teu carrasco” Ato I, Cena ii, versos 187-8). Já Hipólito não tem motivos tão fortes e não se encontra em uma situação limite como a filha de Warwick. A queda da espada acontece, mas devido ao aviso do retorno de Teseu, o seu pai e esposo de Fedra. Há, nesta cena, um medo ou fraqueza, mas não há, visivelmente, a raiva e o desejo pela morte daquela em estado de paixão, e, conseqüentemente, o desejo de ser um carrasco.

¹⁴⁰ BROOKS. Op. cit., 1980, p. 728-30.

¹⁴¹ BROOKS. Op. cit., 1980, p. 730.

Brooks afirma que o episódio de Hipólito dificilmente possa ser negado como uma fonte.¹⁴² Uma provável origem sim, que funciona muito bem quando colocada junto aos elementos de *Hercules Furens*, e, nessa mescla de obras, conseguiu-se um bom resultado, algo que espanta o próprio Ricardo, que, ao dialogar com o leitor/espectador, após a saída de Anne, coloca seu sucesso em pauta:

Was ever woman in this humor wooed?
Was ever woman in this humor won?
(*Richard III*, Ato I, Cena ii, versos 230-1)

Nesse tom, que mulher foi cortejada?
Nesse tom, que mulher foi conquistada?
(*Ricardo III*, Ato I, Cena ii)

Nem cortejada, nem conquistada, se a construção, por se diferenciar de sua provável fonte senequiana, for considerada original. As crônicas, como foi dito anteriormente, não fornecem subsídios para essa cena. A construção é 'nova', a história é ampliada, demonstrando um ecletismo senequiano muito bem trabalhado em *Ricardo III* por Shakespeare. No entanto, pensar um cortejo com certo exagero dramático e histriônico por parte daquele que corteja como uma 'dívida' deixaria de lado os exageros cometidos por diversos apaixonados ao longo da literatura dramática ainda que, por outro lado, existam as representações de apaixonados e cortejos que são estritamente delicadas e sutis.

¹⁴² BROOKS. Op. cit., 1980, p. 733.

8. Robert Miola (1992) Análises Senequianas

Já no final do século XX, essa discussão receberia uma resposta muito bem elaborada às negações de influência, resposta essa que reforçava o papel de Sêneca em Shakespeare e em seus contemporâneos. Robert Miola, em *Shakespeare and the Classical Tragedy: The influence of Seneca* (1992) – obra que herda o tom e o caráter panorâmico de suas predecessoras, muitas vezes localizando o elemento senequiano em obras anteriores ao bardo de Avon, mas sem fazer a relação direta entre Shakespeare e alguém anterior a ele –, possibilita uma leitura da não-influência de Sêneca, se assim preferir proceder o leitor, ou de atribuição da influência a todos.

Ao dialogar brevemente com toda a discussão que existe por trás da temática da influência, Miola reconhece que “critics have attempted, with varying success, to define the nature of Seneca’s influence on Elizabethan Drama, especially Shakespeare”.¹⁴³ Situação que ele próprio enfrentará ao tentar responder aos ataques feitos à tradição da influência de Sêneca, em especial o primeiro deles.

Segundo Miola, caso o argumento de Baker sobre o fantasma seja aceito, relacionando-o à tragédia *de casibus*¹⁴⁴ e incorporando o elemento sobrenatural somente à queda dos reis, conseqüentemente, a tradição trágica, que envolve Sêneca, acaba ignorada. Consideração que estaria equivocada, pois, além de negar a participação do tragediógrafo romano em um ponto essencial, acaba deixando de lado que algumas histórias, como a vida de Tiestes, estão presentes tanto no drama de Sêneca como nos homens descritos por Boccaccio.¹⁴⁵ Negar uma tradição em favor de outra é tão falso quanto afirmar que Sêneca não teve sua importância no cenário do desenvolvimento dramático inglês. Estas considerações de Miola são bem verdadeiras, dadas como uma das falhas da argumentação de Baker quando leva a discussão ao outro extremo. No entanto, se a história dos irmãos Atreu e Tiestes era tão comum como contam diversos autores e as quedas dos reis são uma

¹⁴³ “os críticos tentaram, com níveis distintos de sucesso, definir a natureza da influência de Sêneca no drama Elisabetano, especialmente Shakespeare.” (Tradução minha). MIOLA. **Shakespeare and Classical Tragedy**, 1992, p. 3.

¹⁴⁴ Tipo de construção cuja origem é Giovanni Boccaccio, em *De Casibus Virorum Illustrium* (1467), com adaptações e traduções para a língua inglesa, e que tem como objetivo narrar a queda de um homem ilustre, observando qual foi o ato ou tipo de comportamento que o levou a ruína.

¹⁴⁵ MIOLA. Op. cit., p. 4.

forma de tragédia, como no *Mirror for Magistrates*, não se pode delimitar claramente a fronteira temática entre tradição trágica e o *de casibus*. A melhor separação seria a forma de se tratar o assunto, dramaticamente ou por narrativa. Para evitar cair nesta armadilha teórica, Miola considera que ambas as tradições se mesclam na Renascença¹⁴⁶, isto é, a queda dos reis está dentro da tradição trágica. Ainda assim, não soluciona totalmente o impasse, uma vez que personagens como Tiestes estão em obras das duas tradições. Dessa forma, tentar anular Baker pelo argumento da desvalorização de uma tradição trágica (que envolve Sêneca) acaba sendo um argumento escorregadio e fraco. A falha da primeira tentativa de atacar a ‘tradição da influência de Sêneca’, na *Induction to Tragedy*, é, como já foi levantado, a total substituição de Sêneca pelo drama nativo, deixando de lado qualquer importância ou presença do tragediógrafo latino.

Sua tentativa de rebater as inversões de G. K. Hunter são ainda mais fracas, pois, segundo ele, o anti-senequiano desconsidera as ‘misquotations’ em *Titus Andronicus*. As citações alteradas existentes na obra sobre o velho general romano são tratadas mais abaixo¹⁴⁷, mas estão muito longe de terem força suficiente para derrubar os dois ataques feitos entre 1967-74. Miola discute pouco com seus predecessores, cabendo apenas a uma curta introdução sintetizar a história da influência, pois não é na crítica metodológica que ele se fixa, mas na própria tarefa de análise e na multiplicidade de diálogos dentro do cânone shakespereano.

Diversas estratégias são seguidas para situar a influência, desde os antigos paralelos, citações em latim (alteradas do original), analogias, até mesmo uma mescla de tudo que leva a uma análise que busca de todas as formas colocar os autores discutidos lado a lado. Sua obra divide-se por eixos temáticos, inicialmente a Vingança, envolvendo *Titus Andronicus* e *Hamlet*; a Ambição, abrangendo *Ricardo III* e *Macbeth*; O Furor, relacionando o *Rei Lear* e *Otelo*, e a Tragicomédia ou a “*Light Seneca*”. Nesta última destaca-se a inclusão de uma peça um tanto incomum nesta discussão, *Sonho de Uma Noite de Verão*.

¹⁴⁶ MIOLA. Op. cit., p. 3.

¹⁴⁷ Ver p. 58.

Convém retomar as considerações de Howard Baker sobre *Tiestes*, para contrastar com Miola a respeito desta peça. O tenebroso banquete em Sêneca é apontado por John Cunliffe, como algo bárbaro e vingativo que se repete em *Titus Andronicus*.¹⁴⁸ Atos tão incomuns e violentos despertam a atenção do leitor, o que surpreende, segundo Baker, é como as seis referências à história de Filomela – todas muito claras – são ignoradas. Cunliffe segue Sêneca quando o próprio livro das *Metamorfoses* de Ovídio é levado a palco para explicar as desgraças da pobre Lavínia. Ao tratar da cultura humanística e Shakespeare, o crítico Colin Burrow aponta que Lavínia poderia ter contado de outra forma o que aconteceu, dando ao livro do latino uma função específica. Assim, “Ovid has a particular pragmatic purpose: he can reveal what she has suffered, and can, in a limited way, speak for her”.¹⁴⁹

Para Baker, trazer Sêneca nestas condições é uma distorção e o estudioso ainda levanta diversos locais em que a lenda ovidiana é tratada na literatura inglesa nativa, como em *The Legend of Good Women* (1381) de Geoffrey Chaucer, *Confessio Amantis* (1386?) de John Gower, *A Petite Palace of Pettie his Pleasure* (1576) de George Pettie, *The Complaint of Philomene* (1576) de Gascoigne e as diversas edições das traduções das *Metamorfoses* (1567) de Arthur Golding. Outro ponto importante é que a disposição do banquete é diferente nas três versões: enquanto as cabeças aparecem em Ovídio e Sêneca, em Shakespeare ficam ocultas; mas em *Titus Andronicus* e nas *Metamorfoses* ocorre o curioso evento da ajuda, na preparação do evento, da mulher que sofrera os crimes.¹⁵⁰ Baker condena essa relação com *Tiestes* em sua origem, criticando, ao mesmo tempo em que tenta elucidar que “Professor Cunliffe brings up Seneca where the text itself asserts the prior claims of other traditions”.¹⁵¹ Com tantas repetições do mito em língua inglesa ao longo de praticamente 200 anos e muitas referências literárias dentro da peça apontando para Ovídio e a trágica história de Filomela, torna-se difícil ver nesta sequência um Sêneca que não ecoado, ou melhor, metamorfoseado por outro grande poeta latino. Miola ressalta a

¹⁴⁸ CUNLIFFE. Op. cit., 1893, p. 69-70.

¹⁴⁹ “Ovídio tem uma proposta pragmática particular: ele pode revelar o que ela sofreu, e pode, em um senso limitado, falar por ela.” (Tradução minha). BURROW. ‘Shakespeare and the humanistic culture’, 2004, p. 19.

¹⁵⁰ BAKER. Op. cit., p. 121-2. Baker não dá referências das datas das peças.

¹⁵¹ “Professor Cunliffe traz Sêneca onde o próprio texto reclama as reivindicações de tradições anteriores.” (Tradução minha). BAKER. Op. cit., p. 137.

diferença da importância deste evento no decorrer da peça: enquanto ela é central em *Tiestes*, ocupando cerca de um quinto dos versos, em *Titus Andronicus* é uma rápida alternância de versos que ocupa um pequeno espaço.¹⁵² Porém, embora o evento seja rápido e fique de lado por um período, é na resolução – mediada pelo livro de Ovídio – desse crime, que Titus desperta para sua vingança contra os godos. O episódio com Filomela não pode ser minimizado por critérios de extensão e quantidade de versos. Equivaleria a minimizar, por exemplo, a morte do rei em *Macbeth*.

Quando Robert Miola trata desse episódio, logo no início da obra, ele reconhece que *Tiestes* é uma peça muito influente na Renascença Italiana e Inglesa. Direta ou indiretamente esta peça está por trás da ação em *Titus Andronicus* devido à violência excessiva.¹⁵³ Aqui ele toca em um ponto tratado por T. S. Eliot, de forma muito clara, ao dizer que não se pode culpar ou atribuir ao dramaturgo latino tudo que desagrada ou é forte e violento demais na tragédia Elisabetana.¹⁵⁴ Este argumento, somado às inúmeras atribuições vistas a Ovídio nesta turbulenta peça de Shakespeare, tão bem colocadas por Baker, já distanciaria *Tiestes* de *Titus Andronicus*.

Miola prossegue em seu argumento, recorrendo ao padrão do vingador senequiano/elisabetano de Peter Mercer, um estudioso sobre Shakespeare possivelmente favorável a posição da influência de Sêneca sobre os Elisabetanos. Segundo Mercer, a vingança se daria em três etapas bem definidas: i) o aparecimento do fantasma ou das Fúrias; ii) o surgimento e desenvolvimento do vingador; iii) o ritual de vingança propriamente dito.¹⁵⁵ Esta fórmula é perfeitamente aplicável em diversas tragédias, de diversos períodos, em especial a tragédia que Mercer analisa, o *Hamlet* de Shakespeare. Miola faz uma manobra curiosa partir desse modelo, sugerindo que o arquétipo é alterado. No lugar de centralizar a vingança em um personagem, ela é dividida em três personagens, a saber, Tamora, Aarão e Titus.¹⁵⁶ Uma análise que soa mais como uma tentativa de se vincular, a todo custo, *Titus Andronicus* a *Tiestes*, pois se trata de personagens complexos,

¹⁵² MIOLA. Op. cit., p. 29.

¹⁵³ MIOLA. Op. cit., p. 23.

¹⁵⁴ ELIOT. Op. cit., 1958a, p. 82.

¹⁵⁵ MERCER. **Hamlet and the acting of revenge**, 1987, p. 27.

¹⁵⁶ MIOLA. Op. cit., p. 23.

em situações totalmente diferentes ao longo da peça; por exemplo, na inexistência de determinado sentimento de Atreu em Titus, procura-se em Aarão ou em Tamora a fim de encontrar o Atreu oculto e fragmentado na peça elisabetana.

Ainda em distorções, existem, na peça sobre o general romano, duas citações latinas que, curiosamente, são tratadas como senequianas, vindas de *Fedra*, mas que, quando são emparelhadas, exibem suas diferenças.

Per Stygia per manes vehor
(*Titus Andronicus* Ato II, Cena i, verso 135)

Trough Stygia, trough Shades, I am Borne.
(*Titus Andronicus* Ato II, Cena i, verso 135)¹⁵⁷

Caminharei pelas margens do Styx.
(*Titus Andronicus* Ato II, Cena i, verso 135)¹⁵⁸

Per Styga per amnes igneos amens sequar
(*Phaedra*, verso 1180)

Trough Styx, Trought rivers of fire, I shall madly follow [you]
(*Phaedra*, verso 1180)¹⁵⁹

Pelo Estirge e pelos rios de fogo, seguir-te-ei.
(*Fedra*, 1180)¹⁶⁰

Magni Dominator poli
Tam lentus auois scela? Tam lentus vides?
(*Titus Andronicus* Ato IV, Cena i, versos 81-2)

Ruler of the great heavens, art thou so slow to hear and to see crimes?
(*Titus Andronicus* Ato IV, Cena i, versos 81-2)¹⁶¹

¹⁵⁷ Tradução do latim para o inglês por Robert S. Miola (Cf. MIOLA, 1992).

¹⁵⁸ Tradução de Bárbara Heliodora (Cf. SHAKESPEARE, 2003).

¹⁵⁹ Tradução do latim para o inglês por Robert S. Miola (Cf. MIOLA, 1992).

¹⁶⁰ Tradução de Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura (Cf. SENECA, 2007).

¹⁶¹ Tradução de Russ McDonald (SHAKESPEARE. *Titus Andronicus*, 2000, p. 64, nota ao verso 81-2). A opção por diferentes traduções de versos muito semelhantes foi devido à escolha de palavras de McDonald, semelhantes as do inglês elisabetano.

Senhor dos céus, é tão lento para ouvir e ver tais crimes?
(*Titus Andronicus* Ato IV, Cena i, versos 81-2)¹⁶²

Magne regnator deum
Tam lentus auois scela? Tam lentus vides?
(*Phaedra*, versos 671-2)

Great monarch of the gods, do you listen to crimes so calmly, see
them so calmly?
(*Phaedra*, versos 671-2)¹⁶³

Ó supremo Deus,
Impassível tu ouves, tu vês este crime?
(*Fedra*, 671-2)¹⁶⁴

Segundo Miola, o próprio Baker reconhece essas duas citações ao falar de duas sentenças latinas pronunciadas por Hipólito. Contudo, há um reconhecimento de contexto essencial à compreensão do diálogo entre os dois críticos, além daquele necessário ao pareamento de duas peças tão distintas. Em Baker, não há referência explícita às duas citações, e sua referência é válida de nota.

According to my count the distribution of fairly clear classical allusions is this: Ovid, sixteen (excluding the repeated references to Philomel); Virgil, fifteen; Livy-Painter, four; Horace, two (from Lyly's grammar); Seneca, two (both are short Latin tags from Hippolytus); and perhaps one or two from Homer, Sophocles, Euripides, Herodotus or Plutarch, and Cicero. This list reads, both in point of names and proportionate importance, remarkably like an Elizabethan pre-university curriculum.¹⁶⁵

¹⁶² Tradução de Bárbara Heliodora (Cf. SHAKESPEARE, 2003).

¹⁶³ Tradução de John C. Fitch (Cf. SÊNECA, 2000).

¹⁶⁴ Tradução de Joaquim Brasil Fontes (Cf. SÊNECA; EURÍPIDES; RACINE, 2007).

¹⁶⁵ “De acordo com minha conta, a distribuição de alusões clássicas razoavelmente claras é esta: Ovídio, dezesseis (excluindo as repetidas referências a Filomela); Virgílio, quinze; Livy-Painter, quatro; Horácio, duas (da Gramática de Lyly); Sêneca, duas (ambas são duas pequenas citações de *Hipólito*); e talvez uma ou duas de Homero, Sófocles, Eurípides, Heródoto ou Plutarco, e Cícero. Esta lista lê, tanto a respeito de nomes como de importância proporcional, notavelmente semelhante ao currículo pré-universitário elisabetano.” (Tradução minha). BAKER. Op. cit., p. 139.

Como visto, a situação de reconhecimento de (provavelmente) ambas as citações vem de uma listagem longa de alusões clássicas, encabeçada por Ovídio e com Sêneca entre os últimos da lista. Miola reconhece que, além dos enunciados com letras trocadas (ver *amnes* e *manes* ou *Stygia* e *Styga*), a situação é bem diferente. Em *Fedra* trata-se de uma situação de culpa e remorso de Fedra, enquanto que Demétrio, um dos filhos de Tamora, fala de seu desejo ardente por Lavínia.¹⁶⁶ Já a segunda citação é o lamento frente à lentidão divina, no qual há a transposição de muitos para um único deus que demora a punir os crimes, um protesto retórico extremamente comum em diversas tragédias, como também identifica Miola, adicionando que os enunciadores, Titus e Hipólito, se impressionam com a capacidade humana para o mal.¹⁶⁷ O que afasta totalmente esse cruzamento de linhas é que Hipólito julga Fedra e sua paixão, ainda sem nenhum acontecimento grave ter ocorrido na peça; na sequência, ele será o julgado, acabando morto por intervenção de Teseu. Já Titus e sua família sofreram (e também causaram) diversos tipos de violência, suplicam aos deuses sem resposta, e ainda assim serão responsáveis por uma tentativa de ataque a cidade liderada pelo irmão de Titus, pela morte dos príncipes e da própria Rainha Tamora, além do imperador Saturnino e da filha Lavínia. Condenação e exaltação de sentimentos ou ações se alternam nas quatro situações analisadas, sem em nenhum momento estarem próximas. Se há o reaproveitamento das citações latinas, ele é muito bem feito, pois consegue se adaptar em situações bem distintas dos possíveis originais. Enquanto em Sêneca esses eventos se relacionam a um julgamento moral e sentimental, em Shakespeare há um crime, o *scelum*, que já aconteceu. Talvez não exista uma tragédia de ambos os autores em que estes temas – o Impulso, a ação nefasta, a discussão sobre a moralidade e a busca por justiça – não estejam presentes e interligados em qualquer ordem.

Quanto ao fato das citações estarem levemente alteradas ou erradas, existe uma explicação que, embora curiosa nesta discussão sobre influência, aponta para outro uso desse tipo de recurso, diferente de Baker ou Miola e as tradições nativas ou clássicas. Segundo Colin Burrow, citar um trecho de um autor com algum pequeno desvio, como é o

¹⁶⁶ MIOLA. Op. cit., p. 13-4.

¹⁶⁷ MIOLA. Op. cit., p. 14-6.

caso em especial da primeira citação, pode ser fruto do modelo de educação humanística da época. Nas escolas de gramática, muitas vezes os alunos exercitavam o latim com a reconstrução de trechos originais tendo como recurso apenas sua memória ao lado de exercícios de dupla tradução, isto é, reconstruir em inglês criativamente e a partir deste retornar o texto ao latim. Como resultado, algumas falhas eram perfeitamente normais. Shakespeare brinca com essa prática em *Trabalhos de Amor Perdido*¹⁶⁸ (1598), quando Holofores cita erroneamente as linhas de abertura da primeira écloga de Mântua (Ato IV, II, 91-2)¹⁶⁹, uma parte que seria bem conhecida por seu público e que foi mantida assim – errada – nas edições do texto.¹⁷⁰ Esta alternativa é basicamente neutra na discussão da influência, pois pode ser erroneamente um fragmento lembrado ou propositalmente citado desta forma, como em *Trabalhos de Amor Perdido*, ao mesmo tempo em que pode ser um trecho isolado sem vínculo algum à obra ou ao autor original. No entanto, essa abordagem da “misquotation” valoriza mais as práticas de se trabalhar com os textos do século XVI do que as tentativas nos séculos posteriores de, por meio de palavras parecidas e, possivelmente mal-grafadas, estipularem uma dívida.

Miola reconhece que, com as obras mais maduras, Shakespeare transforma o legado de Sêneca em cada vez mais complexas investigações de vontade e ação, destino e liberdade, pecado e justiça, homens e deuses.¹⁷¹ O senso da localidade em *Titus Andronicus*, embora totalmente rejeitado por Baker como um vício em procurar fontes baseado na existência dos banquetes, é, para Miola, uma contribuição importante tanto em *Fedra* quanto em *As Troianas*. Na primeira há uma sequência na qual a floresta faz parte de um mecanismo tanto de destruição quanto de tentativa de reconstrução física e moral.

The forest is actually an ‘insidious landscape of desire where lecherous nymphs lie in wait for good-looking young men and drew

¹⁶⁸ *Love’s Labour’s Lost* (*Trabalhos de Amor Perdido*): Peça de Shakespeare que data de 1598 (Cf. HOLLAND, 2000a, p. xliii). Conta a história de um grupo de homens que resolvem estudar juntos por alguns anos, e que têm entre seus princípios acordados, durante esse período, não ter contato com mulheres. Contudo, no final, eles acabam aprendendo muitas coisas com as mulheres. Aquilo que se inicia com seriedade torna-se um jogo de amores e outro aprendizado.

¹⁶⁹ BURROW. Op. cit., 2004, p. 13-6.

¹⁷⁰ SHAKESPEARE. *Love’s Labour’s Lost*, 1998, p. 193. Nota de H. R. Wouhuysen.

¹⁷¹ MIOLA. Op. cit., p. 17.

into their forest pool'. In *Titus Andronicus* too, forest hunting quickly becomes a charged metaphor for both erotic and destructive passions: Tamora seeks to re-enact the Carthaginian hunt which ended with Aeneas and Dido's disastrous *amor*; [...] After the evil let loose in the forest runs its course, the exhausted survivors regroup and attempt reintegration. Theseus literally tries to reassemble into a whole body the scattered pieces of Hyppolitus, foully mangled.¹⁷²

O eco de Virgílio e Ovídio é forte no pensamento de Miola, contudo, ao propor a destruição do corpo de Hipólito e a tentativa de reconstrução¹⁷³, o crítico permite a entrada em um campo em que a *Eneida* poderia ficar de lado. Os julgamentos errados, aliados à destruição corporal sofrida por Lavínia e a morte social de Titus quando tem os filhos presos acusados de assassinato. O que se segue é a tentativa da recomposição corporal em um misto de corpo físico e corpo social, em que pelo preço de uma mão, Titus tenta recompor o seu corpo social. A caça, a armadilha, as feridas, a resistência frente ao caçador e às mortes, tratados como alegorias físico-sociais, permitem, desta forma, uma aproximação das peças.

Miola, portanto, estabelece uma variedade de análises e potenciais formas de aproximar Sêneca e Shakespeare: ora estipulando um débito ora elencando diversos elementos comuns entre os dois dramaturgos e outros autores elisabetanos. Trata-se de uma obra que, ao verificar como o alcance do fenômeno intertextual, se demarca e também se destaca na história desses estudos.

¹⁷² “A floresta é na verdade uma paisagem traiçoeira do desejo onde as ‘ninfas lascivas alojam-se em espera por belos homens jovens e os arrastam para dentro do charco de sua floresta’. Em *Titus Andronicus* também, caçar na floresta rapidamente se transforma em uma metáfora carregada tanto para paixões eróticas como destrutivas: Tamora procura reinterpretar a caçada cartaginense cuja caçada acabou no desastroso *amor* de Enéias e Dido; [...] Depois do mal à solta na floresta fazer seu trabalho, os sobreviventes exaustos se reúnem e tentam uma reintegração. Teseu literalmente tenta reajuntar em um corpo inteiro os pedaços espalhados de Hipólito, perfidamente destroçados.” (Tradução minha). MIOLA. Op. cit., p. 17-8.

¹⁷³ Cf. MIOLA. Op. cit., p. 17-8.

9. Jessica Winston (2006): Sêneca e a Corte Inglesa

Como foi visto com Spearing, as traduções agiriam como instrumentos que poderiam ser utilizados para a divulgação de Sêneca para todos, além da obtenção de fama e privilégios, e além de contribuírem na formação do drama. Jessica Winston publicou um estudo, “*Seneca in the Early Elizabethan England*” (2006), sobre a recepção de Sêneca na Inglaterra em 1560-80 e sobre como as traduções foram elaboradas no início do reinado de Elizabeth I.

Outro ponto também destacado por Spearing foi a respeito do papel das traduções na formação do drama. Para Winston, pelo contrário, não havia, por parte dos tradutores, nenhuma vontade de promover o desenvolvimento do teatro inglês.¹⁷⁴ As traduções foram escritas, geralmente, em versos rimados de 14 sílabas, enquanto que as obras que se seguiram, incluindo Shakespeare, passaram a utilizar o verso branco e o pentâmetro iâmbico, estrutura de 10 sílabas alternadas em fracas/fortes e sem rimas. Tais marcas são observadas em obras posteriores às traduções de Sêneca, como *Gorboduc*, de Thomas Norton e Thomas Sackville, considerada também a primeira tragédia inglesa. Segundo Eliot, um divisor de época que, ao lado de outras obras, influenciaram o drama popular.¹⁷⁵

As traduções marcam definitivamente a presença e o interesse por Sêneca na era Elisabetana, além da primeira das peças vertida para o inglês, *Troas* (1559), ser oferecida à Rainha, após a sua posse. Hunter deixa a importância dessas traduções de lado, ao dizer que só havia uma tradução de cada uma das obras.¹⁷⁶ Contudo, segundo Winston, Sêneca fora o autor mais traduzido da época, com dez obras, em uma listagem envolvendo obras de autores antigos, dramáticas ou não; em segundo vinha Ovídio, com sete obras traduzidas e Cícero, com seis.¹⁷⁷ Segundo Miola, havia, já na época de *Hamlet*, mais de 50 impressões das tragédias de Sêneca, estatística que engloba não somente as versões em

¹⁷⁴ WINSTON. Op. cit., 2006, p. 32; 47.

¹⁷⁵ ELIOT. Op. cit., 1958a [1927], p. 99-100.

¹⁷⁶ HUNTER. Op. cit., 1967, p. 18-21.

¹⁷⁷ WINSTON. Op. cit., 2006, p. 34.

inglês, mas diversas outras.¹⁷⁸ Porém, essas análises numéricas não dão muito respaldo para diferenciar um autor que, ao longo do século, por exemplo, tem três traduções distintas e aqueles que têm uma tradução, mas uma obra mais dividida e, conseqüentemente, uma quantidade maior de traduções. A abrangência histórica e o tamanho/divisibilidade da obra, geralmente não são levados em consideração quando se tratam apenas de números.

Winston toca na questão que até então fora deixada de lado: a recepção de Sêneca, em especial nas cortes, nas traduções e por parte dos interesses dos tradutores. Analisa também o que seriam as fases da introdução das tragédias do tutor de Nero na cultura inglesa. Sua atenção volta-se, em especial, para o período 1560-80, logo, aquele historicamente anterior a quase todas as discussões e peças que geralmente se situam principalmente nas duas últimas décadas do século XVI.

A primeira fase se situaria em torno de 1560. Antes disso, seriam apenas um *corpus* fragmentado dos trabalhos filosóficos de Sêneca. Tendo iniciado em 1559, o interesse pela obra trágica do autor latino teria granjeado interesse especialmente nas Universidades de Direito e nos *Inns* da Corte, local em que ocorria a tradução e a encenação das peças. A segunda fase se situaria entre 1580-90, quando Thomas Newton publica, em 1581, uma antologia com todas as traduções publicadas nos últimos 20 anos; tal antologia, um marco, seria uma base para Kyd, Marlowe e Shakespeare incorporarem traços senequianos às suas peças. A diferença fundamental entre as duas fases é o tratamento dado ao dramaturgo, inicialmente um trabalho com toda a obra e suas traduções, enquanto a posterior trataria de um Sêneca mais fragmentado, uma fonte de ideias.¹⁷⁹

A autora foca no momento inicial para discutir a função sócio-política extremamente complexa que envolvia o ambiente dos círculos literários que produziram essas traduções. Obras que auxiliavam a nutrir relações pessoais bem como opiniões políticas.¹⁸⁰ Ela não se situa como uma crítica que tentará negar ou confirmar o dramaturgo latino como uma fonte para as grandes obras do período elisabetano. Coube ao seu trabalho a investigação do fenômeno político que envolvia o teatro e a literatura da corte, aspecto deixado de lado por Howard Baker e não levado em consideração mesmo pelos mais

¹⁷⁸ SMITH, 'Seneca's Tragedies', 1967, p. 49-74 apud MIOLA. Op. cit., p. 1.

¹⁷⁹ WINSTON. Op. cit., 2006, p. 30.

¹⁸⁰ WINSTON. Op. cit., 2006, p. 34.

exaltados seguidores de Cunliffe. Sua neutralidade por posições extremas confere ao trabalho uma possibilidade de releitura de toda a tradição da influência, aceitando a presença de um Sêneca ainda mais complexo que as relações cronológicas/paralelas do fim do século XIX. Curiosamente, os motivos do resgate sejam algo ao mesmo tempo tão recente e tão tardio na história da crítica da influência e não algo inicial para se pensar Sêneca na Inglaterra, embora como Spearing apontara já no início do século XX, que pouca atenção fora dada às traduções e a sua história.

10. Sêneca hoje

Como foi visto, a história da ‘Tradição da Influência de Sêneca’ é um assunto que vai além das rápidas citações em que se diz que Shakespeare teria sido muito influenciado na tragédia por parte do dramaturgo latino e na comédia por parte de Plauto. Embora hoje não seja difícil encontrar rápidas alusões desse tipo, é uma tarefa árdua encontrar os argumentos sobre a contestação, ou mesmo sobre a relação da cultura popular e da evolução do drama inglês, relacionados nas obras que tratam sobre Literatura Inglesa Elisabetana e Shakespeare. Não se trata de se posicionar de forma favorável ou contrária, como fizeram alguns daqueles elencados até aqui, pois toda uma discussão que atravessou o século XX inteiro é quase que completamente ignorada ao se recorrer à generalização das opiniões exaltadas sobre a tese inicial.

Vale lembrar que as alterações acompanharam a própria evolução metodológica dos estudos comparativos e que, se observamos cronologicamente outra provável fonte de Shakespeare, a mesma situação será observada, como é o caso da relação do dramaturgo inglês com o filósofo francês Michel de Montaigne. Portanto, as conclusões e as metodologias fazem parte da história da Literatura Comparada, algo que foi se renovando com o tempo e alterando o tratamento da questão e dos jogos de influências, ecos, fontes e analogias.

O primeiro momento da Tradição, já ao fim do século XIX, em 1893, é aquele em que são listados os mais diversos paralelos, que, por si mesmos, indicavam uma relação inegável. Época vivenciada por Cunliffe, até praticamente a primeira tentativa de negação por Howard Baker em 1939. Esse momento tem seu intermédio marcado por reflexões sobre uma ou outra característica que poderia ser, de alguma forma, questionada, como foi visto por Lucas e o anti-parallelismo, além do próprio T. S. Eliot, ainda de forma muito discreta, ambos durante a década de 20. O segundo momento, a partir da retomada de Baker por parte de G. K. Hunter, é marcado por um foco maior nas obras e autores que até então foram tratados, uma revisão da metodologia dos paralelos e da revisão de pontos que apesar de serem comuns, funcionam de forma totalmente diversa, como é o caso da vingança na tragédia latina e elisabetana. Define-se um período em que parallelismo, analogia,

coincidências – tanto para as obras de Sêneca quanto para as obras do século XVI na Inglaterra – têm seu momento de confusão sobre qual seria o melhor viés para se discutirem as fontes. Nesta época, entre 50 e 80, ocorre a publicação da volumosa obra de Bullough, sobre as fontes de Shakespeare, e do tão intrigante artigo de Harold Brooks sobre o sonho de Clarence, no qual as fontes são procuradas, e muitas são encontradas. Para o primeiro não se trata de optar por uma ou outra, mas o segundo caminha por diversos trajetos para, por fim, escolher apenas um deles, que poderia ou não ser Sêneca. Ainda com Brooks, há, pela primeira vez, a restrição de apenas uma obra quando trata das mulheres de *Ricardo III*, traço único – tão raro como as obras sobre negações da influência o tragediógrafo latino – é deixado de lado, posteriormente, pela retomada do caráter acolhedor de muitas peças visto por Robert Miola e por outros já do final do século XX.

Aspectos investigativos da própria época de Shakespeare, de como os elisabetanos, e não os críticos dos Estudos Comparados, tratavam Sêneca só passaram a ser discutidos nos últimos anos. A recepção, em que local foi traduzido, como eram as dinâmicas sociais que envolviam esse processo, a forte relação entre a obra do tragediógrafo latino e a Corte elisabetana só passaram a receber atenção recentemente. Outros pontos como as diferenciações entre o teatro popular e o drama acadêmico, além da própria recriação de um novo Sêneca no século XVI foram temas apenas parcialmente tocados.

Partiu-se da discussão crítica situada historicamente e desenvolvida de maneira temporalmente definida, que buscou encontrar, dentro de uma tradição bem ativa ao longo dos séculos XIX, XX e XXI, os momentos de sustentação muito claros e aqueles que indicavam as fraturas, muito silenciosas até Baker. A partir de então, leu-se, em críticos já mais próximos dos dias atuais, a tendência ao ecletismo, o reconhecimento – textualmente indicado pelo crítico – de diversas fontes, como fez Brooks, chegando ao século XXI com a leitura das condições de recuperação e a inegável importância de Sêneca no pensamento e no drama que surge em meados de 1560. Procura-se, no desenvolvimento do próximo capítulo, outro percurso pela história. Agora, ele será feito na própria época do objeto estudado, no período elisabetano, almejando buscar a sequência do pensamento até então desenvolvido pela crítica.

2. AS TRADIÇÕES E O MUNDO DE SHAKESPEARE

The greatness of the Elizabethan Age was that it contained so much of new without bursting the noble form of the old order.

E. M. W. Tillyard (1942, p.8)

Uma vez discutida a influência e suas hipóteses dentro de sua própria história, cabe agora verificar os pontos e tradições elencadas, não do ponto de vista do debate, mas no ambiente em que foram vividos. Passando, portanto, da discussão sobre o embate crítico – que acaba por vivenciar em sua própria historiografia as mudanças metodológicas dos estudos comparados –, para o conteúdo relacionado do que fora apontado de ambos os lados da discussão da possível influência de Sêneca. Entre os pontos que serão tratados, destacam-se a passagem das formas teatrais anteriores para o drama elisabetano, o entendimento de elementos como o tirano e o fantasma para o século XVI, o drama da corte e suas traduções, a recepção de Ovídio, Virgílio e Sêneca, e, por fim, o desenvolvimento do *blank verse*.

Os temas acima referidos serão desenvolvidos porque, em meio ao campo da discussão da influência, foram deixados de lado¹, quando, na verdade, são o objeto principal de toda a discussão: o teatro e os costumes culturais que envolvem o século XVI na Inglaterra e os elementos comuns à obra trágica de Sêneca. A riqueza dessa época é imensa e diversificada, sendo possível encontrar as mais diferentes concepções para fenômenos parecidos, campo esse em que estão as diversas leituras da influência. Discorrer sobre esse assunto, nas próximas páginas, é uma forma de quebrar com paradigmas sedimentados no tempo por meio do debate e, a partir desses esclarecimentos, compor noções mais historicamente coerentes com a época em que foram gerados, fazendo justiça à sua riqueza cultural; pode-se, assim, compreender como Sêneca fora recebido – detalhe que só tomou corpo muito recentemente – e como cada item aqui levantado aponta para diversas direções e não somente ao vício da fonte única. Trata-se, portanto, uma vez conhecida a história da influência entre Shakespeare e Sêneca em seus diversos períodos,

¹ Ausentes em seu sentido histórico e do entendimento elisabetano sobre ele; no debate estão sempre presentes, como elos entre os dois dramaturgos, ignorando as diferenças que existem entre eles.

de uma retomada do objeto principal dessa discussão, Shakespeare e sua época, as tendências, a pluraridade e as muitas manifestações culturais vistas em seu próprio tempo. A partir deste caminho, uma rota menos mistificada acerca dos dois autores poderá ser conduzida.

1. Um mundo em transições: passagem do Drama de Moralidade para o Drama Elisabetano

O período Elisabetano foi um período de esplendor para as artes dramáticas, em especial entre o final do século XVI e o início do ulterior, época cujos acontecimentos do início da dinastia Tudor contribuíram para essa grandeza. O fim do Feudalismo, a transição para o Capitalismo e as mudanças na vida religiosa da Inglaterra são momentos marcantes na época dos Tudor, na qual o desenvolvimento social e artístico marcaram o pensamento de seu tempo.

Durante a época feudal, a classe social dominante era constituída por uma nobreza cujo direito e *status* eram transmitidos de forma hereditária aos seus filhos, que o mantinham como uma tradição que acompanhava o indivíduo desde o seu nascimento, pois “[the] true idea of nobility is that when once acquired it shall go on for ever to all descendants, or at least to all the descendants in the male line of the person first ennobled”.² Dentre as formas do drama dessa época – a *Miracle Play*, a *Morality Play* e *Mystery Play* – destaca-se a *Morality Play*, marcada por personagens alegóricos e universalizantes. Suas peças não possuíam um público determinado ao qual se direcionassem. Deste modo buscava atingir toda uma sociedade com sua carga moralizante. A estrutura varia pouco de uma peça para outra, tendo como traço essencial e característico a condenação de vícios e a exaltação das virtudes.

As personagens possuem nomes de sentimentos abstratos, como Bondade, Orgulho, Verdade, Cobiça e Preguiça, buscando individualizar um comportamento, seja ele

² “[a] verdadeira ideia de nobreza é aquela em que uma vez adquirida ela deve seguir eternamente a todos os descendentes homens daquela primeira pessoa enaltecida.” (Tradução minha). MANSON. “Nobility in England”, 1900, p. 320.

vicioso ou virtuoso, enquanto que a personagem humana, embora seja singular, não é um indivíduo específico, mas todo o gênero humano, como alguns de seus nomes (Humanum Genus, Everyman e Mankind) textualmente indicam. Entre as peças sobreviventes de maior destaque desse período encontram-se *The Pride of Life*³, *Perseverance*⁴, *Wisdom*⁵, *Mankind*⁶ e *Everyman*. Segundo Anatol Rosenfeld, essa concepção de abstrações pode ser chamada de “Realismo Conceitual”, em que o paradigma dos objetos e emoções representadas, como “homem”, é mais importante que a individualização, uma vez que o conceito é imortal, enquanto o indivíduo perece. Concepção que, ao longo do século, tende a ser gradativamente substituída pela individualização.⁷ Tratam-se de representações antropomórficas dos vícios e das virtudes que adotam papéis e comportamentos no enredo das peças.

A estrutura conservadora das peças de Moralidade é fruto de uma sociedade também estática que, por meio da condenação de vícios como a ambição, a cobiça e a avareza – todos relacionados com a mobilidade de classes –, buscava desestimular o indivíduo para o desenvolvimento particular.⁸ É característica já presente nas formas pré-dramáticas dos séculos anteriores, em que o drama era basicamente de tom religioso.⁹ Condenando a ascensão social, reforça-se a hierarquia social formada por Rei, nobreza e seus súditos ou ‘commons’. Prevaleceram as classes que, como a realeza e a nobreza, transmitiam seus direitos e qualidades, por meio de tradições enraizadas na cultura, de pai para filho. Desta forma, cada um possuía o seu lugar dentro da comunidade. Entre os dramas de Moralidade, a cobiça era o mais repudiado dos vícios, pois este era o que podia

³ *The Pride of Life*: Peça de Moralidade, hoje fragmentada, narra a jornada da alma pelo personagem King of Life, que envia um desafio a Death. No restante que sobrou da peça, ele recebe a morte e depois é salvo pela intercessão de Maria. Fora publicada somente em 1891 (Cf. DAVENPORT, 1984, p. 15).

⁴ *The Castle of Perseverance*: seu enredo divide-se em três partes, um impulso para a virtude, o conflito entre vício e virtude e, ao final, a idade e arrependimento. Peça anterior a *Pride of Life* (Cf. DAVENPORT, 1984, p. 4; 119). É uma das mais antigas peças e suas circunstâncias assemelham-se a *Miracle Plays* (Cf. COLLIER, 1831, p. 279).

⁵ *Wisdom*: É a mais cuidadosa peça de moralidade no que diz respeito ao tratamento do plano teológico das peças de moralidade antigas. Apresenta três faculdades, Mind, Will e Understanding, que caem em perdição, Wisdom as auxilia a se purificarem (Cf. POTTER, 1975, p. 50-1).

⁶ *Mankind*: Peça escrita possivelmente em 1470 (Cf; RASMUSSEN; BRUSTER, 2009, p. 29). Trata-se de uma das principais peças de Moralidade.

⁷ ROSENFELD. **Texto/Contexto I**, 1996, p. 123-4.

⁸ WATKINS. ‘The Allegorical Theatre, Moralities, Interludes and Protestant Drama’, 1999, p. 767.

⁹ Cf. COHEN. **The Drama of a Nation - Public Theater in Renaissance England and Spain**, 1985.

se camuflar de virtude ao possibilitar melhores condições de vida para o indivíduo, isto é, permitiria certa mobilidade na antiga estrutura rígida medieval, que, ao fim do século XV, já começa a sentir as fissuras causadas justamente por esse vício tão condenado não somente no indivíduo comum, mas em todos os níveis sociais. A peça *Perseverance*, do início do século XV, é o mais marcante drama de moralidade nesse sentido.¹⁰ Seu título já passa essa impressão, pois perseverar também é uma forma elevada de se ter paciência, de aguentar, resistir, contudo, sem se alterar.

Com o passar do século XV e com a presença do Capitalismo, esses valores passaram a ser discutidos. O desenvolvimento individual é pensado e valorizado apenas no plano espiritual, sendo desprezado e condenado como um pecado, quando se tratava do avanço socioeconômico. Existe, portanto, uma forte relação entre uma comunidade medieval e um tipo de drama dogmatizador, que fazia cada homem, ou “todo homem”, como os nomes de seus personagens apontam, a não buscar melhores condições para sua vida prática e sim aquela da existência pós-terrena, a sua salvação. Tal relação passa a se recompor quando esses mesmos valores passam a ser discutidos, para afirmar, por meio da arte dramática, a posição do homem no mundo. É um local determinado, porém, ainda assim, um espaço não tão limítrofe e marginal como será com o avançar do Capitalismo e a estrutura societária.

Durante o governo Tudor, uma nova nobreza se formou com pessoas que haviam ascendido justamente por terem reagido a essa posição conservadora tanto da hierarquia da sociedade como contra o desejo de ‘unidade’ que impedia o desenvolvimento individual. Pessoas de origem mais modesta, sem estarem vinculadas a uma família nobre tradicional, alcançaram um nível de mobilidade social notável. Com essa mudança, o drama, que atravessa o século XVI, também se alterará para os ‘Interlúdios’. Se na estrutura dramática ele não foi tão impactado, seu conteúdo o foi, pois as menções sobre a cobiça foram ressignificadas por aqueles que, graças a esse ‘terrível’ vício, conseguiram o seu lugar na nobreza. Nessas peças são claras as tensões entre a posição conservadora e a mobilidade social.¹¹ Muitos fazendeiros pequenos e médios, de artesões passaram a ser

¹⁰ WATKINS. Op. cit., p. 770.

¹¹ WATKINS. Op. cit., p. 774-5.

gentlemen.¹² Certamente, se pode falar em uma nova classe burguesa emergente nas cidades, com suas origens no campo. Henrique VIII trouxe a nobreza para perto de si, ao instituir, dentro da Corte, aposentos para seus cortesãos – “The Privy Chambers” – concentrando, assim, a nobreza e a realeza em um mesmo espaço físico. A relação de lealdade entre essa nobreza e o Rei, garantida pelos serviços e recompensas, fortaleceu, assim, o poder real.¹³ Não se pode deixar de lado que tais mudanças na Inglaterra e em Londres tiveram também efeitos negativos, como o aumento da população, que, uma vez expulsa dos feudos – durante o processo de cercamento e êxodo rural – e sem condições econômicas¹⁴, também passa a integrar o espaço da cidade, aumentando a pobreza, a fome e a criminalidade.

[...] the Tudors systematically undermined the authority and status of the feudal nobility in order to concentrate power in the Crown. Whereas the older aristocrats still maintained considerable power in the countryside, men from much humbler social backgrounds replaced them in the central government. Wholly dependent on Tudor favour for their status, they were less likely than their feudal predecessors to conspire against Tudor authority. A mutually reinforcing system developed in which the king gave social standing and political authority to a new class of bureaucrats, who in turn engineered legislative and judicial reforms that gave the king unprecedented power. This symbiosis swept away the last vestiges of feudalism. The older nobility was powerless to resist not only the king's incipient absolutism but also the machinations of the *arrivistes* whom he favoured.¹⁵

¹² SALINGAR. ‘The Social Setting’, 1982, p. 27-8.

¹³ IVES. “Shakespeare and History: Divergences and Agreements”, 1985, p. 21-3.

¹⁴ Ver o livro I da *Utopia*, de Thomas More, para uma leitura muito realista desses tempos.

¹⁵ “[...] os Tudors sistematicamente enfraqueceram a autoridade e o status da nobreza feudal para concentrar o poder na Coroa. Enquanto os antigos aristocratas ainda mantinham um poder considerável na região rural, homens de origens muito mais simples os substituíram no governo central. Por serem totalmente dependentes dos favores dos Tudor para seus status, eles eram muito menos suscetíveis a conspirar contra a autoridade Tudor. Um sistema de reforçamento mútuo foi desenvolvido, no qual o rei concedia estatura social e autoridade política para uma nova classe de burocratas, que, por sua vez, formulavam reformas legislativas e judiciais que deu ao rei um poder sem precedentes. Esta simbiose varreu os últimos vestígios do Feudalismo. A antiga nobreza não possuía mais poder para resistir não somente ao absolutismo incipiente do rei, mas também às maquinações dos *arrivistas* que ele favoreceu.” (Tradução minha). WATKINS. Op. cit., p. 775.

Segundo o historiador literário John Watkins, que designa essa nova nobreza como “the arrivistes”, estes que, para fortalecer sua posição social e sobrepor o estigma de baixo nascimento, passaram a comprar propriedades e suportar entretenimentos de alta escala, atravessaram um processo de transformações sociais absoluto.¹⁶ Uma geração que por meio da arte buscava se auto-afirmar em um mundo totalmente diverso – no plano da individualidade – de seus antepassados. Enquanto o drama de Moralidade se marca pelo desenvolvimento espiritual e conservação do modo de vida feudal, o drama do Interlúdio – intermediário às grandes peças do final do mesmo século –, por sua vez, caracteriza-se pelo desenvolvimento social, no qual a ambição e a cobiça, intimamente ligadas ao coração do Capitalismo, são o seu traço mais contundente.

Sobre a função teatral na vida dessa nova classe, John Watkins ainda assinala que:

Play-acting demarcates noble status, creates opportunities for upward and possibly also downward social mobility, and provides a code for political intrigue. While a bravura performance, as in the case of the young More, can set one on the path to greatness, a mistake cue might signal disaster.¹⁷

Contudo, a arte teatral está longe de ter finalidades de desenvolvimento artístico. Tratava-se mais de uma *techné* política, pela qual, ainda segundo Watkins, se desenvolvia a retórica, técnicas linguísticas e histriônicas que poderiam servir à vida pública. Desenvolvimento que, já ao final da época de Henrique VIII, era fornecido por Universidades, como em Oxford e Cambridge, onde peças já vinham sendo encenadas.¹⁸ Segundo Knapp, essas 'peças acadêmicas' eram para performances únicas e realizadas em situações muito específicas, como visitas diplomáticas. Além do caráter cerimonial, também envolviam contextos educacionais e festivos. Enquanto o drama do fim do século XV e início do XVI tinha seus fins específicos e didáticos, geralmente representado em

¹⁶ WATKINS. Op. cit., p. 776.

¹⁷ “Atuação teatral demarcava status de nobreza; criava oportunidade de mobilidade social para crescimento e eventualmente para baixo; e fornecia um código para intriga política. Embora uma performance perfeita, como no caso do jovem More, pudesse levar alguém ao caminho da grandeza, um erro poderia sinalizar um desastre.” (Tradução minha). WATKINS. Op. cit., p. 778.

¹⁸ WATKINS. Op. cit., p. 778-9.

épocas de festividades, como os doze dias do natal¹⁹, as universidades e os *Inns* da Corte, segundo Tucker Brooke, eram os berços do drama inglês moderno e o latim era para seus atores uma língua mais prática e apresentável que o vernacular. As peças latinas mantiveram a porta aberta ao teatro para a formação de dramaturgos como Christopher Marlowe e William Shakespeare, dada a degeneração dos Interlúdios e a luta dos puritanos contra toda forma de arte.²⁰

No reino de Elizabeth I, a maior parte dos antigos nobres se via endividada e forçada a vender suas propriedades. A elevação do preço dos alimentos e a alta demanda por lã renderam bons anos aos fazendeiros, sendo possível observar em muitos locais a entrada do indivíduo que vinha dos campos nos locais e propriedades antes ostentadas por nobres. Diante dessas melhores condições de vida, os “arrivistes” puderam educar melhor seus filhos, enviando-os para a casa de nobres ou para escolas de gramática. Entre esses jovens, destacam-se os nomes de Drayton, Chapman e William Shakespeare.²¹ Por outro lado, não se deve esquecer o outro aspecto deste mesmo fenômeno, pois muitos daqueles que não possuíam mais seu lugar no feudo procuraram viver na cidade, resultando, em superpopulação, aumento da fome, da miséria e da criminalidade. No livro I da *Utopia*, de Thomas More, o próprio autor discute sobre as mazelas da intervenção da ovinocultura e a forma de tratamento dada pelo governo a esse quadro caótico.

O senso de uma vida mais prática e menos intermediada e ditada por outros fortalece o adorno do âmagô do indivíduo. A passagem do drama de moralidade para o interlúdio e, por fim, o drama elisabetano do final do século vai da alegoria e do senso de unidade para o indivíduo e seus caracteres marcantes, que ao se construir para uma vida prática, não baseada apenas na intercessão religiosa por um desenvolvimento espiritual, encontra o próprio desenvolver de sua individualidade, de valores que são construídos e não carregados em uma tradição que transmitia virtudes por ordem hereditária. Também é necessário considerar, nesse senso de vida prática, o próprio pensamento humanista, a escolástica, a racionalidade e o livre arbítrio. Segundo a célebre estudiosa do renascimento, Agnes Heller, o homem do renascimento seria um indivíduo dinâmico, situado entre duas

¹⁹ KNAPP. ‘The Academic Drama’, 2004, p. 258.

²⁰ BROOKE. “Latin Drama in Renaissance England”, 1946, p. 234.

²¹ SALINGAR. Op. cit., p. 30-2.

correntes de pensamento, transitando do antigo e medieval para aquele que emerge durante o século XVI, como o fim dos feudos, o início do capitalismo e a instrumentalização da natureza para a ciência.²² O teatro é, dessa forma, um território permeável em que sua função de educação arbitrária pela arte dramática é ao mesmo tempo instrumento e produto de uma tentativa de auto-afirmação social e, por que não dizer, um ornamento à individualidade daquele que atuava. A instrumentalização do drama para fins próprios sugere uma preocupação sócio-político-econômica antes de se pensar em um possível desenvolvimento do teatro nacional. Situação da qual os tradutores de Sêneca, nascidos entre 1530-40, não escaparam.

²² Cf. HELLER. **O Homem do Renascimento**, 1982.

2. O Drama, a Corte e as Traduções de Sêneca

Segundo Jessica Winston, que foi quem, no início do século XXI, inseriu na discussão da ‘tradição sobre a influência’ as relações entre a política e as traduções de Sêneca. O drama produzido nas universidades e nas cortes envolve relações profissionais complexas que deixam em segundo plano o aspecto artístico e teatral. A atividade de tradução era uma forma de se estar conectado com os *Inns* da Corte.²³ As novas obras passaram a ser os veículos de uma sociedade culta e próxima dos centros políticos. Os tradutores de Sêneca – Jasper Heywood, Alexander Neville, John Studley e Thomas Nuce – tinham em comum algumas características dessa camada de homens cultos e aspirantes a participar das dinâmicas da política da época: todos nasceram entre 1530 e 1540, foram educados em boas escolas humanistas e prontos para servir o Estado com suas habilidades. Eram dotados de mentes críticas, retoricamente treinados, profissionalmente ambiciosos, além de politicamente atentos. Traduções como as de *Troas* por Jasper Heywood e de *Édipo* por Alexander Neville auxiliaram a nutrir relações pessoais.²⁴ O papel das universidades está diretamente ligado à formação de uma nova nobreza; esse empurrão para a vida pública influenciou muito a cultura elisabetana, sendo dada considerável distinção nesses espaços e na literatura para o estudo do “public speaking” que, ao lado dos conhecimentos de História, Direito e Ética formavam a base da educação de um *gentleman*.²⁵ A esse fenômeno pertencem tanto as tragédias traduzidas de Sêneca como o estudo e reflexão da vida de ingleses ilustres representados – também vinculados a uma prática diferenciada de traduções – no *The Mirror for Magistrates*. Ambos parecem confluir para uma mesma direção. Cabe, agora, observar como se deu cada uma dessas manifestações artísticas.

Ao se observarem as versões da obra de Sêneca produzidas, em torno de 1560, na Inglaterra, as alterações feitas nas tragédias tornam-se perceptíveis, como cenas e passagens distorcidas, removidas e/ou adicionadas. Em *Troas*, por exemplo, Jasper Heywood adicionou a personagem do fantasma de Aquiles. Apesar da prática de traduções

²³ WINSTON. “Seneca in Early Elizabethan England”, 2006, p. 32.

²⁴ WINSTON. Op. cit., 2006, p. 33-4.

²⁵ SALINGAR. Op. cit., p. 29.

da época ter como característica comum essa alteração daquilo que se julgasse necessário²⁶, a inclusão desta personagem é curiosa, em especial por se tratar de um elemento que, de acordo com a tradição da influência, teria tido suas origens em Sêneca. Tornou-se, de uma figura dramática apenas referenciada na obra latina, em um ser com sua vez no palco do século XVI. Heywood deu espaço ao fantasma do guerreiro grego. Se essa ocorrência na tragédia é uma possível herança senequiana, é o teatro elisabetano – em uma de suas formas primárias – que insere o ser sobrenatural²⁷ na peça como uma personagem. Desta forma, retoma-se o que Spearing disse ao início da discussão da influência, que é necessário dar atenção às traduções²⁸ e não somente às relações entre os autores e as peças, isto é, aos paralelos. A empreitada de se verter para a língua inglesa, segundo Frederick Ahl, não era uma tarefa simples, dada a complexidade de se transpor uma língua compacta e polissilábica para uma monossilábica e difusa.²⁹ Além dessas traduções, uma adaptação feita em latim da peça de Sêneca, *Hipólito*³⁰, em 1582, nas Universidades, também adicionou cenas e personagens à peça.³¹

F. L. Lucas discutiu sobre a proximidade de mundos que existia entre a Roma de Sêneca e a Inglaterra de Elizabeth.³² Tal semelhança pode ter sido o motivo, segundo Winston, que despertou tamanho interesse pelo tragediógrafo latino dentro da Corte por um grupo elitizado de homens com aspirações políticas.³³ A semelhança com o próprio objeto é uma possibilidade, pois Sêneca foi um orador, advogado e conselheiro, uma versão clássica do político retórico que esses homens procuravam ser. Sobre seu universo, a autora destaca as grandes mudanças de governo ocorridas em pouco mais de uma década e os três governantes que ficaram à frente da Inglaterra e do Império Romano.³⁴ Tibério, Calígula e Cláudio em Roma e Eduardo VI, Maria I e Elizabeth I em Londres. A instabilidade e a insegurança trazidas por tais momentos colocam em relação a vida e a obra do conselheiro

²⁶ WINSTON. Op. cit., 2006, p. 35.

²⁷ O estudo do fantasma será detalhado abaixo.

²⁸ SPEARING. **The Elizabethan Translations of Seneca's Tragedies**, 1912, p. vii.

²⁹ AHL. 'Seneca and Chaucer', 2000, p. 153.

³⁰ A mudança do nome *Fedra* para *Hipólito* é algo que precisa ainda ser analisado.

³¹ BROOKE. Op. cit., 1946, p. 235-6.

³² LUCAS. **Seneca and the Elizabethan Tragedy**, 1976 [1922], p. 108-9.

³³ WINSTON. Op. cit., 2006, p. 42.

³⁴ WINSTON. Op. cit., 2006, p. 40.

de Nero, como afirma o crítico de literatura latina J. P. Sullivan a respeito dos temas abordados por Sêneca e aqueles por ele vividos.

[The tragedies] confront the nature of kingship and tyranny, along with such themes as regal clemency; the adaptability and insecurity of courtiers; the dangers of public life; the inevitable corruption, instability, and evanescence of power; the treachery that surrounds it; the resentment bred by arbitrary rule; and the constant possibility of assassination.³⁵

As peças de Sêneca podem ser entendidas e compreendidas como uma literatura de conselhos, uma tradição da qual, um pouco antes da primeira tradução aparecer em 1559, já teria tido suas versões iniciais de espelho de príncipes com o *Mirror for Magistrates*, que datam do início da década. Esta obra, que em sua primeira edição cobre diversos monarcas ingleses de Ricardo II a Eduardo IV, teve como objetivo demonstrar qual o caminho que levou cada um deles à ruína. Para Winston, os tradutores viam nas tragédias de Sêneca uma versão clássica desse tipo de obra, que visava o aconselhamento do príncipe, além da discussão e reflexão sobre política.³⁶

É conveniente tratar de um dos pontos fundamentais da argumentação de Baker para situar essa recuperação de Sêneca. Conviria à forma embrionária da tragédia elisabetana o formato ‘de casibus’, transposto de sua forma narrativa para a dramática, opção que continua convincente ao se pensar na acomodação – pragmática – de Sêneca nessa tradição, pois tanto o *Mirror for Magistrates* quanto as tragédias passam a ser obras importantes para qualquer um que atue na política da época e almeje relações com os *Inns* da Corte.

Many of the translators saw Senecan tragedy as a classical version of advice-to-princes poetry. Indeed, as they worked Heywood and Neville overtly shaped their tragedies into mirrors for the prince.

³⁵ “[As tragédias] confrontam a natureza da realeza e tirania, ao lado de temas como a clemência real; a adaptabilidade e insegurança dos cortesões; os perigos da vida pública; a corrupção inevitável, instabilidade e efemeridade do poder; a traição que o circunda; o ressentimento nascido pelo governo arbitrário; e a constante possibilidade de assassinato.” (Tradução minha). SULLIVAN. **Literature and Politics in the Age of Nero**, 1985, p. 157 apud WINSTON. Op. cit., 2006, p. 37.

³⁶ WINSTON. Op. cit., 2006, p. 41-4.

[...] Nevertheless, the plays became visible and useful as glasses of governance in the context of the publication of the *Mirror*.³⁷

Trata-se de uma mescla de tradições, como propôs Miola? Visto pela perspectiva do *Mirror for Magistrates*, as tragédias de Sêneca parecem atender a uma série de preocupações não artísticas, mas de reflexão sobre o poder, o erro do rei, a má fortuna, a moralidade e o destino. Todos estes temas são vistos em tragédias, o que embaraça mais a questão. No entanto, pode-se dar uma posição que fortalece o argumento de Baker ao se rever a história da obra e o processo que é deixado de lado pelo crítico, sobre a chegada do estilo de Boccaccio à Inglaterra e os herdeiros trágicos de Chaucer. Por outro lado, pode-se pensar, ao contrário, como uma sequência, agora clássica e teatralizada, de antigos reis e rainhas, como Édipo e Agamêmnon, posteriormente alcançando um Rei Gorboduc ou um Rei Ricardo III. Ambas as opções, ao mesmo tempo em que se cruzam, também se distanciam, pois tanto o *Mirror for Magistrates* como as obras de Sêneca continuarão a ser publicadas e renovadas ao longo da segunda metade do século XVI, praticamente lado a lado, embora a primeira ganhe mais edições e tenha uma dinâmica diferenciada das traduções, que ficaram apenas com uma edição, isto é, novas traduções por outras pessoas não apareceram, como aconteceu com a obra de outros autores latinos.

Segundo Jessica Winston, em um artigo – anterior ao dos tradutores elisabetanos – sobre o discurso político público, o livro do escritor italiano Giovanni Boccaccio, *De Casibus Virorum Illustrium* (1358), foi muito popular no século XV e XVI, circulando em numerosos manuscritos e sendo traduzido para diversas línguas, entre elas o espanhol, francês, inglês, italiano e o alemão.³⁸ A história da tradução francesa e inglesa permite, além da reflexão sobre a tragédia individual transposta literariamente, um entendimento das práticas de tradução muito semelhantes àquelas aplicadas às traduções elisabetanas de Sêneca. A tradução francesa, *Des cas des nobles hommes et femmes* (1409), de Laurent de Premierfait, praticamente dobrou o tamanho do livro original, adicionando

³⁷ “Muitos dos tradutores viam a tragédia senequiana como uma versão clássica da poesia de aconselhamento de príncipes. Na verdade, Heywood e Neville, ao trabalharem, abertamente moldaram suas tragédias para espelhos de príncipe. [...] Entretanto, as peças se tornaram visíveis e úteis como lentes de governança no contexto de publicação do *Mirror*.” (Tradução minha). WINSTON. Op. cit., 2006, p. 41-2.

³⁸ WINSTON. "A Mirror for Magistrates and Public Political Discourse in Elizabethan England", 2004, p. 383.

muito conteúdo. Este trabalho atendia a uma nova proposta, o cumprimento de um pedido feito por seu patrono. Situação em que a obra base, que era crítica quanto ao poder, tornou-se, nessa versão de Laurent, uma descrição de como suportá-lo. Alguns anos depois, Humphrey³⁹, o Duque de Gloucester e Lorde Protetor da Inglaterra, durante o reinado do jovem Henrique VI, pediu a John Lydgate que traduzisse o livro de Laurent para a língua inglesa, para o próprio aprendizado do regente inglês. As transformações, nesta nova edição, foram a conversão da prosa para o verso e a adição de mais detalhes ao livro. Talvez a intervenção mais significativa tenha sido o novo título: *The Fall of Princes* (1431-9). Cada escritor adaptou a obra para circunstâncias específicas e delineou o discurso em torno do poder de forma particular, a saber, Boccaccio o condena, enquanto Laurent o bajula e Lydgate aconselha o príncipe.⁴⁰ Lydgate, um monge beneditino, tomou como base a segunda versão do texto francês. Segundo Marilyn Corrie, em *The Fall of Princes*, a queda está sempre associada a um tipo de erro, portanto, o destino fora determinado pelo próprio sujeito, a Fortuna não é, para Lydgate, culpada pelas mudanças. Para que esse tom seja alcançado, o autor manipula bem o texto francês para tornar claras as condições em que o erro e a subsequente queda ocorrem.⁴¹

Diferentemente dos tradutores do autor florentino, no início da década de 50 do século XVI, um editor chamado John Wayland pediu para William Baldwin que criasse uma continuação da obra de Lydgate, a qual se tornou, posteriormente, o *The Mirror for Magistrates*, em 1559. A abordagem passa a ser de figuras históricas inglesas importantes. Sua primeira versão tem 19 “tragédias” em que cada protagonista conta sua história, sendo eles reis, nobres e até mesmo um famoso rebelde⁴² chamado Jack Cade. Os monólogos são

³⁹ É um personagem importante em *Henrique VI Parte I*, de Shakespeare.

⁴⁰ WINSTON. Op. cit., 2004, p. 383-6.

⁴¹ CORRIE. “Fortune and the Sinner: Chaucer, Gower, Lydgate and Malory’s *Morte Darthur*”, 2008, p. 212-3.

⁴² Jack Cade, diferentemente da maioria dos personagens da obra, é um rebelde da região de Kent que teria comandado uma rebelião em 1450 – declarando-se descendente dos Mortimer e herdeiro da coroa – contra a perda dos territórios na França, a falta de poder do soberano e o excesso de autoridade confiada aos membros da corte (SACCIO, 2000 [1977], 124-5). William Shakespeare dedicou o Ato IV da peça *Henrique VI Parte II* para contar a história desta rebelião que precede a Guerra das Rosas. Um estudo da peça e sua relação com a *Utopia*, de Thomas More, pode ser encontrada em: CLOSEL, R. A. B. ‘A Utopia no Teatro Histórico de Shakespeare - Jack Cade em Henrique VI Parte II’. In.: BERRIEL, C. E. O. (Ed.); CLOSEL, R. A. B.; MACHADO, L. C.; SPINELLI, D. (Orgs.). **Onze Vezes Utopia**. Estudos Comparados. Campinas: Unicamp-IEL, 2010, p. 101-115.

todos feitos em versos e seguidos de uma parte em prosa no qual ocorre uma discussão entre o autor Baldwin e outras pessoas que participariam de um grupo de debate. Embora tenha sido encomendado como uma continuação do *Fall of Princes*, o livro absorveu uma nova forma e novos conteúdos, diferenciando-se de Lydgate e mais distante ainda da obra inicial de Boccaccio.⁴³

As quatro obras, embora diversas entre si em conteúdo – as vidas escolhidas para serem contadas variam –, e em forma e contexto de produção, têm a clara linha que as atravessa por meio da discussão e reflexão sobre o poder ao lado da tragédia individualizada e contada por seu próprio protagonista. Há na obra de Baldwin uma abertura ao debate, uma vez que não se trata mais da visão de um único autor e leitor, mas sim de um trabalho colaborativo. Característica perceptível na conversação, que perpassa cada biografia, em que o leitor – nobre ou não – é só mais um para quem a discussão pode ser direcionada e o conduzir a uma vida virtuosa⁴⁴ – um traço marcante – contudo, de forma alguma se chega a um consenso sobre os temas levantados pelo grupo, pois “os autores” podem entrar em contradição entre uma tragédia e outra, dando à obra um tom heterogêneo e rico. Além de colaborativa, esta obra se marcou como um trabalho contínuo, ganhando diversas adições e novos volumes e novos integrantes no grupo de discussão e direcionando-se não mais a um público seletivo, mas a qualquer leitor⁴⁵ com o passar do século.

As mudanças ocorridas na obra de Boccaccio são imensas e desproporcionais quando comparadas ao que foi feito na obra de Sêneca. Ainda que Lydgate e Laurent tenham dado novas vestes ao conteúdo, a essência permaneceu a mesma, tornando-se mais distinta na obra de Baldwin, que inseriu a reflexão de um grupo como parte destacada da obra, aumentando o público e a variedade de biografias, pois os julgamentos morais das condutas já existiam desde a obra do autor florentino. Apesar disso, é possível perceber as duas características vistas na tradução do tragediógrafo latino: o conceito de adaptabilidade

⁴³ WINSTON. Op. cit., 2004, p. 387-90.

⁴⁴ WINSTON. Op. cit., 2004, p. 397.

⁴⁵ Em 1559 é impresso em formato de Quarto e mais pessoas se unem ao grupo de discussão, ampliando e gerando novas versões em 1563, 1574, 1578 e 1610, as quais também ampliaram o alcance e variedade de suas biografias. Na virada do século era um dos mais populares livros impressos da Inglaterra (WINSTON, 2004, p. 399).

da obra traduzida e a tragédia individual ‘de casibus’, traço caro à teoria bakeriana sobre a influência. O *Mirror for Magistrates* situa-se em uma posição complicada entre uma tradição boccacciana ou uma nova forma de se pensar a tragédia individual, o aconselhamento de príncipes e a política.⁴⁶ Entretanto, carregando o núcleo sobre o poder e situando-se como uma continuação renovada de uma antiga tradição está esta obra de Baldwin, uma sequência de Boccaccio que tem em sua segunda geração inglesa a mutabilidade e adaptabilidade como características próprias de um gênero misto de tragédia, política e reflexão moral.

Além deste percurso de Boccaccio a William Baldwin há um grande mediador inglês dessa mesma tradição que fez algo muito semelhante, ainda na própria época que o autor florentino. Trata-se dos *Contos da Cantuária*⁴⁷ (1386), de Geoffrey Chaucer. Nesses contos se encontram, entre diversas outras narrativas, o Conto do Monge (“The Monk’s Tale”), no qual dezesseis vidas ilustres são narradas e, de acordo com o entendimento do monge, são chamadas de “tragédias”. Segundo o crítico literário Charles Beem, há também a relação clara entre a estrutura dessa obra de Chaucer e a obra *Decameron*, de Boccaccio.⁴⁸ Há uma relação intertextual explícita entre os dois autores, após o prólogo e antes do conto propriamente dito encontra-se uma marcação: “Heere bigynneth the Monkes Tale De Casibus Virorum Illustrium”.⁴⁹

I wol biwaille in manere of Tragedie
The harm of hem that stooode in heigh degree,
And fillen so, that ther nas no remedie
To brynge hem out of hir adversitee.

⁴⁶ Para Budra em **A Mirror for Magistrates and the De Casibus Tradition** (2000) a obra é uma continuação da tradição de Boccaccio, enquanto para Winston existe um rompimento ideológico e formal com a tradição (2004, p. 382, nota 3).

⁴⁷ *The Canterbury Tales (Contos da Cantuária)*: obra narrativa escrita em 1386 por Geoffrey Chaucer e deixada inacabada. Trata-se de uma série de narrativas entre diversos personagens de um grupo heterogêneo, do qual cada um tem uma função ou papel social diferente do outro. Durante uma longa viagem de peregrinação até a Cantuária os personagens se envolvem em uma competição na qual cada um deve contar uma história para, dessa forma, tornar o longo caminho mais agradável. O momento histórico em que Chaucer escreve é de muita instabilidade política durante o reinado de Ricardo II.

⁴⁸ BEEM. “From Lydgate to Shakespeare: George Ferrers and the Historian as Moral Compass”, 2009, p. 102.

⁴⁹ “Here begins the Monk’s Tale *De Casibus Virorum Illustrium*” em inglês moderno ou “Aqui tem início o Conto do Monge *De Casibus Virorum Illustrium*” (Traduções minhas). CHAUCER. **The Canterbury Tales**, 1996. Entre os versos 102 e 103.

For certein, whan that Fortune list to flee,
Ther may no man the cours of hire withholdde;
Lat no man truste on blynd prosperitee;
Be war of thise ensamples, trewe and olde.
(*The Canterbury Tales*, Monk's Tale, versos 1-8)

Vou lamentar, em forma de tragédia, a desventura dos que estiveram em posições elevadas e, em seguida, tomaram das alturas para atribulações inexoráveis. Se a fortuna resolve se afastar, não há maneira de impedi-la; por isso, que ninguém tenha confiança na cega prosperidade! Sirvam de alerta estes exemplos que aqui seguem, antigos e reais.
(*Contos da Cantuária*, Conto do Monge, referente aos versos 1-8)⁵⁰

O ponto forte da reflexão chauceriana neste conto – que bebe nas águas da *Consolação da Filosofia*, de Boécio – é o poder da Fortuna sobre as vidas humanas. Assim como nas outras obras listadas acima, também há a reflexão social e política nessas pequenas tragédias. Enquanto algumas são pouco desenvolvidas, outras são mais elaboradas, formando um grupo heterogêneo estruturalmente e também quanto a seus protagonistas. Chaucer narra, na sequência adotada pelo monge, a queda de Lúcifer, Adão, Sansão, Hércules, Nabucodonosor, Belsazar, Zenóbia, Pedro (Rei de Castela e de Leão), Pedro de Lusignan (Rei de Chipre), Bernabó Visconti, Ugolino (Conde de Pisa), Nero, Holofernes, Antíoco, Alexandre Magno, Júlio César e Crespo. Há no relato a mistura de figuras historicamente próximas e outras distantes, além da incorporação de personagens bíblicos e mitológicos. O eixo condutor dos relatos é mais frequentemente a intervenção da Fortuna e não o erro ou a falha cometida pela pessoa, embora esse último também esteja presente. Não se trata especificamente de uma obra de fins de educação para o príncipe, porém, seu conteúdo dialoga com a tradição de tragédia em forma de narrativa e um pouco com os espelhos de príncipe.

Com Chaucer e, posteriormente, com Lydgate a tragédia narrada “de casibus” já determina o espaço da arte trágica em território inglês durante um período que antecede o drama moderno. Segundo David Carlson, em *The Fall of Princes*, Lydgate manifesta um

⁵⁰ As traduções de Chaucer para a língua portuguesa, quando não especificada outra, são de Paulo Vizioli (Cf. CHAUCER, 1988, p. 113).

amplo conhecimento da obra de Chaucer, o que inclui não somente *The Canterbury Tales*, mas outras obras poéticas, em muitas delas são feitas referências ao nome de Chaucer, sempre em tom de muito respeito e veneração.⁵¹ Isto aponta para um misto de tendências continentais – o fluxo Itália e traduções subsequentes na França e Inglaterra – em sintonia com obras produzidas anteriormente em solo inglês. Embora exista o claro contato entre a obra de Lydgate e Chaucer, entre esses homens, segundo Beem, podem ser enumeradas outras pessoas importantes quanto a esta reflexão, como John Gower, na obra *Confessio Amantis* (1390?), e Thomas Hoccleve, na obra *Regement of Princes* (1411). Entre Lydgate e Shakespeare estão, portanto, os autores do *Mirror For Magistrates*, em especial George Ferrers.⁵² Marilyn Corrie, em um artigo recente, situa o famoso texto para os estudos arturianos, *Le Morte Darthur* (1485), de Thomas Malory, como um representante dessa mesma tradição, no que diz respeito ao papel do homem em relação à Fortuna.⁵³ Nesse sentido também entram os autores da peça *Gorboduc*, Thomas Norton e Thomas Sackville, que produzem na mesma época do *Mirror For Magistrates*. A diferença fundamental é que na peça já se trata de um texto para ser encenado, embora conserve muito a rigidez do verso, da temática e o desenvolvimento da ação seja muito limitado.

Desta forma tanto o acompanhamento das traduções de Boccaccio quanto o desenvolvimento poético, histórico e filosófico de obras inglesas apontam para uma ampliação deste tipo de reflexão sobre a tragédia e a história.

Quanto ao estilo, todos os autores ingleses – Chaucer, Lydgate e Baldwin – escolheram o verso e não a prosa. Entre os três nomes ingleses desta tradição é possível ponderar a respeito das mudanças ocorridas no gênero e os propósitos. O Monge/Chaucer alerta para os perigos da fortuna sem reduzir os acontecimentos a um tipo de justiça; Lydgate expande a tradução de Boccaccio, para o aprendizado do Lorde Protetor, no qual ainda há o diálogo com a Fortuna, permeado pela noção de falha e punição; Baldwin redimensiona a forma de se discutir ao expandir o público que analisava e comentava cada “tragédia” para a opinião de um grupo e direcionando a obra a um público heterogêneo e não mais o príncipe, e sim, todos aqueles que aspirassem algum envolvimento com a

⁵¹ CARLSON. “The Chronology of Lydgate’s Chaucer References”, 2004, p. 246-7.

⁵² BEEM. Op. cit., 2009, p. 103.

⁵³ Cf. CORRIE. Op. cit.

política da época ou mesmo participar da reflexão sobre as variáveis da vida humana. Embora o *Mirror for Magistrates* tenha seus antecessores baseados em traduções da obra de Boccaccio é importante destacar que, já no século XIV, este tipo de reflexão sobre a política e a queda de grandes homens em forma de narrativa já se fazia presente sendo, portanto, o primeiro representante deste tipo de obra ‘de casibus’ na Inglaterra o *Monk’s Tale*. A obra de Chaucer se difere das demais no que diz respeito ao aconselhamento ao príncipe, a reflexão sobre o poder diz respeito ao poder da Fortuna e não dos homens, o desejo do grupo que ouve o monge é que ele logo se cale e algo mais agradável seja narrado por outro membro da comitiva. Contudo, ela já apresenta a característica da expansão da reflexão sobre os destinos trágicos para diversos espectadores que não são mais o príncipe ou o regente. Os autores do *Mirror for Magistrates* se distanciaram de Chaucer e de Boécio ao colocarem em julgamento quando se trata ou de um erro e uma punição ou da intervenção da Fortuna na vida, um sinal claro das mudanças ocorridas no pensamento entre o século XIV e o XVI, isto é, as transformações ocorridas em todos os setores da vida no início da Modernidade. Entre elas vale destacar a *virtú* descrita por Maquiavel n’*O Príncipe*, o livre-arbítrio do ser humano para escolher, como traço latente do *Discorso Sulla Dignità Dell’Uomo (Discurso sobre a Dignidade do Homem)*, de Giovanni Pico della Mirandola. Afastar-se da Fortuna proporciona um tipo de liberdade, contudo, esse eixo de pensamento acaba por ser diluído, inevitavelmente, nas vastas concepções de pecado e nos julgamentos morais. Essa movimentação conceptual sintetiza os deslocamentos artísticos do gênero ‘de casibus’ e permite uma melhor reflexão sobre as obras inglesas dessa linhagem, além de apontar a direção da predisposição trágica de alguns personagens da tragédia elisabetana.

As alterações nas obras traduzidas de Sêneca fortalecem a leitura de Winston de que se trata de obras como espelhos de príncipes e mais restritas a essa elite dos *Inns*, uma vez que O *Mirror for Magistrates*, por exemplo, “helped to promote a public discourse about governance in Elizabethan England”.⁵⁴ Jasper Heywood iniciou sua tradução, como

⁵⁴ “auxiliou a promover um discurso público sobre governança na Inglaterra elisabetana.” (Tradução minha). WINSTON. Op. cit., 2004, p. 382.

consta no início da obra, como um “owne private exercyse” para exercitar o seu latim⁵⁵ e para dedicar posteriormente a obra como um presente para a Rainha Elizabeth. As leituras desse presente podem ser tanto para afirmar quanto para questionar sua autoridade.⁵⁶

A rainha dos troianos, Hécuba, pode ser a leitura de vários grupos e de vários líderes, como a Rainha Maria I, que governou apenas por cinco anos, durante um período de recuperação da fé católica; a monarca que iniciava seu governo, Elizabeth I; e ao grupo de Católicos, que assim como as mulheres de Troia, foram entregues a outro líder, neste caso uma governante protestante. Essa riqueza de mensagens indiretas e leituras fazem com que a crítica conclua que não era de Jasper Heywood e sua *Troas* o desejo de iniciar uma tradição inglesa – pode-se dizer senequiana –, pois é clara a complexidade que envolvia tais traduções por meio deste exemplo.⁵⁷ A mescla de tradições entre o espelho de príncipes e a tragédia clássica latina pode ser vista neste trecho de um canto coral adicionado em *Troas*.

And Hecuba that wayleth now in care,
That was so late of high estate a Queene,
A mirrour is to teach you what you are
Your wavering wealth, O Princes here is seene.
Whom dawne of day hath seene in high estate
Before Sunnes set, (alas) hath had his fall:
The Cradels rocke, appoyntes the life his date
From settled joy, to sodayne funerall.⁵⁸
(*Troas*, The First Acte, Chorus)

Vale destacar a relação estritamente inglesa que se pode fazer com *The Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer, na “tragédia” de Nabucodonosor:

The myghty trone, the precious tresor
The golrious ceptre and roial magestee
That hadde the kyng Nabugodonosor, [...]
This kyng of kynges proud was and elaat;
He wende, that God that sit in magestee

⁵⁵ “um exercício particular” (Tradução minha). SENECA. **Jasper Heywood and his translations of Seneca's Troas, Thyestes and Hercules Furens**, 1913 [1559], p. A3v da tradução de *Troas*.

⁵⁶ WINSTON. Op. cit., 2006, p. 43.

⁵⁷ WINSTON. Op. cit., 2006, p. 46-7.

⁵⁸ SENECA. **Seneca His Tenne Tragedies**, 1927, p. 17.

Ne myghte hym nat bireve of his estaat;
But sodeynly he loste his dignytee,
And lyk a beest hym semed for to bee,
And eet hey as an oxe and lay theroute;
(*The Canterbury Tales*, Monk's Tale, versos 255-257; 279-284)

O potente trono, o tesouro de alto preço, o cetro glorioso e a majestade real do grande rei Nabucodonosor [...] Era soberbo e arrogante aquele rei dos reis; pensava que o Senhor, sentado em sua majestade, não poderia arrebatá-lo o reino. Mas, num instante, ele perdeu os seus poderes e passou a viver como animal, a comer feno com o touro e a dormir fora na chuva.

(*Contos da Cantuária*, Conto do Monge, prosa referente aos versos 158-160; 182-187)⁵⁹

Na obra de William Baldwin é clara a presença de uma discussão sobre pecado e providência, mais presente, talvez, que sobre Fortuna.⁶⁰ Tal relação pode ser observada na obra traduzida de Sêneca, uma vez que também é possível serem rotulados como espelhos de conduta de príncipes. O *Édipo* de Sêneca é extremamente preocupado com suas ações e com punições, “at the beginning of his play is isolated and already obsessed with anxiety and guilty”⁶¹, traço não observado com tanta veemência na obra de Sófocles, por exemplo. Ao transpor para o universo cristão do século XVI, o crime (*scelus*) da obra latina se transforma em um pecado do governante que atinge a todos na cidade com a peste. A compreensão e a reflexão sobre a ordem das coisas faziam parte do aparato filosófico de homens como esses tradutores, pois a “courtly ambition could thus be reconciled with the notion of eternal order”.⁶² Por outro lado, seguindo a concepção elisabetana, existe apenas um único rei tirano em todas as tragédias de Sêneca. Trata-se de Lico, em *Hercules Furens*, que é morto por Hércules, antes deste enlouquecer. Todos os outros, Atreu, Eteócles e Nero, fazem parte da linhagem de governantes e possuem um comportamento ‘tirânico’.⁶³

⁵⁹ CHAUCER. Op. cit., 1988, p. 116.

⁶⁰ SALINGAR. Op. cit., p. 22.

⁶¹ “no início da sua peça está isolado e já obcecado com inquietação e culpa” (Tradução minha). FITCH. ‘Oedipus’, 2004, p. 5.

⁶² “ambição na corte poderia então ser reconciliada com a noção da eterna ordem” (Tradução minha). SALINGAR. Op. cit., p. 24.

⁶³ ARMSTRONG. “Seneca, Machiavelli, and the Elizabethan Tyrant”, 1948, p. 20-22. O autor considera Eteócles como uma possível segunda opção, porém ele, como herdeiro de Édipo, estaria, apesar de desejar o poder a todo custo, colocando-se contra o irmão, Polinice, enquanto Jocasta tenta impedi-lo, por não ser o

A forma política de se entender o ser tirano difere do entendimento de uma personagem dramática com tal predicado. Ainda assim, a exaltação das qualidades políticas virtuosas, por meio dos contrastes entre a estrutura *domina-nutrix*, é exaltada na obra de Sêneca, aproximando-o da forma *specula principium* elisabetana.

Torna-se adequado, agora, analisar os tipos de personagens mais marcantes dentro da história do drama inglês da segunda metade do século XVI, que estão presentes na discussão sobre a influência. Em um século em que se viu muito poder ser acumulado nas mãos do rei, que chega a exercer, além do poder político, também a representação de chefe da Igreja Anglicana, não é novidade que a representação do déspota com tendências tirânicas marque o seu espaço nas mais diversas formas de arte, e que a reflexão sobre qual a forma ideal, muito relacionada à retomada de Platão, viesse a incluir tanto os problemas da tirania como a construção do soberano idealizado.

primogênito de Édipo. Desta forma, agindo contra o sucessor estaria atacando o direito do irmão e se caracterizando como um tirano. Contudo, o aspirante morre antes de ter o poder.

3. O Tirano

Uma das figuras presentes na discussão sobre a influência e que é a personagem central de muitos dos dramas, é aquela geralmente representada por um protagonista tido como um tirano devido a suas ações e anseios. Tal designação é comumente associada a uma pessoa dotada de poder, cujo comportamento é marcado pela arbitrariedade e crueldade absolutas. Cabe verificar, no universo elisabetano, quais eram as designações para esse elemento social a fim de poder compreender suas representações literárias e dramáticas permeadas tanto por uma visão de mundo como por uma ordenação de fundo religioso.

O crítico William A. Armstrong dedicou-se longamente a esse tema. Em dois artigos tratou sobre o conceito de tirano e tirania no século XVI inglês. No primeiro, ele distingue a concepção deste ícone no período Elisabetano e, em um segundo momento, a contribuição que ele teria recebido no teatro por parte das ideias de Maquiavel e de Sêneca. Desta forma, será verificado como se caracteriza – com base em seu primeiro texto “The Elizabethan Conception of the Tyrant” – esse emblema literário e dramático do Absolutismo no Renascimento, cujas manifestações artísticas marcaram o gênero dramático de seu tempo. Em uma época em que muito do destino da população dependia da vontade de um único homem, seria esperado que existisse uma imensa discussão a respeito do comportamento do governante. Muitas obras tratavam de suas virtudes e dos seus elementos antagônicos, os vícios. Algumas, em específico, abordavam a conduta de um príncipe ideal, o que tornava fácil e clara a identificação de sua forma contrária: o tirano.⁶⁴ A exaltação da vida virtuosa, idealizada e platônica encontrava na Terra o seu representante invertido. A contraposição do suntuoso/deteriorado será valiosa à concepção do tirano.

Para a igreja, o Rei governava por um direito divino, considerado como uma ordem natural das coisas, que mantinha o governante em seu posto, sendo toda tentativa de depô-lo censurável e condenável, ainda que seu comportamento fosse cruel. Ao súdito cabia apenas obedecer a essas convenções. Caso um Rei fosse mau, ele era visto como um flagelo de Deus para a punição de um povo pecador. Esta concepção, segundo Anatol

⁶⁴ ARMSTRONG. “The Elizabethan Conception of the Tyrant”, 1946, p. 161.

Rosenfeld, vinha de um mundo cuja hierarquia era essencialmente teocêntrica, em que o Papa, ao lado do Rei, seriam ambos representantes de Deus, que à “mercê da graça divina, os muniu deste poder”.⁶⁵

O tiranocídio, então, não se diferenciava do regicídio como um crime gravíssimo.⁶⁶ Contudo, nas tragédias eram muitos os reis depostos justamente por apresentarem um comportamento tido como “tirânico”. A resposta a esta aparente incongruência de rebeldia e subversão era simples. Segundo Armstrong, qualquer governante que sucedesse por direito hereditário, fosse ele bom ou mau, deveria reinar e seus filhos o sucederem. Quando se tratava de alguém que se tornara rei por usurpação, suas qualidades morais não seriam levadas em conta e sua situação poderia mudar de uma hora para outra, com uma deposição ou uma tentativa de restauração do herdeiro legítimo da Coroa. A tolerância moral do povo diz respeito apenas ao rei legítimo.⁶⁷

Essa distinção inicial passa a ser fundamental para explicar o comportamento de diversos tiranos nas tragédias elisabetanas. *Macbeth* e *Ricardo III*, de William Shakespeare, *Cambises*, de Thomas Preston e *Mustapha*⁶⁸ (1594-6), de Fulke Greville. Os vilões shakespearianos não são herdeiros legítimos da coroa. Macbeth mata o Rei Duncan para poder tomar dele aquilo que lhe fora profetizado junto com os títulos de nobreza: a realeza. Os príncipes, Malcolm e Donalbain, após a morte do pai, fogem e deixam o caminho livre àquele que, recém coberto de honrarias como Thane de Glamis e de Cawdor, obtém facilmente a coroa da Escócia. Já Ricardo, o Duque de Gloucester, em *Ricardo III*, livra-se do irmão George – Duque de Clarence –, dos parentes da rainha e dos sobrinhos herdeiros de seu irmão, o rei Eduardo IV. Ricardo usurpa a coroa após eliminar quase todas as opções.⁶⁹ Ambos estão na situação em que a deposição pode acontecer, pois o direito hereditário foi claramente violado, bem como a ordem natural das coisas, com as mortes

⁶⁵ ROSENFELD. Op. cit., p. 125.

⁶⁶ ARMSTRONG. Op. cit., 1946, p. 163-4.

⁶⁷ ARMSTRONG. Op. cit., 1946, p. 164.

⁶⁸ *Mustapha*: Peça escrita por Fulke Greville em 1594-6 (BULLOUGH apud BAXTER, 2005, p. 13). Conta uma história da morte do jovem Mustapha, assassinado por seu próprio pai, o imperador turco Soliman, que temia a popularidade que o filho conseguira após o casamento.

⁶⁹ Seus sobrinhos são mortos apenas após sua coroação. Ver *Ricardo III*, Ato IV.

daqueles que usavam o cetro e a coroa, além, claro, do fato dos herdeiros⁷⁰ ainda estarem vivos. Não se pode deixar de lado que o impacto de sua forma de governar, marcada pela crueldade, tem um peso e impacto muito maior na vida daqueles que estão em seu reino.

Como resultado, o medo da deposição é intenso e marcante nessas personagens. A consequência passa a ser a imposição deste mesmo sentimento direcionado à população por meio de atos e punições das mais atrozes. Segundo Armstrong, esse contraste existe em quase toda a literatura séria da Renascença.⁷¹ Para reis cruéis e usurpadores, sua situação de temor não poderia mudar muito, o que leva aos fantásticos momentos de reflexão e conflitos interiores de Macbeth e Ricardo III. Etienne de La Boétie (1530-1563), pensador francês do século XVI, em sua célebre obra *Le Discours de la Servitude Volontaire* (*Discurso da Servidão Voluntária*) (1574), discorre ferozmente sobre a tirania e a privação da liberdade, isto é, a servidão que a população se auto-impõe ao dedicar-se às vontades de um único homem que a oprime. A situação vivida pelo tirano é caótica mesmo entre os seus próximos, como observa lucidamente La Boétie:

[...] o tirano nunca é amado, nem ama: a amizade é um nome sagrado, é uma coisa santa; ela nunca se entrega senão entre pessoas de bem e só deixa apanhar por mútua estima; se mantém não tanto através de benefícios como através de uma vida boa; o que torna um amigo seguro do outro é o conhecimento que tem de sua integridade; as garantias que tem são sua bondade natural, a fé e a constância. Não pode haver amizade onde está a crueldade, onde está a deslealdade, onde está a injustiça; e entre os maus, quando se juntam, há uma conspiração, não uma companhia; eles não se entreamam, mas se entre-temem; não são amigos, mas cúmplices.⁷²

O discurso de La Boétie deixa de lado o aspecto religioso e o enquadramento de mundo em que tal ‘servidão’ seria o modo comumente aceito, sendo, esta forma, a postura

⁷⁰ Em *Macbeth*, os herdeiros fogem. Em *Ricardo III*, são declarados bastardos por parte do grupo de Ricardo, mas ainda assim são uma preocupação para ele, mesmo já coroado, o que o leva a propor o assassinato dos príncipes na Torre.

⁷¹ ARMSTRONG. Op. cit., 1946, p. 169.

⁷² LA BOÉTIE. *Discurso da Servidão Voluntária*, 2008 [1982], p. 35.

passiva e ‘natural’ que fornece todo substrato ao seu manifesto⁷³ contra a tirania em favor de uma posição oposta e ativa, a exaltação da liberdade do homem e dos povos. O dano à liberdade é a maior justificativa encontrada pelo filósofo para que um tirano seja derrubado. Contudo, a população já está tão acostumada a viver com seus grilhões que acaba, então, por servir voluntariamente ao tirano.⁷⁴

As doutrinas religiosas da época também incentivavam o respeito pelo rei legítimo. A história bíblica de Davi e Saul reforça a manutenção da ordem natural e do direito divino. Davi é o escolhido de um povo subjugado por um governante cruel, após vencer Golias. Porém, em condições de tirar a vida do Rei Saul e livrar o povo de um rei de comportamento tirânico, Davi recua e opta em poupá-lo, pois, embora ele seja um líder perverso, o é por escolha divina, não cabendo a ele cometer tão grave crime.⁷⁵

Davi, contudo, disse a Abisai: "Não o mate! Quem pode levantar a mão contra o ungido do senhor e permanecer inocente? Juro pelo nome do Senhor", disse ele, "o Senhor mesmo o matará; ou chegará a sua hora e ele morrerá, ou ele irá para a batalha e perecerá. O senhor me livre de levantar a mão contra o seu ungido".⁷⁶

O tiranocídio/regicídio não era, portanto, um tema de circulação. Apenas quando a figura real estava envolta na qualidade de usurpador, não importando se bom ou mau, a deposição era, geralmente, acompanhada de uma feroz investida como uma guerra civil e de um fim violento para o tirano que violou a ordem. Saul acaba por se suicidar em um momento posterior, sendo, assim, o modelo ideal para uma parábola doutrinária que circulava em sermões durante o reinado de Elizabeth. Não é a forma como ele morre que importa, mas a intervenção da justiça divina, em que nenhum homem precisou tocar “the Lord’s anointed”⁷⁷ para que ele fosse deposto.

⁷³ La Boétie não faz uso da ideia da legitimidade ou não do rei em seus argumentos, sendo mais abrangente em sua concepção de tirania, estendendo-a a praticamente todos os governantes perversos, independentemente da forma pela qual alcançaram o poder.

⁷⁴ Cf. LA BOÉTIE. Op. cit., p. 25-31.

⁷⁵ ARMSTRONG. Op. cit., 1946, p. 164.

⁷⁶ **Bíblia Sagrada**. Samuel, 26:9-11, 2002.

⁷⁷ O ungido do Senhor. Tradução minha.

Em *Cambises* (1569-70), de Thomas Preston, o tirano que dá nome à peça, diferentemente dos casos shakespearianos citados, é um rei por direito hereditário. Apesar de ser culpado de crimes terríveis, nada pode ser feito contra ele. A paciência e a tolerância devem ser exercidas até que a justiça divina faça sua parte. Em dado momento, o rei Cambises, acidentalmente, cai sobre a ponta de sua própria espada, ao montar sobre seu cavalo, e acaba morrendo. Já em *Mustapha*, de Fulke Greville, o próprio filho do rei, que dá nome à peça, suporta com submissão as ordens do pai que o condenara à morte, pois ele é o ungido de Deus para governar.⁷⁸ Nesses casos e na história bíblica não há intervenção humana e a intercessão divina recompensa os esforços humanos em não levantar armas contra seu escolhido, punindo o tirano por seus crimes e, por outro lado, aliviando o povo do sofrimento. Essas formulações serviriam para ensinar e propagar um sentimento de culpa àqueles que nutrissem qualquer sentimento de revolta pelo governante.

Armstrong, para situar o conflito entre vícios e virtudes, recorre à obra de um moralista da Renascença francesa, Pierre de la Primaudaye, em *The French Academie* (1586-9), para estudar o comportamento do tirano e do príncipe cristão.⁷⁹ Não se pode deixar de lado o *The Mirror for Magistrates* (1559), de William Baldwin, que dialoga com a mesma tradição dos espelhos de príncipe⁸⁰ – *specula principum* – condenando o vício e exaltando a virtude no rei. Armstrong acrescenta que a retratação do príncipe ideal faz parte de uma tradição literária clássica e medieval vista em Platão e em São Tomás de Aquino. O filósofo grego condena o homem de mente doente em que não pode confiar a própria liberdade enquanto que, para o Santo, o tiranocídio é algo justificável.⁸¹ Nos tiranos elisabetanos, o mal ao bem-comum é adicionado à lista dos vícios, uma falha que vai sendo cada vez mais trabalhada com o avançar das grandes tragédias⁸², como é o caso em *Ricardo III* ou em *Macbeth*, diferentemente de peças anteriores, como *Cambises* ou mesmo das coetâneas e famosas peças de vingança do fim do século XVI. A primeira das tragédias

⁷⁸ ARMSTRONG. Op. cit., 1946, p. 165-6.

⁷⁹ ARMSTRONG. Op. cit., 1946, p. 168.

⁸⁰ Os *specula principum* são tratados doutrinários, em geral conhecidos por *Espelhos de Príncipes*, que propunham modelos teóricos de conduta ética cristã aos reis (em formação), definindo-os com prerrogativas amplas e inquestionáveis no âmbito da *potestas*, mas afastando-os sutilmente de pretensões exageradas em relação à *auctoritas* e à *Plenitudo Potestatis* dos Papas (Cf. FERNANDES, 2009).

⁸¹ ARMSTRONG. Op. cit., 1946, p. 167.

⁸² ARMSTRONG. Op. cit., 1946, p. 180.

inglesas, *Gorboduc*, tão inserida no debate, é uma peça, segundo Baker⁸³, em que o seu protagonista fica extremamente preocupado com o bem-comum, mesmo que este seja discutido como uma abstração, um conceito imaterial e impersonificável que nenhum personagem o pode representar, pois além do restabelecimento da ordem não ocorrer, não se trata de uma peça de Moralidade. Portanto, longe de ser dogmática, a preocupação política e social com o bem-comum ocupa um lugar importante nas tragédias que lidam com personagens tiranas.

A usurpação está, portanto, intimamente ligada às tragédias em que há uma empreitada humana contra o tirano. Outra relação que esse crime contra a ordem natural e o direito divino faz é com o vício da ambição, essencial para qualquer usurpador. O desejo de rompimento da ordem coloca o tirano-usurpador em uma posição ainda mais complicada no plano religioso quando é comparado com Lúcifer, o primeiro dos ambiciosos, de acordo com o contexto bíblico, ao qual geralmente lhe são atribuídas algumas de suas piores características do tirano, pois, para Armstrong:

Lucifer was the first great example of aspiring pride, of attempted usurpation, and of sinful rebellion against divine order; correspondingly, the Elizabethans' condemnation of the tyrant is coloured by the religious revulsion with which they contemplated the enormities of Anti-Christ.⁸⁴

Essa comparação pode ser percebida ao confrontar que este não é o modelo idealizado, mas sim um totalmente invertido, aquele que, mesmo enviado por Deus, é um ser que, como Lúcifer, caiu na Terra. Outra característica desses tiranos é a ausência de mudança de posição. Uma vez já imbuídos pelo crime e pelo vício da ambição, lutam com todas as forças contra tudo e todos para manter-se no poder, como, por exemplo, Macbeth, quando se encontra no profetizado embate contra o homem que o venceria – aquele não nascido de mulher –, Macduff, e não foge, luta até o fim.

⁸³ BAKER. *Induction to Tragedy*, 1939, p. 39-40.

⁸⁴ “Lúcifer foi o primeiro grande exemplo de um orgulho aspirante, de tentativa de usurpação e de uma rebelião pecaminosa contra a ordem divina; de maneira correspondente, a condenação elisabetana do tirano é colorida pela reação com a qual eles contemplavam os crimes do anticristo.” (Tradução minha). ARMSTRONG. Op. cit., 1946, p. 180.

O tema da ambição é bem tratado em uma peça de Moralidade, do século XV, que trata exatamente desse episódio da gênese do espírito tirânico. Em *The Creation, and the Fall of Lucifer*, do ciclo de espetáculos da cidade de York, o anjo Lúcifer, após demonstrar vícios como o orgulho e a ambição, além de desejar romper com a ordem dos céus aspirando ao lugar mais alto, isto é, o posto de Deus, recebe a punição divina, caindo dos Céus para o Inferno. Esse episódio explica e sintetiza bem o entendimento religioso e social com o qual era concebido o tirano – usurpador – no período Elisabetano.

LUCIFER:

All wealth in my wield have I wielding;
Above all shall I be bielding,
On height in the highest of Heaven.
(*The Creation, and the Fall of Lucifer*)⁸⁵

Ao almejar o mais alto lugar dos céus, o ambicioso anjo é punido por Deus. Quando os homens tentam, de maneira semelhante, tomar o lugar daquele que é o Seu escolhido, cometem um grave pecado, no qual se espera, também, que a justiça divina exerça sua parte. Isto explica a proteção dada aos reis por direito hereditário, mesmo que maus ou “tirânicos” em comportamento. Em contrapartida, o tirano usurpador é caçado como um demônio entre os homens. De maneira semelhante, Christopher Marlowe reproduz em *Doutor Fausto*⁸⁶ (1588-92) a explicação do motivo da Queda com tons do Drama de Moralidade e a condenação do vício da cobiça.

FAUSTO:

Não foi já dantes Lúcifer um anjo?

MEFIS:

Foi, Fausto, sim, de Deus um bem amado.

⁸⁵ CAWLEY. *Everyman and Medieval Miracle Plays*, 1993, p. 6.

⁸⁶ *The Tragical History of Doctor Faustus (A História Trágica do Doutor Fausto)*: peça escrita por Christopher Marlowe entre 1588 e 1592 (Cf. MARLOWE, 2006). Conta a história de um famoso estudante de Teologia que progride rapidamente em seus estudos e, na sede de mais conhecimento, faz um pacto com o Diabo, comprometendo sua alma. É a primeira versão literária-dramática da lenda de Fausto, séculos antes de Goethe e Thomas Mann.

FAUSTO:

Como então se tornou dos diabos príncipe?

MEFIS:

Por cobiçoso orgulho e insolência

P'los quais do Céu foi expulso por Deus.

(*A História Trágica do Doutor Fausto*, versos 305-309)⁸⁷

Nessa visão de mundo, Rosenfeld esclarece que na harmonia universal medieval, “mercê da graça e justiça divinas, os males e injustiças terrenas encontram sua retribuição e a retificação justas no mundo celeste. O malfeitor condenado ao fogo eterno não é figura trágica; sofre apenas o que lhe cabe”.⁸⁸ Nesse sentido, durante a Idade Média, serão encontradas definições da palavra tragédia referindo-se à criminalização de personagens, veracidade histórica e tom de luto, como fora definido, inicialmente, pelo importante enciclopedista e lexicógrafo Santo Isidoro, bispo de Sevilha (599-636) na obra *Etimologias*.⁸⁹ Um caso intrigante, neste mundo não-trágico, seria o tirano Ricardo III, de Shakespeare, em especial pelo uso constante, pelo protagonista, de alusões divinas e à própria tragicidade que envolve o seu desenvolvimento. Isto ocorre, em especial, quando *Ricardo III* é isolado do restante das peças históricas e de seu contexto, caso que será abordado mais adiante, no Capítulo 3, ao lado das peças históricas que fazem parte das tetralogias. Já no caso de Macbeth, essa relação é ainda mais complexa, porém mais independente. Existe a comoção catártica com o herói, sentimento misto e talvez inadequado a um mundo ordenado, determinando um embate entre justiça divina e tragicidade, em especial pelos acontecimentos que envolvem não só o Macbeth, mas o ambiente. Ainda assim, o desordenamento do universo como visto na peça do rei escocês é um dos grandes e sofisticados emblemas sobre a teoria da ordem, pois a peça toda gira em torno de um ato inicial que impulsiona toda a desordem. A leitura dos acontecimentos do período de desordem não escapou aos olhos dos mais atentos estudiosos histórico-políticos ingleses que imortalizaram a discussão sobre Destino (trágico) e Providência em relação aos denominadores dos vícios e das virtudes na obra *Mirror For Magistrates*.

⁸⁷ Tradução de Tradução de A. de Oliveira Cabral (Cf. MARLOWE. 2006).

⁸⁸ ROSENFELD. Op. cit., 1996, p. 125.

⁸⁹ Cf. LUNA. *Tragédia no Teatro do Tempo*, 2008, p. 101-115.

Enquanto o tirano no período Elisabetano possui uma série de características cuja representação literário-dramática corresponde a um enquadramento de mundo medieval ainda remanescente em uma Inglaterra pós-Reforma, o tirano do drama senequiano é mais livre de determinações religiosas e políticas contra o tiranocídio, ainda que em ambos seja apresentada uma forte tendência de julgar moralmente as ações desmedidas e arbitrárias dos governantes. Para não cair em generalizações e uso abusivo do termo ‘tirano’, é necessário fazer algumas considerações. O tirano elisabetano mais comum, no drama, é geralmente o usurpador que governa com arbitrariedade e crueldade. Logo é um governante cruel, que tomou o lugar de alguém e deseja mantê-lo à força⁹⁰, enquanto que os que têm as mesmas características, mas são legítimos, não possuem representações tão ricas, embora também estejam presentes no teatro. No que diz respeito às obras na discussão sobre Sêneca, são importantes as peças com os governantes do primeiro tipo. Segundo Armstrong, os reis maus de Sêneca não são em nenhuma forma tiranos no sentido político e amplo, pois estão preocupados com a satisfação pessoal, compondo mais um supervilão vítima de sua própria paixão ancestral.⁹¹ Há, obviamente, o desejo e a satisfação pessoal no tirano elisabetano, contudo, o grande delimitador aponta para o alcance ou não do bem-comum, o ambiente e o povo.

Nem Atreu, nem as demais ações em *Tiestes* exibem o quadro social do reino. As ações nefastas acontecem no plano da individualidade, do desejo de vingança, fortalecido por uma maldição que há gerações coloca os membros da família de Pélops em disputas sangrentas. Não se sabe nada sobre a forma de reinar do rei Atreu. A designação de tirano dada a ele refere-se ao seu comportamento familiar e individualizado voltado para o mal e a vingança, somado à sua posição social. Já em *Fenícias*⁹², os dois irmãos que disputam apenas podem ser rotulados como tiranos se a leitura for feita pela ordenação de mundo elisabetano ou medieval, em que o rei não pode ser tocado, caracterizando o irmão

⁹⁰ Maquiavel dedicou-se a discussão deste assunto, o governo assumido sem legitimidade, em sua obra mais célebre. Ver Capítulo VIII ‘Dos que conquistaram o principado com malvadez’ (De his qui per scelera ad principatum pervenere) do *Príncipe*.

⁹¹ ARMSTRONG. Op. cit., 1948, p. 22.

⁹² *Phoenissae* (*Fenícias*): peça fragmentada de Sêneca que conta a história da disputa entre os dois filhos de Édipo e Jocasta, quando o mais novo deles retorna à cidade com seus aliados para tomar o trono de Tebas. Jocasta, a mãe, fica entre os dois filhos para evitar o combate.

que invade como o pretendente a usurpador, ainda que seja irmão e filho legítimo de Édipo. Ainda assim, as regras de sucessão nem sempre dizem respeito a primogênitos e costumam variar com o tempo, mesmo na Inglaterra. Resta Lico, que governa Tebas em *Hercules Furens*. Este sim é um usurpador que deseja manter o poder sobre a cidade, casando-se com a esposa de Hércules, após matar o rei Creonte. Lico é morto durante a peça, além de ser o único que tem a preocupação política de se manter no poder e a consciência de que sua situação, como usurpador, é muito delicada. Este é o que mais se aproxima de um tirano elisabetano por sua preocupação política com a manutenção e pela ilegitimidade de sua posição. Contudo, suas ações ficam apenas nas ameaças à família de Megara, ao contrário dos tiranos-usurpadores, como Macbeth e Ricardo III, que realizam seus atos. Por outro lado, assim como os vilões usurpadores em Shakespeare, Lico é morto durante a peça, apesar de esta morte não ser o final, tampouco o grande evento de *Hercules Furens*.

Boa parte dos tiranos senequianos e elisabetanos possui um diálogo em que sua natureza viciosa fica evidente pelo balanço que um personagem auxiliar faz sempre baseado na razão e procurando instruir e não destruir. É o caso de Nero e Sêneca, em *Otávia*; o atendente e Atreu, em *Tiestes*; Jocasta e os filhos, em *Fenícias*. Já o mais parecido com os tiranos elisabetanos, Lico, discute somente com suas vítimas em potencial; curiosamente, por ser um usurpador, está sozinho, desacompanhado de um confidente que lhe incite a razão. Armstrong acrescenta a essa lista a discussão entre Conan e Mordred em *Misfortunes of Arthur* e entre Achmat e Camena em *Mustapha*.⁹³ Ainda que, como tem sido demonstrado, a discussão moralizante esteja diluída por todos os arredores literários e dramáticos do século XVI inglês.

O tirano situa-se como um elemento literário-dramático, fruto de uma contraposição de vícios e virtudes vistos por uma tradição quase platônica de se esmerar o príncipe perfeito ao lado de obras como o *Mirror for Magistrates* e as outras que descendem de Boccaccio. Situando, dessa forma, a tragédia individualizada de cada homem que ficou frente ao governo em um jogo de causa e consequência. Com essa preocupação, principalmente política e nem tanto artística, a elite da sociedade elisabetana passará a utilizar obras diversas para pensar a própria época, em especial no que diz respeito à

⁹³ ARMSTRONG. Op. cit., 1948, p. 21.

governança e ao bem-comum, entre elas as traduções de Sêneca e as vidas dos desafortunados Hércules, Tiestes, Édipo, entre outros.

Pode-se notar que entre o estudo sobre a tirania e a respeito das discussões políticas existem dois movimentos em sentidos opostos que mutuamente se completam. A literatura que tratava dos tiranos faz o movimento do vício da ambição alcançar e ferir o bem-comum, além da vida da população, como observado pela representação do povo na tragédia de *Macbeth*. Por outro lado, a obra de William Baldwin permite que qualquer leitor possa participar da discussão sobre a política e os atos de seus governantes, cabendo a ele adicionar a sua opinião àquela do grupo de discussão que se inicia literariamente em Baldwin sobre os erros e os motivos das quedas. Tal mudança transpõe a justiça divina e poética para uma discussão ainda de tom marcado pela moral sobre o andamento da vida, sobre a ação dos homens e as punições divinas; contudo, desta vez, feito pelos leitores de cada uma das vidas. O *Mirror for Magistrates* permite a discussão e a reflexão da vida de outro homem, sem que o ensinamento moral venha já interpretado por uma estrutura como uma parábola. Já o drama daria força e sentimento àquela vida, e, ao imitá-la, recriaria condições importantes para o entendimento e julgamento das ações. Ambos os fluxos são de caráter didático implícito e reconstróem, de acordo com as limitações de cada gênero, versões poéticas da história. A condenação dos vícios já não está mais dentro da peça, mas na relação dialética entre audiência e peça, entre biografia e grupo de discussão. Os valores já não carregam sua instrução de forma previamente construída, mas são construídos como frutos dessas relações. A construção ética passa a ser o produto da experiência estética e não mais o substrato do qual se deveriam pinçar os comportamentos.

As obras de Sêneca e as herdeiras de Boccaccio misturam suas tradições, ou podem ser vistas como uma mesma tradição original, cuja teatralidade esteve ausente durante a Idade Média e se faz presente novamente na Modernidade, isto é, adotou formas diferenciadas – as tragédias do Monge de Chaucer ou as figuras históricas, bíblicas e pagãs das obras ‘de casibus’ – ao longo do tempo, como mediadoras. Essas representações são também historicamente muito próximas e relacionadas, além de serem produzidas praticamente para uma mesma camada da sociedade com aspirações e preocupações políticas. Cabe verificar, na especificidade dos protagonistas do *Mirror for Magistrates*, a

categoria dos fantasmas, que fazem parte do grupo das atribuições genericamente dadas como uma herança de Sêneca, e analisar como se inserem na tradição e como o que fora tratado até então pode se relacionar com obras que trazem consigo esses seres sobrenaturais, como a *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd, e as traduções em que fantasmas são invocados, resgatando, oportunamente, disparidades geradas pela Reforma, ainda não tratadas.

4. Os Fantasmas

O entendimento do fantasma utilizado nos palcos pressupõe algumas relações a serem discutidas, como aquela em que estes seres poderiam ter com sua audiência quanto ao local de sua origem; quanto ao seu uso dramático e as formas de interação, de compreensão e percepção da intervenção fantasmagórica durante o espetáculo. Tanto o entendimento do fantasma – como fenômeno metafísico baseado na experiência individual e definido por crenças – e como seu aproveitamento enquanto personagem de obras dramáticas e líricas, como no *Mirror for Magistrates*, requerem uma investigação histórica para que as obras que fazem uso desse recurso possam ser melhor entendidas. Os personagens protagonistas de cada tragédia, solitários contam suas histórias a Baldwin⁹⁴, trata-se de fantasmas que visitam o autor para que ele conte sobre sua vida e sua morte.

A primeira concepção para essa investigação parte da compreensão do indivíduo sobre o próprio fenômeno sobrenatural, tratado aqui, para fins de clareza, em dois momentos históricos, o antes e o após a Reforma Protestante. Inicialmente, a concepção geral medieval sobre fantasmas revela, por meio de muitos relatos, que o retorno daqueles que já não estão mais vivos poderia envolver três itens fundamentais: a morte muito próxima daquele que recebera a ‘visita’; um pedido para que o familiar resolvesse débitos ou pendências que não puderam ser resolvidas em vida; e por fim, um pedido por orações – o que poderia envolver a celebração de missas – e/ou doações – para o abrandamento das penas sofridas no outro mundo.⁹⁵ Porém, este ser medievalizado não é o típico fantasma que é visto nas peças do período Elisabetano. As disparidades teológicas que dividem o Mundo Medieval e a Era de Shakespeare são condicionadas pelo clima de discussão e reforma da instituição religiosa. A Reforma Protestante e o rompimento de Henrique VIII com Roma definem, entre muitas outras coisas, o abismo epistemológico sobre os seres sobrenaturais, que mesmo depois de mortos, ainda retornariam ao mundo dos vivos não somente pedindo o abrandamento de penas e ritos religiosos, mas, também, a realização de

⁹⁴ WINSTON. Op. cit., 2004, p. 391.

⁹⁵ Cf. SCHMITT. *Spiriti e fantasmi nella società medievale*, 1995.

desejos e vontades individuais, em especial, a vingança, além de retornarem trazendo consigo suas histórias e descrições dos locais em que se encontram.

Após a reforma, segundo Stephen Greenblatt, “the border between this world and the afterlife was not firmly and irrevocably closed. For a large number of mortals – perhaps the majority of them – time did not come to an end at the moment of death”.⁹⁶ As portas entre os mundos permaneceram bem abertas às obras de arte. A divisão entre esses dois momentos permite situar algumas disparidades para que se possa adentrar aquilo que é um domínio contínuo entre eles, isto é, conserva as marcas antigas e incorpora novas, observadas no ambiente pós-reformista do período Elisabetano. A crença popular amplamente consolidada pela Europa dizia que fantasmas de criminosos, suicidas e pessoas assassinadas andavam pela terra após terem sido mortas e que, algumas vezes, entravam em contato com os vivos. Apareciam, geralmente, à meia-noite, e desapareciam com o canto de um galo. A Igreja da Idade Média, baseada nesta firme crença, teria encontrado apoio substancial para a criação do Purgatório e para o oferecimento de quantias às almas dos mortos. A associação destes temas, o fantasma que ronda pela noite e sua relação com o Purgatório de ‘alma condenada’, estavam todos presentes no tempo da Reforma.⁹⁷

Católicos e Protestantes definiram as diferenças entre seus entendimentos, embora não discordassem sobre a existência da vida após a morte⁹⁸, em especial pelos últimos não aceitarem a existência do Purgatório por falta de prova nas Escrituras. Para os Católicos, este local intermediário “forged a different kind of link between the living and the dead, or, rather, it enabled the dead to be not completely dead – not as utterly gone, finished, complete as those whose souls resided forever in Hell or Heaven”.⁹⁹ A estrutura Céu, Purgatório e Inferno forma uma tríade, uma forma de se adequar o pós-vida no ordenamento costumeiramente aceito das divisões do mundo em múltiplos de três, como a primária, a divisão do *corpus* sagrado entre três pessoas, o Pai, Filho e o Espírito Santo,

⁹⁶ “a fronteira entre este mundo e o Além não estava nem firme nem irrevogavelmente fechada. Para um grande número de mortais – talvez a maioria deles – o tempo não chegava ao fim no momento da morte.” (Tradução minha). GREENBLATT. **Hamlet in Purgatory**, 2002, p. 18.

⁹⁷ MOORMAN. “Shakespeare’s Ghosts”, 1906, p. 197.

⁹⁸ WATSON. **The Rest is Silence, Death as Annihilation in the English Renaissance**, 1994, p. 9-10.

⁹⁹ “forjou uma forma diferente de elo entre os vivos e os mortos ou, melhor, permitiu aos mortos não estarem completamente mortos – não estavam totalmente consumidos, terminados, completos como aqueles cujas almas residiam para sempre no Inferno ou no Céu.” (Tradução minha). GREENBLATT. Op. cit., 2002, p. 17.

além das multiplicações, como as nove esferas celestes ou as nove hierarquias de anjos e de demônios.¹⁰⁰ Ainda por três é possível dividir as posições pneumatológicas – isto é, as formas de compreensão do fantasma – para o elisabetano.

Para os Protestantes os fantasmas existiam, mas aquilo que fazia contato com os homens eram manifestações do Diabo e não o espírito da pessoa morta.¹⁰¹ Não se tratava, portanto, de um retorno do ente morto, mas sim de uma assombração sem qualquer relação com o pós-vida. Segundo Moorman, o tratado mais elaborado desse tom foi produzido na Suíça, por Louis Lavater, em 1570, e rapidamente foi traduzido para o inglês, em 1572, sob o título de *Of Ghosts and Spirites walking by night*.¹⁰² Esta também era a posição sustentada pelo Rei James da Escócia¹⁰³, em 1597. Apesar da possibilidade de serem anjos, esses seres poderiam ser demônios que assumiam a forma dos mortos. Para os Católicos, cuja obra base é de Pierre Le Loyer, de 1586, se afirmava que uma alma realmente poderia vir do Purgatório para a terra. Não se pode deixar de lado os Céticos, cuja elaboração teológica representada por Reginald Scot, de 1584, dizia que os espíritos não podem assumir formas humanas.¹⁰⁴ Outras possibilidades de obras e autores importantes para essa discussão teológica são acrescentadas por Semper, obras como *Supplication of Souls*, de Sir Thomas More (1529; 1557) e *The Golden Legend*, de Jacobus de Voragine (1275, traduzido por Caxton em 1483; 1527).¹⁰⁵

No âmbito dramático, as disputas em se abolir ou não o Purgatório tornaram seus habitantes muito populares. A falta de solução para o problema do local do pós-vida acaba por se tornar uma questão social, além de epistemológica e teológica. O membro de uma sociedade, que dela foi separado pela ocorrência de sua morte, retorna para resolver aquilo que entre ela e o indivíduo não ficou ajustado. O ser sobrenatural atravessa as barreiras do entendimento para tentar acertar uma transgressão que lhe foi feita em vida por um membro ou toda uma sociedade. A contravenção do interdito ‘não matarás’ fornece aos fantasmas que foram assassinados todo o apoio para que, agindo ou induzindo um agente

¹⁰⁰ Cf. TILLYARD. *The Elizabethan World Picture*, 1960 [1942].

¹⁰¹ MOORMAN. Op. cit., 1906, p. 197.

¹⁰² MOORMAN. Op. cit., 1906, p. 197.

¹⁰³ Futuro Rei James I da Inglaterra, em 1603.

¹⁰⁴ JOSEPH. “Discerning the Ghost in Hamlet”, 1961, p. 493.

¹⁰⁵ SEMPER apud JOSEPH. Op. cit., 1961, p. 494.

no mundo dos vivos, pudessem resolver esse problema, que culminaria nas mais variadas formas de tragédias de vingança. Vingando a morte torna-se um ato que permeia os dois mundos, o dos vivos e o dos mortos, neutraliza uma transgressão feita do lado de cá, fazendo uso de outra violação¹⁰⁶ do mesmo tipo. A estrutura piramidal acaba por se tornar mais complexa. Uma falha na própria sociedade permitiu uma primeira violação contra a vida. Na sequência, o entendimento cultural sobre a morte – imutável e sem retorno – é violado pelo fantasma, ao cobrar por uma reparação dessa violação original, que ganha o caráter de repetição de um ciclo de vinganças ou de apaziguamento da crise, tornando esta última violência algo próximo de um ‘sagrado’. Porém, o acúmulo de transgressões e complicações chega a tal ponto que o vingador/transgressor, ao tentar estabelecer novamente a ordem, acaba por não resistir ao ato. Essa formulação acaba por se tornar a base para as tragédias de vingança, na qual se vê que Hamlet não sobrevive ao seu ato, tampouco Titus.

Outro aspecto de muita riqueza no uso artístico está na história de vida daquele que retorna, não pela vingança, mas pela trajetória de vida exemplar, carregado de uma força moralizante em muitas obras que tratam especificamente da queda de grandes homens, como é o caso da obra lírica, *The Mirror for Magistrates*. Na qual, a cada capítulo, um fantasma de um importante rei, príncipe ou duque, aparece para dialogar com o grupo de autores, contando a sua história, em especial focando no momento de sua queda e morte, para que os autores façam, na sequência do relato, o julgamento moral mais conveniente, procurando descobrir se se tratou de um erro de escolha, uma falha ética, um pecado, uma punição familiar ou, em último caso, simplesmente o agir da Fortuna. Nessa obra, e em suas semelhantes imitações, o caráter didático e político sobre a trajetória de vida é mais

¹⁰⁶ O ‘Blood-price’ ou prestação de contas quando se trata de um crime grave como um assassinato encontra diversas manifestações nas culturas que antecedem o estabelecimento de um sistema judiciário, como afirma Girard, em *A Violência e O Sagrado*. Em *Beowulf*, obra épica repleta de vinganças – algumas permeiam o texto como narrativas complementares à ação –, a morte de um ente familiar ou membro do grupo reclama uma represália por parte daqueles que foram atingidos. Assim se apresenta entre os humanos da épica e também entre os seres fantásticos. A Mãe de Grendel, após a morte do filho, procura loucamente se vingar da população. Quando se observa a peça *Ricardo II*, por esse viés, percebe-se a ritualização ou instrumentalização do desejo de vingança, mediado pelo duelo, agindo como um rigoroso código de ética medieval, entre os dissidentes. O fantasma acaba sendo, dessa forma, uma forma cristã de se tratar os crimes que permanecem impunes na sociedade.

evidente que a preocupação com as discussões teológicas ou a sede de satisfação no mundo terreno.

No teatro as relações com as discussões são progressivas e procuram se definir de acordo com o próprio avançar do entendimento do fantasma e a sua importância dentro do eixo da ação dramática. Isto significa que eles são tanto os narradores de autobiografias moralizantes como as vítimas incitadoras de vingança que trafegam por universos inconstantes e indefinidos. Segundo Sarah Monette, no teatro, os fantasmas reexaminam as tradicionais valências entre os vivos e os mortos. Cada vez mais os mortos parecem oprimir os vivos. Eles representam, então, a comunidade falha. As tramas podem terminar ou não com o estabelecimento de uma nova ordem. Se o fizerem, esta será sem fantasmas.¹⁰⁷

A irresolução do problema do local, em que as almas condenadas a pagarem seus pecados – em um local intermediário entre Céu e Inferno – devem ficar, acaba por liberá-los para habitar o mundo dos palcos ingleses. De 1500 até 1660 cerca de 80 peças têm fantasmas entre suas *dramatis personae*.¹⁰⁸ Reduzindo o arco histórico para o período Elisabetano, constata-se que 26 peças, entre 1560 e 1610, recorreram a 51 fantasmas.¹⁰⁹ No período de maior fertilidade do drama elisabetano é possível perceber a grande concentração de fantasmas, sejam como aparições em sonhos, observadores ou realmente personagens dentro das tramas.

Shakespeare parece muito interessado na disputa dos teólogos de seu tempo, pois muito das doutrinas suíças aparecem em *Hamlet*, embora, em um plano geral, a opção seja mais pela posição católica.¹¹⁰ Segundo a Irmã Miriam Joseph, em *Hamlet* as três formas de se compreender o fantasma podem ser vistas nos quatro personagens que têm contato com o fantasma do falecido Rei Hamlet. Marcelo e Bernardo, os que primeiro vêem o fantasma e crêem que se trata de seu antigo senhor, possuem a postura católica, enquanto Horácio é cético quanto à existência desses seres. Já o príncipe Hamlet, ao hesitar entre um bom ou mau espírito, e não com o pai retornado, alinha-se com a postura protestante.¹¹¹

¹⁰⁷ MONETTE. 'It Harrow me with fear and wonder': horror and haunting in Early Modern Revenge Tragedy, 2004, p. 18.

¹⁰⁸ MONETTE. Op. cit., p. 14.

¹⁰⁹ PROSSER. **Hamlet and Revenge**, 1971, p. 259.

¹¹⁰ MOORMAN. Op. cit., 1906, p. 199.

¹¹¹ JOSEPH. Op. cit., p. 493.

Independentemente do alinhamento doutrinário do dramaturgo, o que é indiferente para este estudo, uma vez que o uso de uma determinada posição não revele nada a respeito de suas convicções pessoais, o registro dramático de posições abre caminho para um entendimento do fenômeno – uso de fantasmas no palco – como resultado de uma época fervorosa em disputas teológicas das mais diversas, cuja efervescência resplandece em sua maior peça.

Desde o início da Igreja Católica, o discernimento de espíritos é um processo secular utilizado para a identificação da natureza do fantasma. A primeira possibilidade é a alucinação, causada por alguma fraqueza nos sentidos ou doenças. Eliminada esta possibilidade, resta um espírito de verdade. Porém, sua natureza pode ser tanto má como boa, isto é, pode ser um espírito que age pelo Diabo ou por Deus. Se devidamente rejeitadas as duas primeiras opções, isto é, não foi gerado por alguma fraqueza do corpo e não age pelo Diabo, o espírito é bom.¹¹² Em *Hamlet*, vencida a primeira barreira¹¹³, o segundo teste é feito pela representação da peça de teatro, na qual a reação do Rei Cláudio confirmaria ou não a história contada pelo fantasma. Talvez o reaparecimento do fantasma na cena seguinte, após o recolhimento do Rei e da Rainha, tenha um caráter de cobrança dos propósitos, além do objetivo de demonstrar carinho pela mãe, venha a ser uma forma de (re)confirmar a Hamlet que se trataria de um bom espírito e não mais de algo cuja origem poderia ser maléfica. Segundo Robert West, o teste de Hamlet prova apenas que o fantasma falara a verdade, mas sua natureza benéfica ou maléfica não é revelada pela reação de seu irmão, pois os demônios poderiam recorrer à verdade para induzir ao erro.¹¹⁴ Portanto, a classificação exata do fantasma do velho Hamlet é variada e sujeita a discussões até hoje.

No uso dramático, não se tratava, basicamente, de uma disputa sobre o fantasma, mas sobre a própria morte, que estava em jogo como expansão da vida – a chamada vida eterna, a recompensa pela paciência em encarar os infortúnios da vida terrena. Portanto, essas discussões acabam tendo como seu objeto a discussão da própria existência, da posição do ser humano dentro de um entendimento ontológico. Com a

¹¹² JOSEPH. Op. cit., p. 494.

¹¹³ Não se trataria de uma alucinação, como a adaga em *Macbeth*, pois a repetição do evento, o horário e a grande quantidade de pessoas - com convicções aparentemente diferentes sobre o assunto - que têm contato com o fantasma impedem essa constatação. Neste ponto, Shakespeare segue bem os detalhes do tratado suíço sobre fantasmas.

¹¹⁴ WEST. “King Hamlet’s Ambiguous Ghost”, 1955, p. 1110.

Reforma e as oscilações entre as religiões do Estado em um curto período de tempo, a problemática dicotomia vida e morte parece encontrar, no drama, uma forma de se discutir os problemas do indivíduo e suas particularidades com relação a tudo isso. A dúvida, o mistério, o desconhecido, continuam rondando tanto dramaturgos como audiência e não se pode deixar de lado a própria crítica, que mesmo séculos mais tarde tem dificuldade em aceitar atravessar a barreira entre alucinações e fantasmas, como, quando trata do fantasma de Banquo em *Macbeth*.

Ao se observar os fantasmas do drama elisabetano, é possível perceber um caminho progressivo de ação, presença e importância do ser sobrenatural dentro da ação dramática. Em *Lochrine*, peça de autor desconhecido, alguns circulam pelos campos de batalha, gritando por vingança, mas quase nada interagem com os personagens vivos. Sendo o morto mais importante, o rei Bruto, cujas memórias e palavras ecoam pela peça toda, mas não o seu fantasma. Já em *Misfortunes of Arthur*, de Thomas Hughes, há a clara presença de um fantasma que dá o mote de vingança à peça, como em um prólogo senequiano, e somente reaparece, quando o ciclo se fecha no epílogo demonstrando realização pessoal e, acima disso, satisfação com o desfecho para o próprio país e o bem comum. Com Thomas Kyd, na *Spanish Tragedy*, o fantasma de Don Andrea é um ser totalmente liminar, apartado da ação dramática, que assiste aos acontecimentos ao lado do espírito antropomórfico da sonolenta Vingança. A perturbação e a interação fantasmagórica começam a crescer com Shakespeare. Em *Ricardo III*, Warwick, o genro de Clarence, aparece em um pesadelo perturbador e ganha vida apenas no relato. Nesses casos, notam-se fantasmas com pouca objetividade saindo dos campos desertos para a dimensão onírica.

Em *Hamlet*, a barreira da objetividade fantasmagórica é superada. O fantasma ganha ação e a repete em um momento posterior, demonstrando, dramaticamente, sua relevância dentro da trama. Ele passa a ganhar objetividade, atravessa a barreira do observador ou do ser imaginário, fruto de sonhos ou de estados de vigília. Em *Ricardo III*, as vítimas retornam para condenar Ricardo e desejar sorte a Richmond; Júlio César reaparece na frente de Brutus prevendo o próximo encontro; Banquo cumpre com a promessa de aparecer no jantar de Macbeth. Nenhuma dessas cenas é um mero ornamento

retórico, de estilo ou recorrência a algum tipo de estilo. São todos momentos intensos e fundamentais no desenvolvimento da ação trágica.

O Rei Hamlet, por sua vez, é um fantasma misto quanto a sua classificação: clama por vingança pessoal, logo não é um anjo; faz referência a sacramentos católicos, o que o impede de ser pagão; demonstra preocupação pelo bem estar e a conduta do filho com a mãe, portanto, não é um demônio; é visto por muitos, logo, também não é uma alucinação.¹¹⁵ É praticamente um personagem transitório, com suas complexidades que não podem ser categorizadas em rótulos pneumatológicos. Nesse breve percurso, ele sintetiza a máxima interação na ação trágica com os desafios de entendimento, pois boa parte da peça se passa em desvendar a natureza do fantasma e investigar se aquilo que ele falara é, de fato, a verdade. Segundo Stoll, “far from being subjective, the ghosts of the Elizabethan drama, like ghosts of folklore were [...] ‘ghosts with a purpose. They were not used recklessly’”.¹¹⁶

O recurso utilizado em algumas peças: o uso do antigo mundo dos mortos, o Hades, pode ser compreendido com mais clareza, uma vez que se tem o entendimento da questão problemática em que se encontrava a discussão sobre a morte e aqueles que de lá retornavam. O resgate de uma forma clássica seria uma estratégia para não se envolver em opções por uma ou outra alternativa, escapando de um debate e, ao mesmo tempo, demonstrando erudição ao ornar o território do pós-vida com criaturas e locais já pertencentes a uma tradição artística e dramática consolidada pela própria tragédia. Como pode ser visto também nas inúmeras referências feitas nas tragédias de Sêneca a esse tipo de cenário. Nessa abordagem, o envolvimento e a objetividade desse cenário ficam praticamente no plano ou dos sonhos ou da fronteira da ação, como nos prólogos.

Essa é, basicamente, a diferença estrutural entre o fantasma senequiano e o elisabetano em um sentido amplo. O único deles que tem aparição ‘física’ nas obras de Sêneca é o de Hércules em *Hercules Oetaeus*, obra possivelmente não escrita pelo dramaturgo latino, na qual o protagonista, após ser queimado junto de seus pertences,

¹¹⁵ WEST. Op. cit., p. 1110.

¹¹⁶ “longe de serem subjetivos, os fantasmas do drama elisabetano, como os fantasmas do folclore eram [...] ‘fantasmas com uma proposta. Eles não eram usados de forma descuidada.’” (Tradução minha). STOLL. “The Objectivity of the ghost in Shakspeare”, 1907, p. 203.

aparece como um espírito a sua mãe, isto é, elevou-se de um ser humano grandioso à qualidade de um deus. Os demais fantasmas aparecem em prólogos ou em sonhos, como em *Tiestes* ou *Édipo*, faltando a característica chave observada nos dramas shakespearianos, a objetividade, mas mesmo assim, como foi visto, existem obras em que o modelo da não-objetividade é mantido – com algumas mudanças – como na *Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd, em que Don Andrea fica apenas à beira dos acontecimentos. Outra peça que faz uso desse recurso é *Lochrine*, no qual dois personagens que morrem durante a tragédia reaparecem, com pouca objetividade, mas ainda assim, não são totalmente espectadores, logo, estão em uma função intermediária no plano da ação.

Além disso, as disputas teológicas fornecem muita matéria-prima para uma discussão de diversas posições como pano de fundo e de leitura das peças. Enquanto o modelo senequiano daria referências e exemplos de uso na tragédia clássica, ele também se atualizaria frente às disputas e séculos de aparições. Se for levado em consideração o fenômeno da descida ao Hades e suas descrições, pode-se pensar que Virgílio – pelo tema e pelo uso da métrica de Surrey – está com tanto peso (ou maior) que as descrições de Sêneca sobre as regiões infernais. A riqueza cultural levantada somente para esse elemento da arte dramática inglesa demonstra uma imensa síntese de cultura erudita com a cultura popular, como proposta por Walter Cohen¹¹⁷, como o elemento que define o sucesso teatral do período: a fusão¹¹⁸ entre esses dois elementos. Nesta visão podem ser colocados de um lado os diversos teólogos de diferentes inclinações, os tradutores de Sêneca e Virgílio, e do outro, a cultura popular, com suas credices e opiniões diversificadas sobre os fantasmas, os relatos que permeavam os séculos desde a Idade Média e a crença consolidada na pós-vida, ambas as visões unidas em uma noção que se constrói a partir dessa síntese cultural. Restaria analisar os fantasmas ‘inseridos’ nas traduções de Sêneca para verificar o quanto eles são próximos de seus parentes ingleses ou não.

A mescla cultural entre o clássico e o popular tem se mostrado tanto na tradição

¹¹⁷ Cf. COHEN. Op. cit., 1985.

¹¹⁸ Para Cohen, o sucesso de dois teatros tão distintos e de países diferentes como Inglaterra e Espanha durante o mesmo período de tempo está no fato de que ambos os países, cada qual a sua maneira, mesclou tradições clássicas resgatadas por caminhos eruditos com outras tradições que eram populares no momento (Cf. COHEN, 1985). Sua tese não aborda elementos individualmente, mas a proposta parece satisfazer a grande variedade de opções para o fantasma elisabetano.

trágica quanto a Boccacciana de compreensão das biografias, como no uso de fantasmas com entendimentos pneumatológicos dos mais distintos e muitas vezes misturados. Trata-se de um recurso poderosíssimo para compreender os recursos estéticos utilizados no mundo elisabetano, sem que, para isso, apostas altas em um lado ou em outro possam custar o cuidado na tarefa de se analisar algo tão delicado e, muitas vezes impalpável, como uma influência.

Por fim, pode-se elencar algumas das complexidades dessas criaturas no drama e na literatura inglesa do século XVI. A forma da ação (objetiva ou subjetiva); local da interação (observador fronteiro, em contato com os personagens ou em sonho); origem do fantasma (os locais pagãos ou cristãos); o propósito (a vingança ou o exemplo moralizante); e o gênero artístico (o lírico, o dramático e a oralidade). A classificação ou categorização acaba por ser muito tênue como uma névoa, mas permite uma reflexão de um personagem-fenômeno muito característico no arco histórico dramático e essencial no desenvolvimento da ação trágica de muitas peças. Na sequência, o *corpus* do texto terá o seu espaço, limitando-se ao tipo de verso que fora utilizado pelas maiores obras da dramaturgia inglesa e que teria suas origens em Sêneca.

5. O Verso Branco

Entre as formas métricas que se destacam no drama do período Elisabetano está o verso branco – *blank verse* –, que se caracteriza pela sequência de versos que não possuem nenhum tipo de rima. Sua composição é de cinco jambos/iambos ou *iambos* distribuídos em dez sílabas poéticas, que formam o pentâmetro iâmbico, cuja oscilação de sons fortes e fracos é marcada pela alternância das sílabas. Um exemplo bem simples pode ser colhido no jardim da obra trágica de Shakespeare, na cena da grande e última explosão emocional de Lear, em que este exclama, com a filha Cordélia nos braços:

Never, never, never, never, never! (**King Lear**, V.iii)

∪ - | ∪ - | ∪ - | ∪ - | ∪ -

Cada palavra “never” é formada por duas sílabas – ne-ver –, sendo a primeira sílaba, a átona, representada pelo ‘∪’, e a segunda, a tônica, marcada pelo ‘-’. Cada conjunto ‘∪-’ forma um pé, neste caso conhecido como jambo ou iambo. Em especial nesta cena, o ritmo crescente de fracas e fortes forma, poeticamente, as últimas batidas do coração de Lear. Compreendida sua composição, basta observar os demais versos para perceber a ausência das rimas e a escansão entre sílabas fracas e fortes que o compõem.

And thou no breath at all? Thou'lt come no more,
Never, never, never, never, never!
Pray you, undo this button: thank you, sir.
Do you see this? Look on her, look, her lips,
Look there, look there! [dies]
(**King Lear**, Ato V, Cena iii, versos 309-314)

E tu sem vida? Tu não voltas mais;
Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca.(*para Edgar*)
Abri-me, por favor, este botão.
Obrigado, senhor. 'Stão vendo isso?
Olhai para ela, olhai para os seus lábios!
Olhai, ali, olhai. (Morre)
(**Rei Lear**, Ato V, Cena iii, versos 309-314)¹¹⁹

¹¹⁹ Tradução de Bárbara Heliodora (Cf. SHAKESPEARE, 2010).

Esta nova forma de elaborar e distribuir os sons em um verso começa a aparecer em meados do século XVI na Inglaterra e está diretamente relacionada à história do drama inglês, assim como, em parte, à discussão da influência de Sêneca. O surgimento desse novo veículo poético – segundo T. S. Eliot, "few things that can happen to a nation are more important than the invention of a new form of verse"¹²⁰ – possui uma forte relação com a recepção e tradução dos autores latinos, além do próprio crescimento da tragédia inglesa até o seu maior expoente, William Shakespeare, e também Christopher Marlowe, este último, um dos grandes representantes no uso dessa métrica, com as peças *Tamburlaine* e *Edward II*¹²¹ (1594). Pode-se dividir a história do verso branco dessa época, período Elisabetano-Jacobino, em três fases, de acordo com o gênero: no uso não-dramático com o Conde de Surrey; nas peças teatrais da segunda metade do século XVI; e por fim, o trabalho no verso heróico de John Milton já no século XVII. Esta última foge da abrangência deste capítulo, que se atém aos dois primeiros.

O *blank verse* é um recurso muito poderoso que, além de atravessar gêneros, segundo o estudioso John Symonds, surge como um dos veículos mais plásticos e variados, pois pode ser usado para lugares-comuns, estar presente em uma conversa ou em um solilóquio trágico – tamanha é a sua adaptabilidade. No drama, pode aparecer tanto na conversação cômica como no diálogo trágico.¹²² Essa versatilidade é um ponto importante para a compreensão da implantação e disseminação da prática desse estilo, pois deve ser dada atenção ao seu uso teatral e poético/épico para uma melhor compreensão de sua incorporação. Por outro lado, essa flexibilidade já se coloca como um empecilho no rastreamento preciso de sua origem inglesa.

O primeiro registro de uma obra escrita com essa nova métrica em língua inglesa é uma tradução da *Eneida*, feita pelo conde de Surrey, Henry Howard (1517-1547),

¹²⁰ “poucas coisas que podem acontecer a uma nação são tão importantes que a invenção de uma nova forma de verso.” (Tradução minha). ELIOT. ‘Seneca in Elizabethan Translation’, 1958a [1927], p. 101.

¹²¹ *Edward II*: peça escrita por Christopher Marlowe em 1594 (MARLOWE, 1999, p. xiv). Conta a história do rei Eduardo II, pai do futuro Eduardo III. A monarquia entra em crise e guerras civis são levantadas quando o poder do rei fica enfraquecido, evento que é paralelo à paixão e à atribuição de honrarias e títulos ao fidalgo Gaveston por parte do rei.

¹²² SYMONDS. *Blank Verse*, 1895, p. 16.

em 1540. Segundo Pearsall, Howard foi poeta¹²³, membro da corte, recebeu títulos de cavalaria, esteve envolvido com os poetas de sua época, chegando a traduzir, além de Virgílio, alguns sonetos de Petrarca. Lutou na guerra contra a França em 1545-6, e, de volta a seu país, foi posteriormente condenado por alta traição e executado por Henrique VIII em 1547. Contudo, seu pai, Thomas Howard, o 3º Duque de Norfolk, foi condenado alguns dias depois, mas, como se sabe, escapou de ser morto, pois o rei morrera na véspera de sua execução.¹²⁴

Surrey traduziu dois dos doze livros, o segundo e o quarto da obra virgiliana. A recepção de sua obra é curiosa, pois há uma marcação por parte dos responsáveis pela edição do livro, citando o “straunge metre”¹²⁵ utilizado. Referência digna de nota, uma vez que essa métrica acusada como estranha lhe dá fortes indícios para se pensar na possível ‘criação’ do verso branco, assim como pode ser considerado o precursor – em termos de estilo – das grandes obras que aperfeiçoaram o *blank verse*.

A versificação de Henry Howard apresenta algumas irregularidades como falta de ritmo, melodia e unidade, mas ainda assim representa o início de uma nova forma métrica muito importante na literatura inglesa.¹²⁶

Entre seus recursos, além da falta de rimas, os períodos sofrem um processo de latinização, eliminando a ordem sujeito-verbo-objeto para compor estruturas em que todos os versos são completos em entendimento, mas possuem uma lógica interna em dependência de um conjunto maior, transpondo-os em versos decassílabos sem rimas. Tais recursos aproximaram sua obra da original e deram destaque à composição.¹²⁷

Among the strategies [...] are the creation of syntactical units different from the iambic pentameter line, extensive and flexible use of such Latinate devices as inversion and interruption, regular counterpoint of syntactical against metrical stress, and free and

¹²³ Em *Sir Thomas More* (1592?-1603?), peça geralmente atribuída a Shakespeare, Anthony Munday entre outros; Surrey é um personagem, sempre referenciado por sua obra poética, que acompanha Thomas More em sua ascensão e queda e declama, com condolência pela morte do amigo, os últimos versos da peça.

¹²⁴ PEARSALL. *Chaucer to Spencer*, 1999, p. 632.

¹²⁵ HARDISON. “Tudor Humanism and surrey’s Translation of the ‘Aeneid’”, 1986, p. 244; SYMONDS. *Op.cit.*, p. 19; BROOKE. “Marlowe’s Versification and Style”, 1922a, p. 187.

¹²⁶ EMERSON. “The Development of Blank Verse – A Study of Surrey”, 1889, p. 233.

¹²⁷ HARDISON. *Op. cit.*, 1986, p. 259.

expressive use of metrical substitution. All of these strategies are, in turn, combined with a willingness to objectify [...] in rhythm and sound the actions being described.¹²⁸

Para Hardison, o esforço de Henry Howard, Conde de Surrey, foi um trabalho consciente de se estabelecer um equivalente ao hexâmetro dactílico da épica clássica em paralelo às formas sem rima utilizadas pelos italianos na mesma época, o "versi sciolti". Em especial o trabalho de Claudio Tolomei, *Versi et Regoli de la nuova poesia Toscana* (1539), teria sido influente.¹²⁹ As origens para esse novo tipo de verso podem ser tanto de uma criação legitimamente nacional, como uma adaptação do estilo italiano, o que poderia dar um outro significado para a designação de "straunge verse". Para a época de Surrey, década de 40, o crítico Hardison deixa de lado a possibilidade de uma influência latina.¹³⁰ Ainda levariam cerca de duas décadas para que a primeira peça de Sêneca fosse traduzida para o inglês, e, de qualquer forma, o verso escolhido pelos diversos tradutores para transpor a obra do tragediógrafo latino seria o verso de catorze sílabas rimadas e não o emergente verso branco. Mesmo que Hardison descarte a influência latina, optando, então, pela italiana, o trabalho mediado pelo *versi sciolti* é latino, logo, não se trata de fazer opção tão rápida. O que se pode conjecturar é que a presença do *blank verse* está umbilicalmente arrolada como um dos veículos de tradução de uma obra *não dramática e latina* para o vernacular e não a tradução da obra dramática de Sêneca. O trecho abaixo refere-se ao episódio em que Eneias narra a Dido a morte do rei troiano, Príamo:

Parcase yow wold ask what was priams fate.
When of his taken town he saw the chaunce
And the gates of his palace beaten down,
His foes amid his secret chambers eke,
Th'old man in vaine did on his shoulders then,
Trembling for age, his curace long disused,

¹²⁸ "Entre as estratégias [...] estão a criação de unidades sintáticas distintas da linha do pentâmetro iâmbico, o uso extenso e flexível de recursos de latinização como a inversão e a interrupção, o contraponto regular sintático no lugar da força métrica, e liberdade e uso expressivo da substituição métrica. Todas essas estratégias são, em alternância, combinadas com a vontade de objetivar [...] tanto no ritmo como no som as ações que são descritas." (Tradução minha). HARDISON. Op. cit., 1986, p. 258-259.

¹²⁹ HARDISON. Op. cit., 1986, p. 238.

¹³⁰ HARDISON. "Blank Verse Before Milton", 1984, p. 259.

His bootelesse swerd he girded him about,
And ran amid his foes ready to die.
(*Aeneid*, Livro II, verso 654-666)¹³¹

Na época da publicação do texto do Conde de Surrey, outras duas versões inglesas dessa obra de Virgílio existiam, *Eneydos* (1490), de Caxton, feita a partir de uma tradução francesa, e *Aeneid* (1513), de Gavin Douglas. O êxito desta nova tradução foi a adequação da língua inglesa para a criação de um novo tipo de verso capaz de expressar uma musicalidade de riqueza comparável ao original. A obra de Surrey permaneceu até o século XIX como a melhor tradução em língua inglesa dessa obra.¹³²

Fazendo um breve percurso pela história do “versi sciolti” italiano, pode-se perceber que, novamente, a *Eneida* ocupa uma posição de destaque como a obra clássica que se deseja transpor a língua vernacular. Na mesma época da tradução de Surrey, são publicadas na Itália, segundo Steadman, *Il Sesto di Virgilio tradotto dal S. Stordito, in lingua Toscana, in versi sciolti da rima* (1540); *I sei primi libri dell’Eneide di Vergilio* (1541) e *L’opere di Vergilio... tradotte in versi sciolti* (1556).¹³³ Todas estão em versos brancos. O contexto em que essa métrica passa a ser adotada é o embate entre o modelo clássico, o hexâmetro sem rima, utilizado por Homero e Virgílio, e o vernacular, o hendecassílabo rimado em *terza* ou *ottava* rima, utilizado por Boccaccio e Dante. A solução encontrada pelos poetas italianos é a forma mesclada, o hendecassílabo sem rima em uma fusão das tradições clássicas e vernaculares.¹³⁴ Tal forma seria, para os teóricos e poetas italianos, a mais adequada forma para qualquer gênero – heróico ou dramático –, pois

[...] e diconli versi sciolti, per essere liberi dal convenire le ultime desinenzie, lá onde sono attissimi à tutti i poemi drammatici. Questo adunque sarà il verso, che secondo il parer mio a lo eroico si conviene.¹³⁵

¹³¹ Versos 654-666 do Livro II da *Aeneid* (1540) citados da Antologia editada por Pearsall (1999, p. 642).

¹³² Cf. HARDISON. Op. cit., 1986, p. 242; 259. Neste ponto deve-se atentar que se trata apenas da tradução parcial, isto é, de apenas dois dos doze livros que compõem a *Eneida*.

¹³³ STEADMAN. “Verse Without Rime: Sixteenth-Century Italian Defences of Versi Sciolti”, 1964, p. 400-1.

¹³⁴ Cf. STEADMAN. Op. cit., p. 386-7.

¹³⁵ “e os chamam de versos soltos, por serem livres de combinar as últimas desinências, no local em que são amarrados todos os poetas dramáticos. Este, portanto, será o verso, que segundo o meu entender, ao gênero heróico se convém.” (Tradução minha). TRISSINO apud STEADMAN. Op. cit., p. 389.

No drama italiano o uso do verso branco tornou-se convencional.¹³⁶ A situação é análoga à inglesa, uma vez que, cronologicamente e, coincidentemente ou não, iniciam a tradição dos versos sem rima na busca de uma forma métrica que consiga transpor a *Eneida* de Virgílio ao vernacular respeitando as convenções da época da tradução e da obra que se pretende traduzir.

A produção dramática inglesa que se utilizou desse novo veículo também marca a história do drama elisabetano, pois a primeira peça escrita em versos brancos é também considerada por muitos a primeira tragédia em língua inglesa. Escrita a quatro mãos por Thomas Norton e Thomas Sackville, *Gorboduc* (1559) conta o trágico destino do reino, cujo rei dá seu nome ao título da peça e que divide seus bens entre os dois filhos, Ferrex e Porrex, contrariando os conselhos dos membros de sua corte. Como consequência eles entram em disputa entre si, culminando em uma guerra civil, que acaba resultando na falta de herdeiros para a coroa, bem como na extinção da família real. A peça alcança um caos absoluto em um reino onde não há governante nem herdeiros, e nobres disputam o poder. É imediatamente possível se pensar, pela época em que fora escrita e o ano em que fora representada, entre 1561-2, que a peça constitui um tipo de aconselhamento à rainha Elizabeth I sobre os perigos do reino sem herdeiros, a instabilidade da paz e as ações tomadas pelo monarca que não são mediadas pelo sábio aconselhamento dos membros da corte. A temática da divisão do reino aparecerá mais vezes, com um tom muito mais trágico e menos didático, na peça anônima do *King Leir*¹³⁷ (1595) e no *Rei Lear* (1605-6), de Shakespeare. Também pode ser lida como uma peça que trata do fim de um tempo – do Feudalismo – abordando o florescimento das vontades particulares na escala do poder, os quais reagem a um modelo já estruturado de mundo, em outras palavras, coloca o próprio modelo feudal como personagem trágico da primeira tragédia inglesa.

¹³⁶ STEADMAN. Op. cit., p. 384.

¹³⁷ *King Leir*: é uma peça de autoria desconhecida, encenada em 1594 (Cf. FOAKES, 1997, p. 90). Seu enredo, em linhas gerais, é similar ao *Rei Lear*, de Shakespeare, porém possui diferenças substanciais, como na construção dos personagens. Dá-se muita atenção às irmãs de Cordélia e elas invejam, em especial, a beleza e a atenção que ela recebe do pai. O personagem principal é totalmente diferente, possuindo uma visão de mundo mais próxima de um estóico e não a de um louco. Os acontecimentos seguem fielmente as versões crônicas da vida deste rei. Trata-se de uma bela peça cuja leitura complementa e amplia as formas dramáticas de se lidar com um mesmo mito.

O verso branco utilizado aqui já difere um pouco do utilizado por Surrey, em especial por marcar uma mudança de gênero, do heróico para o dramático-trágico. No entanto, essa escolha métrica não é algo aleatório. Para Hardison, tanto Norton como Sackville rejeitaram conscientemente o uso da forma padrão dramática, o *fourteener*, ao escreverem a peça *Gorboduc*.¹³⁸ Na mesma década em que o *blank verse* é levado aos palcos privados da corte, Sêneca passa a ser traduzido, não em dez sílabas sem rima como a obra de Norton e Sackville, mas em catorze sílabas rimadas. Das dez peças traduzidas, praticamente todas seguem essa orientação.¹³⁹

Gorboduc está mais próxima ao "versi sciolti" italiano devido a outro elemento importante e marcante na peça, a presença de *dumb shows* entre os atos, comuns no drama italiano.¹⁴⁰ Outra peça que tem clara referência italiana é *Jocasta* (1566), de Gascoigne, traduzida de uma peça escrita pelo italiano Ludovico Dolce e que tem como forma métrica o *blank verse*.¹⁴¹ Ao se pensar que muitas traduções, quando não ocorriam do original, eram feitas a partir de língua vernaculares continentais, não seria espantoso que métricas, formas e estilos fossem absorvidos pelos tradutores e aplicados em obras em que o inglês era a língua de destino. A absorção da métrica italiana dá outro significado válido sobre o comentário do "straunge verse", como "métrica estrangeira".

Estas duas tragédias, *Gorboduc* e *Jocasta*, são obras que apresentam, assim como *Tamburlaine*, de Marlowe, o verso branco de maior impacto poético, composto por duas partes simétricas, formadas por adjetivo e substantivo, unidas por uma conjunção ou preposição, mas que possuem um sentido completo destacando o último substantivo que leva consigo toda a formação anterior.

So slow a slidyng of his aged yeres,
(*Gorboduc*, Ato II, Cena i, verso 8)

Most ruthfull recordes of the bloody fact.
(*Gorboduc*, Ato IV, Cena ii, verso 186)

¹³⁸ HARDISON. Op. cit., 1984, p. 255.

¹³⁹ Apenas *Otávia* traduzida tardiamente em 1581, opta pela *heroic couplet* e não pelo *fourteener*.

¹⁴⁰ HARDISON. Op. cit., 1984, p. 259-60.

¹⁴¹ BAKER. "Some blank verse written by Thomas Norton before *Gorboduc*", 1933, p. 529; HARDISON. Op. cit., 1984, p. 255.

By strangling cord and slaughter of the sword,
(*Gorboduc*, Ato V, Cena ii, verso 9)

His deepe dissembling shewes of false pretence,
(*Gorboduc*, Ato V, Cena ii, verso 91)

To gredie lust and to usurping power,
(*Gorboduc*, Ato V, Cena ii, verso 141)¹⁴²

Ambas estão entre as obras que mais fazem uso desse recurso tão visto posteriormente. Por outro lado, desperta a atenção de Hubbard o fato de que *Misfortunes of Arthur*, de 1588, a obra chave da tese de Cunliffe, seja a obra com a menor incidência desse tipo de verso¹⁴³, uma vez que a maioria das obras que são consideradas senequianas apresentam essa característica.¹⁴⁴ Já a *Eneida* de Surrey seria muito nova para apresentar tais estruturas, apesar de quase igualar a quantidade com a obra de Thomas Hughes, sete na tradução e nove na tragédia.¹⁴⁵ Quanto a Marlowe, em suas obras mais maduras, como *Edward II*, percebe-se uma maior liberdade na estrutura do verso.¹⁴⁶ Em Shakespeare, esse tipo de verso está presente nas peças históricas escritas no início de 1590, como *Ricardo III*, de 1592, com reduções nas obras posteriores.¹⁴⁷

A produção anterior dos autores de *Gorboduc* revela que não era a primeira vez que eles trabalhavam nessa métrica. Com Thomas Sackville sua produção anterior não está diretamente relacionada ao verso branco, porém relaciona-se a uma obra muito importante, pois é um dos contribuintes essenciais para o *Mirror for Magistrates*, tanto na temática

¹⁴² Citações Cf. CUNLIFFE. **Early English Classical Tragedies**, 1912.

¹⁴³ HUBBARD. "A type of Blank Verse found in the earlier Elizabethan Drama", 1917, p. 72.

¹⁴⁴ Aqui vale destacar que já se fala em uma quantidade de elementos comuns em um conjunto de obras não consideradas senequianas e procura-se, que todas tenham características comuns, o que pode resultar em considerações equivocadas como esta do verso simétrico, que se marca como um uso característico do verso branco, como um estilo emergente e não necessariamente todas as obras que fazem uso dessa prática precisam estar relacionadas a discussão de Sêneca na Inglaterra, como é o caso de *Edward II*, por exemplo. Pela data da redação do artigo, 1917, portanto, um tempo na qual a tese de Cunliffe ainda reinava inquestionável, não se pode esperar que o artigo de Hardison faça distinções do tipo que estão sendo propostas aqui, quase um século depois.

¹⁴⁵ HUBBARD. Op. cit., p. 71.

¹⁴⁶ Cf. BROOKE. Op. cit., 1922a, p. 198; HUBBARD. Op. cit., p. 74-5.

¹⁴⁷ HUBBARD. Op. cit., p. 78-9.

como no conteúdo, com os poemas "Induction" e "The Complaint of Henry, Duke of Buckingham".

Já Thomas Norton traduziu, em 1561, trechos de Virgílio citados por Calvino em *Institutes of the Christian Religion*¹⁴⁸; como a peça fora representada apenas no Natal do mesmo ano, provavelmente as citações tiradas do livro VI da *Eneida* foram traduzidas antes de *Gorboduc*. Neste ponto já se está a duas décadas de distância do estilo de Surrey, e ainda assim, o *blank verse* é o veículo utilizado para dar energia ao verso latino virgiliano. Isso se deve, provavelmente, ao fato de a obra de Henry Howard ter sido reeditada muitas vezes desde sua primeira publicação.¹⁴⁹

Segundo Howard Baker, Thomas Norton, em 1551, traduziu *Piers Plowman*, um poema narrativo aliterativo antigo, em que sua tradução é marcada por versos como, por exemplo:

Wee may wyte, if wee wyll, by holy writ
The lore of the lorde, that ledeth to lyfe:
Wee may see, if wee seche, and fynde in it
The fall of falshed, the stenching of strife
(*Piers Plowman*)¹⁵⁰

Em *Gorboduc* são observados os mesmos traços.

Your lasting age shalbe their longer stay;
For cares of kynges that rule--as you haue ruled—
For publique wealth and not for priuate ioye
Do wast mannes lyfe, and hasten crooked age
With furrowed face and with enfeebled lymmes
To draw on creepyng death a swifter pace.
(*Gorboduc*, Ato I, Cena ii, versos 100-5)

É possível perceber que ambos são construídos de forma semelhante: não continuam na linha seguinte, pois cada verso alcança um sentido completo na mesma linha

¹⁴⁸ BAKER. Op. cit., 1933, p. 529.

¹⁴⁹ HARDISON. Op. cit., 1986, p. 243-4.

¹⁵⁰ SMITH. *Gorboduc, Englische Sprach-und-Literaturdenkmale des 16. 17. und 18.*, 1883, p. xxviii apud BAKER. Op. cit., 1939, p. 42.

em que inicia. Também possuem uma tendência à aliteração, um balanço interno bem marcado. Em *Gorboduc* essa divisão é feita por um substantivo e seu adjetivo de personificação divididos e espelhados de forma simétrica por uma conjunção ou preposição.¹⁵¹ Segundo Frank G. Hubbard, esse tipo de verso é característico das tragédias desse período – as primeiras tragédias inglesas – marcadas pela linha balanceada, muito presente nesta peça e com uma tendência à redução nas posteriores.¹⁵² Pode-se ainda observar essa construção, com maior nitidez, logo no início de *Tamburlaine* (1587), de Christopher Marlowe:

And scourging kingdoms with his conquering sword
(*Tamburlaine Part I*, Prologue, verso 6)

A importância de Thomas Norton para o verso branco está em aplicar a mesma forma poética em diferentes gêneros, que embora não fosse a padrão para o drama ou para o heróico, passaria, com o tempo, a ser mais aceita e aperfeiçoada. Sobre este ponto, Symonds é bem claro ao tratar da relação entre pensamento, gênero e forma:

[...] the structure of blank verse depends upon the nature of the thought which it is meant to the clothe. The thoughts of a dramatist – whether his character converse or soliloquize – are, of necessity, in evolution; the thoughts of an epical poet are before him, as matter which he must give form to. The richness and melody and variety of his versification will, in either case, depend upon the copiousness of his language, the delicacy of his ear, and the fertility of his invention. We owe everything to the nature of the poet, and very little to the decasyllables which he is using.¹⁵³

¹⁵¹ BAKER. Op. cit., 1939, p. 41-4.

¹⁵² HUBBARD. Op. cit., p. 71.

¹⁵³ “[...] a estrutura do verso branco depende da natureza do pensamento ao qual ela é destinada para equipar. Os pensamentos do dramaturgo – quer o personagem dialogue ou faça um solilóquio – são, por necessidade, em evolução; os pensamentos de um poeta épico estão antes dele, como o assunto que ele precisa dar forma. A riqueza, a melodia e variedade de sua delicadeza, em um ou outro caso, dependem da abundância de sua linguagem, a delicadeza de seu ouvido e a fertilidade de seu engenho. Devemos tudo à natureza do poeta e muito pouco aos decassílabos que ele está usando.” (Tradução minha). SYMONDS. Op. cit., p. 58-9.

A *Eneida* de Surrey e o *Gorboduc* de Norton e Sackville são os dois momentos mais importantes da história do verso branco antes de Christopher Marlowe dar um novo tratamento a esse veículo. Será este último o responsável por realizar uma manobra fantástica ao trabalhá-lo sem forçar o conteúdo à forma.¹⁵⁴

Embora seja comum a sensação de que essa nova métrica tenha começado com o *Tamburlaine*, de Christopher Marlowe¹⁵⁵, a história levantada até então mostra que, muito antes das belas linhas balanceadas, este estilo já fazia suas incursões em um meio em que o verso rimado e as catorze sílabas eram as tendências padrões tanto no universo dramático como no heróico. Eliot, que já exaltava a proeza de *Gorboduc* e o *blank verse*, aponta que "prima di Marlowe non s'era avuto um grande blank verse".¹⁵⁶ Marlowe também utilizou essa métrica para obras não dramáticas, como a tradução de Lucano, do primeiro livro de *Pharsalia*¹⁵⁷ (1593).¹⁵⁸

Roome if thou take delight in impious warre,
First conquer all the earth, then turne thy force
Against thy selfe: as yet thou wants not foes
(*Pharsalia*, Livro I, versos 21-23)

Entre as inovações trazidas por Marlowe, encontram-se aqueles versos que expressam ideias opostas na mesma sentença como:

Our happy conquest and his angry fate
(*Tamburlaine Part II*, Ato II, Cena iii, verso 2968)

¹⁵⁴ SYMONDS. Op. cit., p. 22.

¹⁵⁵ BROOKE. Op. cit., 1922a, p. 187, n.5.

¹⁵⁶ "Antes de Marlowe, não havia existido nenhum verso branco significativo" (Tradução minha). ELIOT. "Ossevazioni sul Blank Verse di Chistopher Marlowe", 1995 [1960], p. 113.

¹⁵⁷ *Pharsalia* (Farsália): é um poema escrito por Lucano e composto de dez livros, sobre o tema da guerra civil entre Júlio César e Pompeu, o livro I fora traduzido, na era Elisabetana, por Christopher Marlowe em 1593 (BROOKE, 1922b, p. 397).

¹⁵⁸ HARDISON. Op. cit., 1984, p. 254.

Recurso visto também em Shakespeare:

O Loyal father of the treacherous son
(*Richard II*, Ato V, Cena iii, verso 60)

[...] Que pai sincero e digno / De um filho falso [...]
(*Ricardo II*, Ato V, Cena iii)¹⁵⁹

Contudo, da mesma forma que *Gorboduc*, o excesso de regularidade e versos simétricos dá certa monotonia à leitura, pois é sempre mantido o mesmo balanço. Com o passar do tempo, as experimentações vão alterando significativamente a rigidez do *blank verse*, permitindo que cada vez mais o conteúdo seja superior à forma. Essa movimentação é percebida em praticamente todos os autores que o utilizaram com expressiva redução dos versos simétricos.¹⁶⁰

É conveniente recordar que, nas traduções de Sêneca produzidas praticamente em paralelo com essas primeiras tragédias e escritas em versos de catorze sílabas, como fez Jasper Heywood, não se encontram essas características: ausência de rimas, decassílabos, aliteração, *end-stopping line* e simetria. Por outro lado, as formas clássicas inglesas continuariam a ser vistas ao longo do desenvolvimento do verso branco pré-shakespeareano, em uma posição metricamente peculiar. Nesse caminho, as traduções de Sêneca ficaram em outros formatos, enquanto que, no tocante à rima, para Baker, “the absence of rhyme is by no means a mark of the imitation of classical poetry; and conversely, blank verse was regarded no more than any other form as an equivalent to classical Latin verse”.¹⁶¹ Segundo Frederick Ahl, em um estudo sobre traduções antigas e de Middle English – como Chaucer – os tradutores de tragédia grega e romana ao buscar um modelo poético inglês, geralmente optavam por tradições mais antigas vernaculares.¹⁶² Razão que explicaria o retorno a outros formatos e não o *blank verse* nas traduções de Sêneca na década de 1560; contudo, isso não explica a popularidade da *Eneida*, de Henry

¹⁵⁹ Tradução de Carlos Alberto Nunes (Cf. SHAKESPEARE, 2008).

¹⁶⁰ Cf. HUBBARD. Op. cit.

¹⁶¹ “A falta de rima não é, de forma alguma, uma marca de imitação da poesia clássica e, ao contrário, o verso branco era considerado não mais que qualquer outra forma como um equivalente ao verso latino clássico.” (Tradução minha). BAKER. Op. cit., 1939, p. 52.

¹⁶² AHL. ‘Seneca and Chaucer’, 2000, p. 152.

Howard em um novo formato. Embora sua datação seja da década de 40, a *Eneida* de Surrey reaparecerá em 1554 e 1557, na obra *Miscellany*, de Richard Tottel.¹⁶³ Este período, entre 50 e 60, também é a época em que começam a aparecer tanto as traduções de Sêneca quanto as primeiras tragédia inglesas, como *Gorboduc* e *Jocasta*, bem como é a época do início da redação do *Mirror for Magistrates*. Trata-se, portanto, de um grande período de efervescência cultural de obras que serão bases estilísticas e temáticas para as grandes tragédias do final do século.

Segundo a filóloga Tucker Brooke, cinquenta anos antes de *Tamburlaine* a lista de obras que utilizaram o *blank verse* já era grande, envolvendo, então, a tradução da *Eneida* pelo Conde de Surrey em torno de 1540; duas curtas narrativas por Nicholas Grimald publicadas em *Miscellany* (1557), de Tottel; *Gorboduc* (1561), por Thomas Norton e Thomas Sackville; a tragédia de *Jocasta* (1566), traduzida do italiano por Gascoigne; traduções de Ovídio por Turberville (1567); alguns sonetos de Spenser (1569); algumas obras de Peele (1584-5) e, possivelmente por questões de datas, *The Misfortunes of Arthur* (1588) de Thomas Hughes¹⁶⁴, além dos *Institutes of the Christian Religion* de Calvino traduzido por Thomas Norton.¹⁶⁵ Há, portanto, um número significativo de obras, em especial traduções, e autores de maior relevância do período que se pode chamar, para fins de clareza, pré-shakespeareano, como Peele, Gascoigne e Spenser, além das obras já elencadas na discussão sobre Sêneca.

Quando o poeta T. S. Eliot discutiu a questão sobre Sêneca e os elisabetanos, fez sua bela consideração sobre a importância da criação de um novo tipo de verso, deixando de lado, por fugir do escopo de seus ensaios, essa falta de relação entre o estilo antigo, presente nas traduções latinas, e o novo, que iria marcar os maiores dramaturgos do período, muito embora ele tenha sido um grande estudioso e editor das traduções elisabetanas no século XX. Ao se pensar essas outras obras traduzidas, o argumento do não uso de uma forma nova em Sêneca, defendido por Frederick Ahl, torna-se fraco, pois são praticamente coetâneas uma da outra. Estaria, então, este estilo novo imbuído em uma tradição mais popular que atravessaria o século enquanto o estilo em que Sêneca fora

¹⁶³ Cf. BAKER. Op. cit., 1939, p. 14.

¹⁶⁴ BROOKE. Op. cit., 1922a, p. 186.

¹⁶⁵ BAKER. Op. cit., 1939, p. 14; 75.

traduzido ficaria ultrapassado? Provavelmente sim, principalmente se pensarmos que John Milton, décadas mais tarde, o utilizou novamente em *Paraíso Perdido*¹⁶⁶ (1667). A origem senequiana para essa prática de versificação parece não encontrar ponto de sustentação algum, pois não fora o veículo que o tragediógrafo utilizou na Londres elisabetana, mas que, por outro lado, alcançou a maturidade e o esplendor nas linhas de Marlowe e Shakespeare. Pode-se pensar que o *blank verse*, inicialmente ligado a uma cultura mais erudita e peças teatrais representadas na corte, encontra o elemento popular do final do século com seus teatros comerciais e, nessa mescla cultural – das formas culturais clássicas como Virgílio com uma forma emergente na Inglaterra e na Itália –, Sêneca poderia ficar de lado quanto ao verso branco inglês.

Desta forma, o verso branco decassílabo balanceado – usado nas primeiras tragédias e em algumas traduções elisabetanas – está cada vez mais voltado à necessidade dramática que a forma do verso. O abandono da rigidez métrica está, no que diz respeito à simetria, de alguma forma relacionado à qualidade das peças que alcançaram todo o poder do *blank verse* no teatro shakespeariano do início do século XVI.

¹⁶⁶ *Paradise Lost (Paraíso Perdido)*: Composta inicialmente em 1667 (Cf. KERRIGAN et al, 2008, p. lxx). Obra prima de John Milton, no século XVII, publicada em 1667. Escrita em verso branco. Seu enredo trata basicamente do tema da Queda do homem.

6. Virgílio e Ovídio

Talvez os dois nomes mais importantes de autores latinos durante esse período tenham pouca relação com a época por meio de uma obra dramática, mas não há dúvida de que o imaginário elisabetano está repleto de referências às obras de Virgílio e de Ovídio.

Virgílio

A presença de Virgílio está, como foi visto, diretamente ligada à inserção do *blank verse* na obra dramática e poética inglesa, como uma ferramenta poderosa nas últimas décadas do período Elisabetano. O interesse pelos temas da *Eneida* parecem se concentrar em duas ocorrências principais: A Guerra de Troia e a história de Eneias e Dido. A guerra de Troia é tema de um retrato muito peculiar feito por Shakespeare em *Troilus e Créssida*¹⁶⁷ (1603). A Rainha de Cartago foi protagonista de uma das tragédias de Marlowe, *Dido, Rainha de Cartago*¹⁶⁸ (1594). Segundo Marlene Soares dos Santos, a *Eneida* fora a obra mais lida e admirada durante o Renascimento Inglês, em especial pelo fato da crença que os ingleses descendiam de Bruto, o bisneto de Enéias, e, conseqüentemente admiravam a cultura latina, além que, sua principal cidade, Londres, em uma dimensão mítica, seria uma nova Troia¹⁶⁹ que antes se chamara Troynovant, como pode ser observado em peças como *Lochrine* e em obras poéticas como na *Faerie Queene* de Spenser entre outros locais.

¹⁶⁷ *Troilus and Cressida* (*Troilus e Créssida*): peça escrita por Shakespeare em 1603 (Cf. CREWE, 2000, p. xxxi), conta alguns acontecimentos sobre a guerra de Troia. Localiza-se, temporalmente, no sétimo ano dos confrontos. Os valores de guerreiros e heróis já estão totalmente fora de uso, restando apenas Heitor a seguir um código de honra estrito. Aquiles e Ajax são apresentados como possíveis rivais, orgulhosos e mais preocupados com a fama que obtiveram que com o andamento da guerra. Troilus, um dos filhos de Príamo, perde a esposa Créssida em um acordo marcial que previa a troca por um de seus irmãos que fora capturado e ele nada pode fazer a respeito.

¹⁶⁸ *Dido, Queen of Cartago* (*Dido, Rainha de Cartago*): peça escrita por Marlowe em 1604 e publicada postumamente (MARLOWE, 2009, p. 109). Seu enredo segue o segundo livro da *Eneida*, de Virgílio. Eneias é recebido em Cartago, narra a seus anfitriões sobre como Troia caíra. Cupido, por meio de uma intriga entre os deuses, é trocado de lugar com o filho de Eneias; ao carregá-lo, Dido fica perdidamente apaixonada por Eneias. Ele precisa seguir os desígnios dos deuses e ela tenta segurá-lo em Cartago. Quando finalmente Eneias “escapa”, Dido não vê mais razão para viver e se atira no fogo, seguida de sua ama e um admirador declarado de Dido, ao qual ela vive desprezando depois de ter sido atingida pelo Cupido.

¹⁶⁹ SANTOS. “Hécuba e Helena de Troia: Repercussões no Discurso Shakespereano”, 2009, p. 27-28.

Noble Britons sprong from Trojans bold,
And Troynovant was built of old Troy's ashes cold
(*Faerie Queene*, Book III, Canto IX, verso 38)

Ao se observarem os livros da *Eneida* que foram traduzidos, observa-se que os seis primeiros aparecem mais, com maior destaque para o segundo, quarto e sexto livro. Além de Marlowe, o motivo da Guerra de Troia, bem como seus personagens e pequenos trechos aparecem com frequência na obra de Shakespeare, como se pode ver em *Troilus e Créssida* cujo cenário da ação é Troia, e em *Hamlet*, quando Hamlet pede aos atores que recitem versos sobre a morte de Príamo. Outro tema presente é a catábase, do grego *katábasis*: ato de descer, um *tópos* literário muito antigo sobre a descida às regiões infernais. Na *Eneida* está presente no livro VI, quando Eneias desce guiado pela Sibila. Outro autor latino que precisa ser considerado é Ovídio, que ao lado de Sêneca e Virgílio compõem um tipo de unidade na reflexão artística desse período.

Ovídio

Havia uma estima e uma atração tão forte por Ovídio durante a Renascença, que se torna difícil trabalhar e identificar as obras que com ele dialogaram, e acabaram, por si mesmas, metamorfoseando o autor das famosas *Metamorfoses*. Seu alcance não se limita a um grupo de autores e obras em um determinado lugar, mas atingiu toda uma época.¹⁷⁰ Sobre esta recepção Colin Burrow é extremamente sintético e persuasivo:

Ovid, however, had many forms in Early Modern Europe: he was allegorized in commentaries, plundered for rhetorical ornaments in text books, plagiarized in mythological handbooks, read as smut, transformed into highly self-conscious narrative art, and drilled into schoolboys almost every day of their lives.¹⁷¹

¹⁷⁰ MARTINDALE. *Shakespeare and the uses of Antiquity*, 1994, p. 45.

¹⁷¹ “Ovídio, no entanto, tinha muitas formas na Europa do início da Idade Moderna: ele foi usado como alegoria em comentários, tomado para ornamentos retóricos em livros de texto, plagiado em manuais sobre mitologia, lido como obscenidade, transformado em arte narrativa altamente autoconsciente e exercitado nos estudantes em quase todos os dias de suas vidas.” (Tradução minha). BURROW. ‘Re-Embodying Ovid: Renaissance Afterlives’, 2002, p. 303-4.

É possível encontrar Ovídio em Chaucer, porém, a primeira versão das *Metamorfoses* data de 1483, traduzida por William Caxton. Posteriormente, em 1513, *Flores de Arte Amandi* foi traduzida por Wynkyn de Worde. No período Elisabetano encontra-se a *Metamorfoses* (1565-7), de Arthur Golding, dedicada ao Conde de Leicester. Esta é uma das várias obras que aparecerão em poucos anos, como *Heroides* (1567), por Tuberville; *Tristia* (1572), por Chuchyard, e *Ibis*, por Underdowne.¹⁷² A obra que mais importou ao século XVI inglês foram as *Metamorfoses*, assim como foi a mais influente. O Ovídio mais valorizado era aquele criador de mitos e não o poeta dos *Amores*.¹⁷³ Contudo, este último não pode ser deixado de lado por marcar sua presença em algumas obras no final do século XVI.

As *Metamorfoses* marcam, inicialmente, sua presença, na educação Elisabetana, pelo seu uso nos níveis mais avançados do ensino do Latim nas escolas, geralmente através de um árduo processo de tradução e imitação. A escolha por Ovídio deve-se, principalmente, pelo fato de ser um grande fabulista, pelo qual a filosofia moral poderia ser trabalhada a partir de suas narrações. O autor estava presente também na educação retórica dos estudantes, pois, desde cedo, exercitavam o desenvolvimento dos ‘themes’, um tipo de exercício no qual a verdade moral da fábula era trabalhada e comentada por meio de discursos e tratados.¹⁷⁴ Segundo T. W. Baldwin, ao analisar o currículo escolar da década de 1530, para fins de exemplificação, em Winchester, constata que estes exercícios iniciavam no quinto período escolar e seguiam até, possivelmente, o sétimo, enquanto que o contato com Ovídio se dava no quarto período. Eram trabalhados e memorizados cerca de doze versos das *Metamorfoses* semanalmente.¹⁷⁵

A década da bela tradução de Arthur Golding (1536-1605) é a mesma das traduções de Sêneca, que carrega consigo algumas marcas semelhantes àquelas vistas nestas e em Virgílio, como as alterações e intervenções no texto, além de utilizarem o verso de catorze sílabas. Segundo Raphael Lyne, teria sido a essa a edição que Shakespeare e Spenser teriam tido acesso. Seu caráter nacionalista é marcante quando o tradutor ao

¹⁷² LYNE. ‘Ovid in English Tranlations’, 2002, p. 249.

¹⁷³ LERNER. ‘Ovid and the Elizabethans’, 1988, p. 126-7.

¹⁷⁴ MASLEN. ‘Myths exploited: the *metamorphoses* of Ovid in early Elizabethan England’, 2000, p. 17.

¹⁷⁵ BALDWIN. *William Shakspeare’s Small Latine and Lesse Greeke*. Volume 2, 1944, p. 419.

escolher o nome de objetos como frutas, recorre àquelas presentes em seu cenário natal.¹⁷⁶ Essa tradução foi imensamente popular, chegando a ser publicada seis vezes durante a vida de Shakespeare.¹⁷⁷ Entre os poetas que carregam marcas ovidianas, encontram-se os principais nomes da época, Marlowe, Donne, Shakespeare, Chapman, Beaumont, Ben Jonson¹⁷⁸ e Spenser.

Da mesma forma que com a recepção de Sêneca, em 1560 e posteriormente, após a publicação em língua vernacular, ocorre uma fase de retrabalho com o texto ovidiano. Porém, nesse caso, o caráter incisivo para se recorrer ao autor latino é muito mais marcante, por tratar, através da metamorfose – de personagens como Narciso, Eco, Filomela, entre outras histórias bem conhecidas de Ovídio –, de problemas e situações vivenciadas pelos próprios poetas. Porém, diferentemente de Sêneca, não será a partir da tradução de Golding que o fabulista latino terá o seu uso político. De acordo com Maslen, muitos poetas escreveram versões estendidas de mitos individuais das *Metamorfoses* e estabeleceram uma tradição que alcança o seu ponto máximo em 1590 com os poemas eróticos de Ovídio.¹⁷⁹ Neste ponto, o aspecto teatral ainda permanece de lado, enquanto o poético é predominante para se entender o uso, a importância e os percursos do poeta latino na Inglaterra.

Se devido ao seu forte alcance cultural, é difícil, obviamente, saber quando se recorre a Ovídio consciente ou inconscientemente¹⁸⁰, essas expansões são um uso de quem sabe exatamente o que está fazendo com a sua fonte. O primeiro deles, de um autor desconhecido, intitulado *The fable of Ovid treting of Narcissus* (1560), já fornece algumas informações em seu título, como a concepção de Ovídio como fabulista além da restrição do tema em uma de suas narrativas. Sua composição também merece destaque, de suas trinta páginas, as cinco primeiras são reservadas à tradução para a língua inglesa, enquanto que são dedicadas a uma análise moral da fábula as vinte e cinco restantes, que recorrem às diferentes interpretações, como a de grandes nomes como Boccaccio e Ficino. Sua leitura

¹⁷⁶ LYNE. Op.cit., 2002, p. 252-3.

¹⁷⁷ LERNER. ‘Op. cit., p. 121.

¹⁷⁸ Cf. LERNER. Op. cit., p. 127-33.

¹⁷⁹ MASLEN. Op. cit., p. 19.

¹⁸⁰ LERNER. Op. cit., p. 122-3.

do mito trata dos perigos da aplicação desmedida do conhecimento, recorrendo ao personagem Tirésias, e alertando sobre os perigos das leituras erradas de textos e poema obscuros, além de identificar o lado positivo disto, pois tornar o texto obscuro protege o autor da raiva dos poderosos.¹⁸¹ De forma semelhante trabalharam outros autores como Thomas Peend, com *The Pleasant Fable of Hermaphroditus and Salmacis* (1565); George Pettie, com *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure* (1576); George Gascoigne, com a sátira *The Steele Glas* (1576) e *The Complaynt of Phylomene* (1576); William Warner, com *Albions England* (1586); e John Marston, com *The Metamorphosis of Pygmalions Image* (1598).¹⁸²

Maslen conclui que “the reading and imitations of Ovid’s *Metamorphoses* before Shakespeare were very much more sophisticated – and more political engaged – than scholars have often been willing to concede.”¹⁸³ Como, por exemplo, com Gascoigne, que traduzira a *Jocasta* – uma das obras dadas como senequianas –, no *The Steele Glas*, coloca o Poeta na posição de Filomela, a Poesia é Procne e a ‘Vain Delight’ passa a ser o Rei Tereu, satirizando, de forma protegida (pois possuía um patrono ao qual também dedica essa obra) a censura com a qual conviveu durante muito tempo.

Gascoigne's characterization of the poet as rape-victim – whether male or female, dame or hermaphrodite – suggests that his poems have been subjected to a shocking act of violence on the part of his enemies, systematically ‘forced’ in an effort to make them accommodate slanderous meanings. The Tereus figure Vain Delight chooses to ‘ravish’ Philomene-Satire-Gascoigne as a censor could be said to have ‘ravished’ Gascoigne's two collections, by forcibly imposing his own sexual obsessions on an innocent or ‘simple’ text. The process began, Gascoigne claims, as an elaborate attempt on the part of his enemies to gain control of Gascoigne-Philomene's body: that is, to prevent him from exposing the sexual transgressions of the ‘Court’ (where Vain Delight dwells) by seducing him into taking pleasure in the same transgressions. The failure of this initial attempt at seduction provoked the ravishers to

¹⁸¹ MASLEN. Op. cit., p. 19-20.

¹⁸² Cf. MASLEN. Op. cit., p. 17-28.

¹⁸³ “a leitura e as imitações das *Metamorfoses* de Ovídio antes de Shakespeare eram muito mais sofisticadas – e mais politicamente engajadas – do que os estudiosos frequentemente têm sido dispostos a conceder” (Tradução minha). MASLEN. Op. cit., p. 28.

violence: ‘this traytor vaine Delight, / Cut out my tong, with Raysor of Restraynte, / Least I should wraye, this bloody deede of his’ (p. 146). But as with Lavinia, the Philomela figure in *Titus Andronicus*, the mutilation of Gascoigne fails to restrain him from speaking out against the crimes of his aggressors.¹⁸⁴

Gascoigne metamorfoseia a obra, reaproveitando o mito em suas linhas mais marcantes, para que, uma vez protegido pelo escudo da poesia e de seu patrono, possa demonstrar sua indignação frente àquilo que ele chama de ‘vaine Delight’ de seus censores. Ele lidou com uma violência imaginativa, tanto na matéria-prima da fábula, como a maneira com a qual ele representou e caracterizou seus inimigos e a si mesmo. Maslen aponta a censura como o dano que vem do prazer narcisístico causado pelas classes aristocráticas, mercantis e profissionais da Inglaterra.¹⁸⁵

Outro autor que merece destaque é William Warner, com *Albions England*, que em sua obra narra, de maneira semelhante ao *Mirror for Magistrates*, a história da Inglaterra, não de maneira crônica, mas alegórica, recorrendo às fabulas para contar os atos dos governantes. A comparação e o julgamento moral da vida e da história inglesa passam a ganhar diferentes contornos – sempre de tom moral – para discussão e popularização, como demonstram a grande quantidade de livros e biografias que foram sendo adicionados às duas obras, que tiveram longa vida na Inglaterra. O uso não-dramático de Ovídio na Inglaterra possui, como tem sido apresentado, os mais diversos desenhos e propósitos e não é somente uma fonte de belas fábulas, como pode parecer à primeira vista.

¹⁸⁴ “A caracterização de Gascoigne é a do poeta como uma vítima de estupro – quer um homem ou mulher, dama ou hermafrodita – sugere que seus poemas foram submetidos a um ato chocante de violência por parte de seus inimigos, sistematicamente ‘forçados’ em um esforço para fazê-los acomodar significados caluniosos. A personagem Tereu, Vão Prazer, escolhe violar Filomela-Sátira-Gascoigne, da mesma forma que o censor poderia dizer ter ‘violado’ duas coleções de Gascoigne, ao forçosamente impor suas próprias obsessões sexuais sobre um texto inocente ou ‘ingênuo’. O processo tem início, Gascoigne afirma que seus inimigos tentam de forma elaborada ganhar o controle do corpo de Filomela-Sátira-Gascoigne: isto é, para impedi-lo de expor as transgressões sexuais da ‘Corte’ – onde o Vão Prazer vive – o seduzindo a ter prazer nessas transgressões. A falha de sua tentativa inicial de sedução provocou os violadores para a violência: ‘este traidor Vão Prazer, / Cortem sua língua com a Lâmina da Repressão / Ao menos eu deveria escrever este seu ato sangrento’ (p. 146). Mas, da mesma forma que Lavínia, a representação de Filomela em *Titus Andronicus*, a mutilação de Gascoigne falha em impedi-lo de falar contra os crimes de seus agressores.” (Tradução minha). MASLEN. Op. cit., p. 25-6.

¹⁸⁵ MASLEN. Op. cit., p. 26.

A referência à dupla Shakespeare e Ovídio, embora hoje soe um tanto estranha, devido aos gêneros com os quais os autores se destacam, deixa de o ser se for considerada a obra poética do bardo e não sua dramaturgia. Segundo T. W. Baldwin, “Ovid was Shakspere’s master of poetry”, além de que “no other poet ancient or modern receives such attention”.¹⁸⁶ É bem conhecido o fato de que Shakespeare, em vida, foi comparado a Ovídio, por Francis Meres, em 1598, ao dizer que “the sweet witty soul of Ovid lives in mellifluous and honey-tongued Shakespeare”.¹⁸⁷ Aqui, Meres se refere a pelo menos duas obras não-dramáticas: “Venus and Adonis” e “The Rape of Lucrece”. Possivelmente estão dentro da tradição de expansões de um mito específico de Ovídio, como em Gascoigne e Warner.

A fase dramática inicial de Shakespeare é marcada pela presença facilmente identificável de Ovídio, em uma tragédia e uma comédia, *Titus Andronicus* e *Sonho de uma Noite de Verão*, respectivamente. Na primeira, o próprio livro das *Metamorfoses* é carregado para dentro do palco para contar aquilo que aconteceu com Lavínia, transformando a fábula em relato e dando, talvez, o motivo de vingança ao tão abalado Titus. Segundo Maurice Hunt, de maneira muito clara, “the leaves of a book disclose a crime hidden by the leaves of a forest”.¹⁸⁸ Na comédia, Shakespeare trabalha com o enredo presente no livro seis, a trágica história de Píramo e Tisbe. Novamente, há uma metamorfose, mas nessa obra trata-se de uma mudança de gênero, em que, do tom sombrio que circunda os dois jovens amantes, o desenvolvimento dos fatos torna-se cômico durante a encenação de Bottom e seus companheiros.

¹⁸⁶ “Ovídio era o mestre da poesia de Shakespeare [...] nenhum outro poeta antigo ou moderno recebeu tanta atenção.” (Tradução minha). BALDWIN. Op. cit., Volume 2, 1944, p. 418.

¹⁸⁷ “A alma gentil e espirituosa de Ovídio vive na suave e adoçada língua de Shakespeare” (Tradução minha). MERES citado por LERNER. Op. cit., 1988, p. 122; MARTINDALE. Op. cit., 1994, p. 47; BURROW. Op. cit., 2002, p. 306.

¹⁸⁸ “As folhas do livro revelam um crime escondido pelas folhas da floresta”. (Tradução minha). HUNT. “Compelling Art in Titus Andronicus”, 1988, p. 199.

7. Síntese Cultural

Em meio a uma cultura tão vasta, da qual foram selecionados alguns itens, e a partir da leitura de suas concepções dentro do mundo elisabetano, foi possível perceber a imensidão e a quantidade de variações e possibilidades que o resgate de alguns temas trouxeram à reflexão da questão da influência. A recepção de Sêneca, muito ignorada na maioria dos textos e autores discutidos no capítulo anterior, passou a receber atenção recentemente e, por meio dos demais autores e itens aqui levantados, passou a incorporar outras questões, como a fusão cultural em seus diversos nuances.

A discussão político-moral presente nas obras que mesclam tragédia e biografia, como no *Mirror for Magistrates*, aponta para os diversos caminhos para os quais a Fortuna pode levar o indivíduo, como, por exemplo, a falta de merecimento pelo destino trágico, traço observado em muitas tragédias desse período, porém ausente no didatismo daquelas escritas por Sêneca. A justiça poética deste é substituída pela justiça imparcial da Fortuna, que golpeia culpados e inocentes, permeada pelas leituras e reflexões da *Consolação da Filosofia*, de Boécio. Essa discussão é muito ampla, alcançando também os “themes” feitos com a reflexão moral das fábulas de Ovídio. Ainda assim, se for observada a tradição trágica, a posição de Sêneca é intermediária entre os deuses que decidem aquilo que aconteceu ao herói antes mesmo de seu nascimento, o didatismo de erro-punição senequiano e a distribuição de infortúnios àqueles que erram ou não vistos em Shakespeare. Posição análoga é a recuperação de Sêneca, em uma época em que as interdições artísticas contra a vontade própria – com as peças de moralidade – vão sendo substituídas pelas novas formas, nos Interlúdios, por aqueles que fazem parte de uma nova geração, nascida e educada para servir aos desejos do Rei e também, desta forma, satisfazer suas próprias vontades em sintonia com a época na qual Sêneca fora traduzido. Assim, a recuperação pode ser vista como a posição intermediária do homem entre o Feudalismo e um Capitalismo desenvolvido.

A impressão deixada pelo estudo do verso branco foi de um recurso utilizado em sintonia – e talvez com a troca de experiências – entre poetas italianos e ingleses que tentavam encontrar um correspondente em suas línguas para o hexâmetro dactílico

virgiliano. Um resgate a um autor latino diferente de Sêneca e que acaba por ser uma métrica diferente da usada na própria tradução do tragediógrafo. Além disso, o formato obtém sucesso e persiste após a era elisabetana como John Milton. Atribuir o verso branco dramático a Sêneca torna-se algo pouco provável diante do que fora levantado. Outro fator é o aparecimento desta métrica na dramaturgia no mesmo período em que as obras de Sêneca estavam com seus hendecassílabos e outros formatos que não o *blank verse*. A opção em não usar o estilo do autor em sua própria tradução não seria algo estranho visto a imensa capacidade de síntese de tendências diversas.

O uso do tirano, por exemplo, demonstrou que a concepção elisabetana não comporta a maioria dos personagens ‘tiranos’. O dano ao bem-comum e a ilegitimidade na sucessão mostraram-se como um grande divisor entre o modelo senequiano e o do século XVI. Lico se mostrou o mais próximo do modelo utilizado na Inglaterra, porém, por sua participação curta no enredo e por se tratar de uma personagem secundária, a leitura da tirania em Sêneca sob as luzes do século XVI torna-se ineficaz, restando a palavra tirano apenas como predicado de um déspota que faz uso abusivo do poder. Toda a literatura de espelhos de príncipe e a discussão política expandida por obras como o *Mirror for Magistrates* tornam o assunto da tirania e seus representantes nas artes, entre elas na arte dramática, algo que não necessitaria e retém muito pouco dos tiranos senequianos, pois os próprios tiranos nas tragédias seguem a concepção de sua própria época, como foi visto com Ricardo III e Macbeth. Sem deixar de lado, claro, os próprios exemplos e manifestos contra a tirania, como La Boétie.

Já com relação aos fantasmas a situação difere um pouco. É possível perceber uma extensa discussão sobre a natureza desses seres mediada por anos e mais anos de disputas teológicas, mudanças na religião nacional, além de séculos de relatos e superstições das mais variadas. Contudo, no uso dramático dessa figura tão marcante é possível observar dois tipos de fantasmas; o ornamental, como o de Kyd, que fica às margens dos acontecimentos, como os fantasmas do drama senequiano; o segundo tipo seria o fantasma como o de *Hamlet*, dotado de objetividade, que interage com os personagens e possui vontades e desejos que movem toda a ação da peça. O primeiro tipo é claramente herdeiro da tradição trágica clássica, cujo representante anterior é Sêneca. Já o

posterior é uma evolução, algo que se mescla ao anterior com toda a carga de seu mundo e suprime suas falhas dramáticas. Desta forma, para o fantasma, o uso dramático provê aproximações, em um senso geral, entre as obras do século XVI, em especial de 1560-1590, enquanto que sua concepção geral seja a de um mundo que vivenciou a Reforma e possui disparidades pneumatológicas para entender os fenômenos sobrenaturais.

A referência a Virgílio e Ovídio mostrou-se, como era esperado, imensamente superior e de maior amplitude que Sêneca, seja em quantidade de traduções e adaptações, como em quantidade de reedições, além da variação de formatos. A inclusão de Ovídio na educação e as obras que fazem “expansões” de sua obra alinham-se com toda a tradição literária inglesa, que recorre a exercícios de julgamento moral sobre seus objetos. Virgílio está especialmente relacionado ao resgate imensurável dos episódios narrados nos seus livros mais traduzidos pelos ingleses, o tema de Troia e a história de Enéias e Dido nos livros II e IV. Do sexto livro é absorvido o fenômeno da descida aos infernos. Ovídio forneceu material para que o julgamento da história ou dos atos mais individualizados, como a censura, encontrassem uma expressão metamorfoseada para se exprimirem sob um texto protegido pela obscuridade. A abrangência desses dois autores é infinitamente maior que Sêneca, o que deu a possibilidade – não seguida – a Hunter de determinar aquilo que era comum aos tragediógrafo e ao fabulista somente para Ovídio. Não se trata de substituições, nem de fazer opções imparciais a um ou outro nome, mas, sim, de compreender todo o fenômeno, como foi a postura crítica adotada ao longo do capítulo, de buscar por uma mescla entre o popular e o clássico, entre aquilo que poderia ser resgatado de uma antiguidade e uma tradição longínqua e elementos de festividades e costumes locais, tornando-se um produto estético de elevado valor, cujos sabores são identificados, mas cuja proporção não é clara em meio a tantos ingredientes que compõem a grande massa que acaba se tornando o drama do período Elisabetano.

O Estoicismo, que encontra sua representação nessa época pelos neo-estoicos, não fora analisado, pois seu caráter é imediatamente diluível na constatação acima. Um resgate de uma doutrina filosófica clássica em outro período, séculos mais tarde, que adicionará suas leituras, suas vivências, seu mundo para tornar essa filosofia aplicável e

relevante àqueles que a resgataram, novamente misturando – pelo próprio ato de resgate – os elementos modernos aos antigos.

Todos esses itens discutidos anteriormente, a história conflituosa da Influência e a verificação do funcionamento dos principais itens no universo ao qual eles foram apontados formam um preâmbulo que prepara o leitor para uma análise cuidadosa da influência de Sêneca a partir de um par de obras. A atual posição já desmitificou muito daquilo que, por costume, se tem como algo aceito. A complexidade do debate equivale à complicação do elemento no próprio mundo elisabetano. A atribuição a Sêneca parece ser – no momento desta reflexão – um escape, uma fórmula que evita a busca de certas concepções complexas e dotadas de muitos caminhos sem respostas exatas no mundo de Shakespeare. Como resultado acaba-se não encontrando os locais em que Sêneca provavelmente se faz presente ou ausente, pois o próprio debate acaba se desenvolvendo em uma espiral ou de forma muito abrangente, mas não nas peças individualizadas. Não sugiro ignorância do historicismo por parte dos envolvidos na discussão, apenas que seus focos foram diferentes bem como suas metodologias variam (formando o que chamei acima de espiral), impedindo muitas vezes de se olhar para a própria história da literatura. A obra de Sêneca escolhida para comparação é *As Troianas*, que será discutida como uma possível influência para uma das peças iniciais de Shakespeare, *Ricardo III* (1592).

3. **RICARDO III E AS TROIANAS: A ORDEM E A DESORDEM**

*Take but degree away, untune that string,
And, hark, what discord follows!*
(**Shakespeare**, Troilus And Cressida Ato I, Cena iii)¹

Após verificar, na primeira parte deste trabalho, a historiografia da Influência de Sêneca no período Elisabetano, em suas nuances reveladoras, suas alternâncias e ambivalências; e de examinar, no capítulo anterior, como os conceitos senequianos são lidos no universo Elisabetano, muitas das considerações às referências de Sêneca a Shakespeare passaram por um momento de certa desmistificação. No entanto, a leitura feita acima demonstrou como as rotas de difusão são as mais variadas, e a via erudita, na qual se lêem os autores romanos, é apenas mais um dos caminhos que nos leva às tragédias do final do século XVI, rota que estas não fazem sem as tradições populares. O percurso das influências culturais mostrou-se extremamente complexo. Ainda assim, sua investigação continua a fascinar, a aposta na crença de se atribuir determinada origem a determinado item literário mostra-se falsa, independentemente do lado para o qual aponte. As ‘influências’ poderiam deixar de lado o jogo arbitrário e obstinado na sua delimitação entre autores para que as relações textuais. Estas relações, sim, são riquíssimas, contribuem para os estudos da Literatura e Dramaturgia Comparadas e não para estipular ‘fatos’ cujas ‘provas’ jamais poderão ser apresentadas.

Neste sentido a leitura feita neste capítulo, entre *Ricardo III* e *As Troianas*, não se apresentará comparativa em seu sentido estrito, em busca de semelhanças identitárias, mas como uma leitura entre as peças, suas relações – aproximações e divergências – na qual a busca por semelhanças textuais será substituída pelo pano de fundo comum às duas

¹ Quanto às citações de Shakespeare e suas respectivas traduções para a língua portuguesa, ao longo deste capítulo, tanto as destacadas quanto aquelas que estão incorporadas ao texto, elas seguem a seguinte distribuição de obras e tradutores: *Ricardo III*, tradução de Ana Amélia Carneiro de Mendonça (Cf. SHAKESPEARE, 1993); *Ricardo II* e as três partes de *Henrique VI*, quando não especificada outra, Carlos Alberto Nunes (Cf. SHAKESPEARE, 2008); *Macbeth*, tradução de Manuel Bandeira (Cf. SHAKESPEARE, 2009). *Troilus e Créssida*, *Henrique IV Parte I*, *Henrique IV Parte II* e *Henrique V*, Bárbara Heliodora, respectivamente (Cf. SHAKESPEARE, 2004; 2000; 2000 e 1993). O verso de *Troilus e Créssida* que abre este capítulo é traduzido mais adiante.

obras. A primeira das aproximações a ser feita entre elas é o seu cenário. O universo do pós-guerra, o estado após o conflito que tenta estabelecer e firmar uma nova ordem. Neste sentido serão utilizados conceitos do próprio universo elisabetano, como Ordem e Desordem, correspondências entre planos como Cosmos e Corpo Político, nos quais se inscrevem diversos autores, além de recorrer a conceitos modernos semelhantes, como Crise Sacrificial e Desejo Mimético, de René Girard.² Desta maneira, este trabalho diferencia-se dos demais incluídos nessa tradição, adicionando um viés de leitura que permeará as *relações* entre as obras dos dois autores, renovando, de alguma forma, o conceito já gasto de *influência*, sob a forma de um estudo comparado.

1. Considerações Teóricas

Segundo René Girard³ (1923-), a crise trágica é definida antes como uma Crise Sacrificial que é refletida pela tragédia, uma vez que deve ser observada do ponto de vista da ordem que desmorona e não somente do estatuto da nova ordem.⁴ Os elementos que levam uma sociedade a alcançar o auge de suas crises internas são, geralmente, as razões pelas quais esta mesma sociedade necessita ser reordenada. Girard utiliza o conceito de Crise Sacrificial para definir este período de tensões refletido pela arte trágica.

A Crise Sacrificial, em *A Violência e o Sagrado*, pode ser definida basicamente pela supressão das diferenças e a Arte Trágica como “l’opposition d’éléments symétriques”.⁵ O conceito é aplicado basicamente às comunidades primitivas, porém a abordagem literária e dramática é muito cara a esta teoria, fazendo com que peças de teatro figurem ao lado de descrições de sociedades em suas obras. O tornar-se semelhante, por

² A leitura de René Girard me foi apresentada e sugerida pela professora e orientadora Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber. Esta foi muito gentil em oferecer seus textos, ainda inéditos, de temática girardiana, para leitura, além de discussões sobre o assunto.

³ Etnólogo nascido na França em 1923. Possui vasta obra na qual desenvolve a Teoria Mimética como uma forma de explicação da ordem cultural a partir de um senso histórico dos mitos e do cristianismo no qual o processo vitimatório é fundamental à cultura humana.

⁴ Cf. GIRARD. *A Violência e o Sagrado*, 1990, p. 62-3.

⁵ “oposição de elementos simétricos” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 63). GIRARD. *La Violence et Le Sacré*, 1972, p. 70.

exemplo, entre Édipo e Laio, no *Édipo Rei*, de Sófocles, serve como um modelo utilizado por Girard. As diferenças entre eles são destruídas no papel social, assim como ambos, indiferentemente, são movidos por oráculos e cometem uma violência primária. Além da perda das diferenças, neste período, também se perde o valor do sacrifício, recurso utilizado para expulsar o domínio da violência sobre uma sociedade, baseado na substituição ritual do elemento culpado por um que se aproxime deste. Uma vez perdidas as diferenças, não há mais purificação possível e a violência recíproca se espalha pela comunidade, de forma contagiante, em um ciclo de represálias. Portanto, a crise sacrificial é uma crise de diferenças, da ordem cultural – o sistema organizado de diferenças – em todo o seu conjunto.⁶

Ce n'est pas seulement, ou tout de suite, la sécurité physique qui est menacée, c'est l'ordre culturel lui-même. Les institutions perdent leur vitalité ; l'armature de la société s'affaisse et se dissout; d'abord lente, l'érosion de toutes les valeurs va se précipiter ; la culture entière risque de s'effondrer et elle s'effondre un jour ou l'autre comme un château de cartes.⁷

Girard irá recorrer à ideia de Ordem, no sentido Medieval-Elisabetano, tão bem desenvolvida pelo historiador literário E. M. W. Tillyard, em seu livro *The Elizabethan World Picture* (1942)⁸, no qual trata deste e de outros conceitos importantes deste período. Ambos partem de um mesmo ponto: o discurso de Ulisses sobre 'degree', em *Troilus e Créssida* (1609), traduzida na edição brasileira de *La Violence et Le Sacré*, como 'diferença'. Termo muito bem empregado, na tradução, com o seu uso para explicar a Crise Sacrificial. Embora a palavra possua uma gama de significados em português – como degrau, hierarquia, classe, grau, qualidade, proporção, posição, condição, título, divisão escolar, unidade de diferença na escala de notas musicais ou de temperatura, entre outros –,

⁶ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, p. 69.

⁷ “Não é apenas a segurança física que se encontra imediatamente ameaçada, mas a própria ordem cultural. As instituições perdem a vitalidade; a armação da sociedade desmorona e se dissolve; inicialmente lenta, a erosão de todos os valores precipita-se; toda a cultura ameaça desabar e um dia inevitavelmente desmorona como um castelo de cartas.” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 69). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 77.

⁸ Cf. TILLYARD. **The Elizabethan World Picture**, 1960 [1942], Capítulo 1.

o termo diferença se aplica como um denominador comum a todos, pois é um elemento que os separa, os afasta, instaurando ou demonstrando que entre eles existem ‘diferenças’. Para Girard, então:

Degree, gradus, est le principe de tout ordre naturel et culturel. C’est lui qui permet de situer les êtres les uns par rapport aux autres, qui fait que les choses ont un sens au sein d’un tout organisé et hiérarchisé. C’est lui qui constitue les objets et les valeurs que les hommes transforment, échangent et manipulent. La métaphore de la corde musicale comme une *structure* au sens moderne du terme, un système d’écarts différentiels d’un seul coup dérégulé quand la violence réciproque s’installe dans la communauté. La crise est désignée tantôt comme ébranlement tantôt comme escamotage de la différence.⁹

A aproximação do conceito de Ordem/Desordem elisabetano com a Crise Sacrificial Girardiana torna este viés um mecanismo muito efetivo e coerente para uma análise Shakespeareana¹⁰, pois toca em uma das ideias mais fundamentais da literatura do século XVI: o pavor exagerado de um caos quase apocalíptico, do qual a guerra civil¹¹ é uma faceta, representado com extremo esmero nas peças mais maduras de Shakespeare como o *Rei Lear*¹², peça em que, prontamente, a supressão das diferenças pode ser observada. Entre irmãs no jogo do amor, Goneril e Regan; irmãos legítimos e ilegítimos,

⁹ “Degree, gradus é o princípio de qualquer ordem natural e cultural. É o que permite que os seres situem-se uns em relação aos outros e que as coisas tenham um sentido no seio de um todo organizado e hierarquizado. É ele que constitui os objetos e os valores que os homens transformam, trocam e manipulam. A metáfora da corda musical define esta ordem como uma *estrutura*, no sentido moderno do termo, um sistema de afastamentos diferenciais, subitamente desarranjado quando a violência recíproca instala-se na comunidade. A crise é designada ora como enfraquecimento, ora como ocultação da diferença.” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 70-1). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 78-9. Destaque do autor.

¹⁰ Girard escreveu um livro sobre algumas obras de Shakespeare, intitulado de *Theater of Envy* (1990), traduzido recentemente como *Shakespeare: O Teatro da Inveja* (2010), no qual lida principalmente com as comédias e as peças-problema.

¹¹ Por Guerra Civil não faço referência somente à Guerra das Rosas, mas a qualquer conflito intestino da sociedade.

¹² No tocante ao *Rei Lear*, deixo clara a relação existente entre os estudos realizados no grupo Círculo de Estudos Avançados em Dramaturgia (UNICAMP), com a Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber e o Prof. Dr. Luiz Fernando Nöthlich de Andrade, com o período aqui desenvolvido. Esta peça vem sendo estudada pelo grupo e faz parte de um projeto no qual um livro de estudos críticos sobre o *Rei Lear* será feito. Nele, serão exploradas, em um de seus capítulos, algumas das relações entre o pensamento girardiano e esta obra de Shakespeare.

com Edgar e Edmundo; entre pais e filhos que desejam tomar o lugar destes, com Gloucester e seu filho Edmundo, além de Lear e suas filhas mais velhas. Por outro lado, a manutenção da diferença, aquela que sabe ser filha e não deseja mais que isso, Cordélia, possui a chave para o restabelecimento da ordem, embora, sozinha, não seja capaz de salvar um mundo tão corrompido pelos exemplos acima. Não poderia ser deixado de lado, nessa rápida perspectiva, que a loucura do rei pode ser uma supressão gradual entre suas diferenças, primeiro de rei e homem e depois de homem e animal. Além, claro, que o motor da peça reside no desejo de amor sincero pelo pai, o desejo pela simetria no jogo de bajulações, o qual causa todo o conflito trágico. A diferença não reside no contraponto entre os dois primeiros e o discurso de Cordélia, mas na vontade de Lear, que espera que estes sejam praticamente iguais. A desordem nesta peça ainda tem uma característica fundadora. Lear, como rei, é o ser que, pela posição política e social, difere de todos os súditos. Seria o ungido de Deus e seu representante para governar um reino. Ao abrir mão desta diferença sagrada e tornar-se indiferente, todo o caos é despertado em uma sequência assustadora.

Esta breve análise não pretende demonstrar todo o jogo trágico entre simetrias e diferenças dentro da peça do velho rei, pois foge do escopo deste trabalho. O que se espera é que o alcance da teoria girardiana tenha exibido um pouco de sua aplicação e importância para o presente estudo. Qualquer uma das teorias poderia, por caminhos diferentes, ter fundamentado aquilo que fora constatado no *Rei Lear*. Esta “indiferenciação teórica” aponta uma abertura na qual a especificidade histórica do tempo em que produziu as peças pode ser preservada em toda sua riqueza, mas que receberá contribuições sofisticadas e modernas pela Teoria Mimética. A indiferenciação das teorias têm, claro, um sentido metafórico, pois ambas possuem suas particularidades, ainda que em essência, na perspectiva adotada aqui, sejam extremamente próximas. Entre as diferenças está a abrangência da doutrina elisabetana, que procura ser uma reguladora da vida em seu sentido mais amplo possível, envolvendo desde minerais a astros e planos angelicais, tratando a *chain of being* como estrutura fundamental, enquanto que para Girard refere-se mais à ordem cultural e à vida em sociedade entre outros interesses.

De acordo com Girard, se existem diferenças entre os antagonistas trágicos, é sinal de que a violência se apagou completamente. A ação trágica passa a ser caracterizada pelas retomadas e represálias, tornando-se mais espetacular no local onde existe uma hierarquia. Não são as diferenças em si que provocam o conflito, mas é o próprio desaparecimento delas o responsável por provocar uma rivalidade.¹³ Ulisses, em *Troilus e Créssida*, dentro de um belo discurso que caracteriza quase toda a doutrina de Ordem Elisabetana, utiliza uma metáfora musical para referenciar a delicadeza da ordem cultural. Esta longa citação não poderia ser reduzida devido a sua elevada significância em relação às ideias a serem desenvolvidas.

ULISSES

The heavens themselves, the planets and this centre
Observe degree, priority and place,
Insisture, course, proportion, season, form,
Office and custom, in all line of order;
And therefore is the glorious planet Sol
In noble eminence enthroned and sphered
Amidst the other; whose medicinable eye
Corrects the ill aspects of planets evil,
And posts, like the commandment of a king,
Sans cheque to good and bad: but when the planets
In evil mixture to disorder wander,
What plagues and what portents! what mutiny!
What raging of the sea! shaking of earth!
Commotion in the winds! frights, changes, horrors,
Divert and crack, rend and deracinate
The unity and married calm of states
Quite from their fixure! O, when degree is shaken,
Which is the ladder to all high designs,
Then enterprise is sick! How could communities,
Degrees in schools and brotherhoods in cities,
Peaceful commerce from dividable shores,
The primogenitive and due of birth,
Prerogative of age, crowns, sceptres, laurels,
But by degree, stand in authentic place?
Take but degree away, untune that string,
And, hark, what discord follows! each thing meets
In mere oppugnancy: the bounded waters

¹³ GIRARD. Op. cit., 1990, p. 66-9.

Should lift their bosoms higher than the shores
And make a sop of all this solid globe:
Strength should be lord of imbecility,
And the rude son should strike his father dead:
Force should be right; or rather, right and wrong,
Between whose endless jar justice resides,
Should lose their names, and so should justice too.
Then every thing includes itself in power,
Power into will, will into appetite;
And appetite, an universal wolf,
So doubly seconded with will and power,
Must make perforce an universal prey,
(*Troilus And Cressida*, Ato I, Cena iii, versos 85-123)

ULISSES

O próprio céu, os astros e este mundo
Observam grau, prioridade, escala,
E curso, e proporção, forma e rodízio,
Comando e posto, em toda a linha de ordem.
Vejam, em consequência, o Sol planeta,
Posto em nobre destaque em sua esfera,
Em meio aos outros, cujo olhar propício
Corrige os erros dos planetas maus,
E domina e comanda, como um rei,
Sem ter limites, o bem como o mal.
Mas quando os astros entram em desordem,
Que pragas, que presságios, que motins
Que revoltas no mar, tremor na terra,
Tempestade nos ventos, medo, horrores,
Perturbam, quebram, rasgam as raízes
Da unidade e calma dos estados.
Se acaso se destrói a hierarquia,
Que é a escada de todo alto desígnio,
Toda a empresa se abala. Como podem
Classes de escolas, ou comunidades,
Pacífico comércio entre cidades,
A primogenitura e o nascimento,
Prerrogativas, cetros e coroas
Senão por graus manter-se onde merecem?
Removam-se esses graus, falhe essa nota,
E vejam que discórdia! As coisas entram
Em conflito gratuito: as águas, soltas,
Erguendo-se mais alto do que as praias,
Transformam em lama todo o globo sólido:
O mando entrega-se à imbecilidade,

E o rude filho fere e mata o pai.
Seria certa a força: o certo e o errado,
De cujas lutas a justiça nasce,
Sem a justiça não existem mais.
Tudo se muda então só em poder,
O poder, em vontade e apetite;
E o apetite – lobo universal –,
Com base no poder e na vontade,
Terá, com a força, o mundo como presa,
(*Troilus e Créssida*, Ato I, Cena iii, versos 85-123)

Nesse trecho há a supressão das diferenças, o filho que ataca violentamente o pai, as revoltas, as discórdias e todo tipo de conflito além dos contágios e referências às doenças e pestes. Shakespeare inclui também a crise na natureza, indiferenciando a crise na comunidade e, em um sentido mais amplo, a de toda a natureza e o mundo, como, por exemplo, ao falar da água que transborda dos oceanos, em que se têm elementos naturais que não respeitam mais seus limites e sua hierarquia interna. A Crise Sacrificial ou Crise das Diferenças está sem dúvida associada à ideia de Ordem e Desordem do plano medieval-elisabetano. Porém, a abrangência da primeira é mais voltada a uma determinada comunidade, enquanto que a segunda, por sua natureza cósmica, é mais ampla. Ela contempla a relação de micro e macrocosmo, na qual o universo está contido dentro de um indivíduo ou em um grupo, e sustenta as equivalências que foram aqui levantadas.

A palavra ‘sacrificial’ pode gerar algum desconforto e precisa, portanto, ser mais bem explorada. Nela e em Crise Sacrificial estão o caráter da violência chamada por Girard de ‘pura’. A função da vítima sacrificial é o apaziguamento de um ciclo de violências por meio do sacrifício, a violência pura e reconciliadora. Ao canalizar todo o ódio contra uma vítima expiatória¹⁴, a paz será restaurada após a expulsão desta da comunidade. Quando há suspensão das diferenças, a fronteira entre o ato puro e o impuro acaba e a violência cometida no sacrifício não mais é uma forma de suspender, e sim, a

¹⁴ Faço aqui e em demais ocorrências deste termo, usos deste termo: ‘vítima expiatória’, para fins de categorização mais adequada e de clareza, para tratar a distinção dos termos ‘vítima expiatória’ e ‘bode expiatório’, este último será utilizado e detalhado mais abaixo. Vítima expiatória, segundo Girard, aponta uma vítima real, sobre a qual o texto fala e a trata como tal, enquanto que o termo bode expiatório, nessa distinção, compõe um princípio oculto no texto, que lhe dá estrutura fundamental de eventos, porém, nem sempre claros (Cf. GIRARD, 2004, 158-160).

própria violência recíproca e impura.¹⁵ Por clareza, será dada preferência, na próxima seção, ao termo Crise de Diferenças, equivalente ao que o próprio Girard deixa no texto.

No jogo das violências de uma tragédia, um conceito girardiano será caro a este trabalho. Trata-se da motivação e do desejo que impulsiona o aniquilamento das diferenças e instaura a Crise Sacrificial: o Desejo Mimético. Segundo Girard, o mimetismo já é encontrado no próprio processo do ritual que imita uma violência fundadora contra uma vítima expiatória. Esta passa a ser substituída pela vítima ritual, representando toda a comunidade. Por mais violentos que os rituais sejam, estão tentando sempre expulsar a violência e restabelecer a ordem e a paz na comunidade.¹⁶ Outro caráter do mimetismo encontra-se no ciclo de violências da Crise Sacrificial, no qual as represálias são sempre uma resposta, uma imitação de uma violência que a precedeu, isto é, uma vingança, tema encontrado e motivo de muitas das mais famosas tragédias do Período Elisabetano.

O Desejo Mimético aparece no conflito trágico, geralmente associado a bens ou objetos determinados, como a coroa ou a rainha, ou transcendentais, como a divindade.¹⁷ Quando uma pessoa deseja algo e outra o deseja também, instaura-se uma rivalidade, um desejo de imitação, de se obter o mesmo bem que aquela deseja.

A mesure qu'on avance dans la crise sacrificielle, la violence devient de plus en plus manifeste : ce n'est plus la valeur intrinsèque de l'objet qui provoque le conflit, en excitant des convoitises rivales, c'est la violence elle-même qui valorise les objets, qui invente des prétextes pour mieux se déchaîner.¹⁸

Posto de outra maneira, o desejo do rival é de imitar o sujeito que almeja algo e não pelo valor daquilo que é desejado. O triângulo formado por sujeito, rival (modelo) e objeto são as bases do Desejo Mimético. A impossibilidade de sujeito e rival possuírem o mesmo objeto gera a rivalidade e, conseqüentemente, a violência entre eles “le rival est le

¹⁵ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, Capítulo 1, 2 e 3.

¹⁶ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, p. 128-131.

¹⁷ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, p. 177-179.

¹⁸ “Conforme se avança na Crise sacrificial, a violência torna-se cada vez mais manifesta: não é mais o valor intrínseco do objeto que provoca o conflito, excitando cobiças rivais, mas é a própria violência que valoriza os objetos, inventando pretextos para desencadear-se mais facilmente” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 178). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 202.

modele du sujet, non pas tant sur le plan superficiel des façons d'être, des idées, etc., que sur le plan plus essentiel du désir".¹⁹ Segundo Girard, quando o objeto é encontrado, o desejo concorrente reforça a tendência mimética. Logo, desejo e violência estão sempre ligados. Desta forma, o desejo mimético coincide com o motor da crise sacrificial, que pode colocar toda a comunidade em perigo se não existisse o escape pela vítima expiatória ou a sua *mimesis* ritualística.²⁰

¹⁹ “O rival é o modelo do sujeito, não tanto no plano superficial das maneiras de ser, das ideias, etc., quanto no plano mais essencial do desejo” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 180). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 204.

²⁰ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, p. 183.

2. A Ordem de Mundo Elisabetana

O desenvolvimento das ideias da doutrina da qual o trecho supracitado do discurso de Ulisses, em *Troilus e Créssida*, faz parte torna-se essencial para a compreensão da relação aqui traçada entre Ordem/Desordem e Crise das Diferenças. Para uma melhor compreensão será utilizada, como referência principal, a obra de Tillyard²¹, *The Elizabethan World Picture*.

O conceito de Ordem tem seus fundamentos na classificação e hierarquização de mundo Medieval, porém, no Reinado Tudor, e especialmente após a Reforma Protestante, muitos dos detalhes foram deixados de lado. A doutrina refere-se a todos os homens, em um plano teológico superior, não importando suas convicções éticas, i.e, une homens que podem ser pensados, nesta época, como separados em grupos religiosos, como Católicos, Protestantes ou Puritanos. A ordenação tem caráter cósmico, na qual cada parte ou ente do universo possui o seu lugar determinado, desde o mais baixo dos elementos até os anjos. Nada fica de fora. Cada grupo de seres possui o seu representante maior, como o leão ou o elefante entre os animais terrestres, o golfinho²² entre os animais que vivem na água, o carvalho entre as árvores, o Sol entre os planetas, Deus entre os anjos, e claro, o Rei entre os homens. Esse mundo fortemente ordenado por diversas hierarquias estava também modificado pelo pecado humano, tratado com mais detalhes adiante, e pela esperança de redenção.²³

Referências à doutrina em obras da época podem ser encontradas nas formas didáticas, como Hooker, em *The Laws of Ecclesiastical Policy*; Elyot, em *The Governor*; nas Homílias sobre Obediência, do início do reinado de Elizabeth; e no prefácio da *History*

²¹ Outras obras como SPENCER, Theodore. *Shakespeare and the Nature of Man*. Cambridge: CUP, 2009 [1943], originalmente coetânea do trabalho de Tillyard, poderão ser adicionadas para reforçar algumas ideias aqui apresentadas. Este último é a grande referência neste assunto.

²² Embora o golfinho seja um mamífero e não um peixe, nesta classificação a diferenciação entre os animais é feita pelo elemento em que habitam – como terra, água e ar – e também por suas semelhanças físicas, e não por conceitos e classificações biológicas que pertencem ao nosso universo. Em *Júlio César*, de Shakespeare, Cleopatra faz referência a esse animal para designar aquele que domina os conflitos entre os navios. Portanto, aquele que dominava as águas.

²³ Cf. TILLYARD. Op. cit., 1960 [1942].

of the World, de Raleigh; além das não-didáticas como o *Hymn of Love*, de Spenser e o já citado *Troilus e Créssida*, de Shakespeare.²⁴

A passagem em Shakespeare é ao mesmo tempo doméstica e cósmica: a desordem nos planetas pode agitar os mares, fazer tremer a terra e provocar rebeliões na Terra; no ambiente familiar, quando a primogenitura não é mantida; nas guildas e associações, quando a hierarquia não é respeitada. Há equivalência entre Sol, Rei e primogênito da mesma forma que o confronto entre os planetas provocaria disputa entre os elementos naturais.²⁵

ULISSES

O, when degree is shaken,
Which is the ladder to all high designs,
Then enterprise is sick! How could communities,
Degrees in schools and brotherhoods in cities,
Peaceful commerce from dividable shores,
The primogenitive and due of birth,
Prerogative of age, crowns, sceptres, laurels,
But by degree, stand in authentic place?
Take but degree away, untune that string,
And, hark, what discord follows!
(*Troilus and Cressida*, Ato I, Cena iii, versos 101-110)

Se acaso se destrói a hierarquia,
Que é a escada de todo alto desígnio,
Toda a empresa se abala. Como podem
Classes de escolas, ou comunidades,
Pacífico comércio entre cidades,
A primogenitura e o nascimento,
Prerrogativas, cetros e coroas
Senão por graus manter-se onde merecem?
Removam-se esses graus, falhe essa nota,
E vejam que discórdia! As coisas entram
(*Troilus e Créssida*, Ato I, Cena iii, versos 101-110)

Em *Macbeth*, é possível observar o alcance imenso dessas ideias, no período que se segue após o assassinato do Rei Duncan. Não somente o reinado de Macbeth, mas

²⁴ TILLYARD. Op. cit., 1960 [1942], p. 9.

²⁵ Cf. TILLYARD. Op. cit., 1960 [1942]. Capítulo 2.

nas cenas em que pessoas, ainda desconhecendo o que havia acontecido, narram sobre como a noite fora horrorosa, como animais e os elementos tiveram os mais estranhos comportamentos.

OLD MAN:

Threescore and ten I can remember well:
Within the volume of which time I have seen
Hours dreadful and things strange; but this sore night
Hath trifled former knowings.
[...]

ROSS:

And Duncan's horses a thing most strange and certain
Beauteous and swift, the minions of their race,
Turn'd wild in nature, broke their stalls, flung out,
Contending 'gainst obedience, as they would make
War with mankind.
(*Macbeth*, Ato II, Cena iv, 1-4; 14-18)

O VELHO:

Setenta anos vivi e guardo memória
De horas terríveis e de estranhas coisas.
Mas são todas nonadas se as comparo
A esta noite espantosa. [...]

ROSS:

[...] E, coisa muito
Estranha e certa, os dois córcéis de Duncan,
Soberbos e velozes, os mais belos
De sua raça, enfurecidos subita-
mente, despedaçaram suas baias,
Lançaram-se ao ar livre, refugando
Toda obediência, como em declarada
Guerra ao gênero humano.
(*Macbeth*, Ato II, Cena iv)

Paralelamente à ordem, no plano teológico, está o tema do pecado e da salvação. É possível ver esses temas em diversos locais que tratam da revolta dos anjos, a criação do mundo, a tentação e queda do homem, a redenção e a regeneração através de Cristo. Embora um erro possa ser justificado, o contexto sempre o condenará, como por

exemplo, na *Duchess of Malfi*²⁶ (1612-3) “Indeed all the violence of Elizabethan drama has nothing to do with dissolution of moral Standards: on the contrary, it can afford to indulge itself just because those standards were so powerful”.²⁷ A desordem e o caos são o produto do pecado que tenta perpetuamente retornar. Esta postura dupla (ordem/desordem) encontra duas fortes fontes: uma religiosa, baseada no *Gênesis*, no qual o homem, após a queda, afastou-se da perfeição, tornando-se corrompido, assim como em algum nível o universo que o circunda, embora a virtude permaneça; a outra é platônica, na qual o universo seria uma cópia, uma configuração derivada de um universo das formas perfeitas e dos paradigmas, logo, sujeito a imperfeições. Para ambas o homem poderia ir além de suas deficiências e alcançar a perfeição dos céus. A partir desta dupla visão os elisabetanos poderiam combinar extremos de otimismo e pessimismo sobre a ordem de seu mundo.²⁸ A manutenção da ordem, sempre ameaçada pela desordem, tem as mais diversas representações no universo elisabetano. Como foi discutido no capítulo anterior, por exemplo, com relação à figura do tirano, mesmo sendo um governante mau, está ali por desejo divino, é representante maior dos homens, e rebelar-se contra ele contraria a obediência teologicamente imposta, além de corresponder a um sério pecado e, conseqüentemente, instaurar a desordem. O usurpador, por outro lado, passa a ser o maior motivo de rebelião, pois ele roubou um local sagrado e pode estabelecer uma época de caos, cabendo à população restaurar um herdeiro digno de usar a coroa e remediar a ordem. Nesse caso gera-se a desordem que significa a recuperação de uma ordem em um universo já desordenado pela presença do próprio usurpador.

A Ordem poderia ser representada de três formas distintas: uma cadeia de seres, planos correspondentes e uma dança cósmica. A corrente, a *Chain of Being* (Cadeia dos Seres), é uma ideia que encontra seu início em Platão, no *Timeu*. Partindo dos pés de Deus ao mais simplório dos seres inanimados, cada ser, com exceção dos extremos, sempre

²⁶ *Duchess of Malfi*: peça escrita por John Webster em torno de 1612-3 (Cf. MARCUS, 2009, p. 5). Trata de uma história de amor entre uma duquesa viúva que deseja se casar novamente, mas é proibida pelos irmãos. A peça segue um ciclo interminável de vinganças e proibições, terminando em muitas mortes. O contexto essencialmente patriarcal é o grande responsável pela instauração da ordem/desordem.

²⁷ “Na verdade toda a violência do drama Elisabetano não tem nada a ver com a dissolução de padrões morais, pelo contrário, ele tem recursos para tolerá-los, exatamente porque esses padrões eram fortes demais.” (Tradução minha). TILLYARD. Op. cit., 1960 [1942], p. 19-20.

²⁸ Cf. TILLYARD. Op. cit., 1960 [1942]. Capítulo 3, p. 20-2.

possui um que está acima e outro abaixo, portanto, nenhum deles ficaria ausente desta corrente, cabendo a cada um o seu lugar em uma longa cadeia de existências. Uma vez estabelecida a posição, existe a possibilidade de mudança, pois essa corrente também funciona como uma escada.²⁹

A ideia de que cada um tem o seu lugar definido também pode ser encontrada novamente em Platão³⁰, na *República*, em que cada cidadão tem o seu lugar na pólis platônica. O tema da escada dos seres é visto também no humanista florentino Pico Della Mirandola (1463-1494), no *Discorso sulla Dignità dell'uomo* (*Discurso sobre a Dignidade do Homem*), com ideias amalgamadas de Platão e Plotino entre tantos outros, apresentando o ser humano na posição intermediária: entre bestas e anjos, podendo, então, regenerar-se e aproximar-se de Deus, ou degenerar e aproximar-se dos animais.

Segundo Tillyard, na *Tempestade* Shakespeare demonstra cuidado com a cadeia dos seres, uma vez que Caliban tem sua forma animal que não chega à humana, enquanto Próspero, pelo aprendizado, não consegue transpor a barreira da humanidade. A lição de Próspero acaba sendo que ele jamais se livrará do Caliban que vive dentro dele, isto é, suas limitações com o elo inferior da corrente.³¹

A divisão do universo naquela época também tem características muito peculiares. Ele divide-se em sete ou nove esferas, variando de acordo com o tempo ou a fonte, seguindo a concepção geocêntrica da Terra no espaço. Deus está além das estrelas, enquanto os homens estão abaixo da Lua. O satélite natural da Terra tem um papel importante para a compreensão do plano celeste. Tudo que está acima dela é perfeito, imutável. A Lua por si só é mutável; logo, aquilo que está abaixo dela conserva essa característica, do mal, do imperfeito e do decaído, isto é, o chamado reino sublunar. As divisões hierárquicas para cima da Lua tornam-se mais confusas, uma vez que, após a Reforma, muitos detalhes foram deixados de lado, mas a ideia geral seria a de pelo menos um tipo de anjo para cada esfera celeste, e para cada divisão a sua nota musical própria. Em

²⁹ TILLYARD. Op. cit., 1960 [1942], p. 19-20.

³⁰ O diálogo de *Timeu* situa-se, temporalmente, no dia seguinte ao da discussão da *República*; logo no início, quando se falará da cidade dos Atlantes, é feita uma recapitulação do que fora discutido anteriormente, aceitando este modo de organização do povo legendário que os diálogos *Timeu* e *Crítias* abordam.

³¹ TILLYARD. Op. cit., 1960 [1942], p. 34-35.

posição inversa à da Lua está o Primum Mobile, a mais alta das esferas.³² As concepções de planos correspondentes e dança cósmica – as outras duas formas de representação da ordem no universo elisabetano – serão retomadas de acordo com a necessidade no avançar deste capítulo.

Os elementos básicos não estão relacionados na *Chain of Being*, pois são elementos constituidores dos seres. Como elemento puro eles possuem uma hierarquia interna. O mais baixo é a terra, seguido da água, do ar e finalmente o mais elevado dos elementos é o fogo. Entre eles algumas outras características são relevantes, como o fato de o ar e fogo serem elementos que não descem e apenas sobem. Já a terra e a água jamais sobem e sempre descem. No último livro das *Metamorphoses* pode ser encontrado um belo relato sobre os elementos, visto na tradução elisabetana de Sandy.³³ Abaixo a tradução moderna do trecho:

God and kindlier nature composed this strife;
for He ripped land from sky, and sea from land,
and separated the ethereal heavens from the dense atmosphere.
When he thus had released these elements and freed them
from the blind heap of things, he set them each in its
own place and bound them fast in harmony. The fiery
weightless element that forms heaven's vault leaped up and
made for itself upon the topmost height. Next came the air
in lightness and in place. The earth was heavier than these
and, drawing with it the grosser elements, sank to the bottom by
its own weight. The streaming water took the remaining place,
and held the solid land confined in its embrace.
(*Metamorphoses*, Livro III, versos 21-31)

Vale destacar as ideias principais levantadas. O universo ordenado, resquício do que se chama, hoje, de Idade Média, estava ainda muito presente em diversos meios de expressão artística da época, demonstrando sua vivacidade de diversas formas, por tratados, homílias, poemas e peças de teatro. Cada homem ocupa o seu lugar no universo e as relações do universo são mantidas por um frágil equilíbrio em um universo constantemente

³² TILLYARD. Op. cit., 1960 [1942], p. 37-42.

³³ TILLYARD. Op. cit., 1960 [1942], p. 61-66.

ameaçado por inconstâncias próprias de um mundo, localizado abaixo da mutável Lua, e habitado por seres imperfeitos, expulsos do Paraíso, ameaçados, constantemente, pelo pecado e pela desordem. Uma vez com esta noção, a inscrição no teatro *The Globe* e frase célebre de *Como Gostais*, respectivamente, “totus mundus agit histrionem” e “all the world’s stage, and all the men and women merely players”³⁴ estão relacionadas a essa visão. Essa riqueza filosófica exprime concepções de mundo extremamente importantes para a compreensão da época, sem as quais não seria possível proceder com uma análise pela Teoria Mimética, ou ela ficaria muito empobrecida. O entendimento de peças históricas, que se baseiam, naturalmente, na relação ordem e desordem, perde sua beleza estética, reduzindo-se a tramas complexas com dezenas de personagens e, geralmente, deixadas de lado por sua complexidade. Obviamente, o esforço histórico e literário é tão necessário quanto a compreensão filosófica da doutrina de ordem.

A guerra civil é uma das consequências da desordem, quando ingleses voltam-se contra os próprios ingleses, geralmente por motivos, direta ou indiretamente, relacionados à sucessão real ou ao excesso de poder ora do Rei, ora da Igreja ou de ambos. O restabelecimento do poder, do herdeiro correto, é o equivalente à retomada da ordem. Isto é, as questões relacionadas ao rei sempre envolvem toda a nação. A queda de Ricardo III, na batalha de Bosworth, e o estabelecimento dos Tudors abre, em um período sem longas guerras estrangeiras, a reflexão sobre as vidas dos reis que os precederam, em um esforço filosófico, histórico e moral de se entender a história e a política. Seu maior reflexo serão as *History Plays*. Tratando de reis já distantes e com mais segurança, por se abordar uma dinastia que caíra para a fundação de outra, encontra-se um terreno fértil para, nas artes, se pensar os motivos que levam à oscilação de ordem e desordem, em suas causas e consequências.

É possível perceber que, na concepção Elisabetana, toda ordem sucede a um período de desordem, ou, como aponta Girard, todo período de paz é resultado de conflitos anteriores. Ambos têm como pano de fundo uma explicação teológica, na qual o plano superior, transcendental ou religioso, procura explicações para evitar a violência, fazendo

³⁴ Respectivamente, “o mundo todo é um palco” e “todo o mundo é um palco e todos os homens e mulheres são meramente atores.” (Tradução minha).

uso dela mesma. O período coberto pelas peças históricas é, portanto, repleto de temas nos quais é possível identificar o desejo mimético como motivador dos conflitos.

3. Peças Históricas

As *History Plays* têm como tema marcante a desordem, representada por guerras estrangeiras sem sucesso e guerra civil. Nelas a vitória e a harmonia são exceções. Contudo, não se trata de uma visão de época em que a desordem é superior à ordem. Segundo Tillyard, “behind disorder is some sort of order or ‘degree’ on earth, and that order has its *counterpart in heaven*.”³⁵

A marcação da história sofre alterações com a subida dos Tudors ao poder, que moldam os interesses históricos e estéticos para atender suas necessidades. Enquanto na Idade Média a temática teológica era predominante, com motivos como a Criação do Mundo, a Revolta dos Anjos, a Criação e queda do Homem, Juízo final, entre outros, com o passar do tempo ocorre um afastamento desse plano, proporcional à incorporação de eventos históricos ingleses. Como resultado, um novo padrão histórico começa a tomar forma.³⁶ Outra maneira de se observar o mesmo fenômeno é a percepção da evolução do drama do início do século, como as *Miracle Plays*, até aquelas encontradas no outro extremo do mesmo período.

O didatismo presente em praticamente todo o século XVI não é um traço exclusivo de uma obra cujo plano de fundo é teológico, mas, conforme se avança nas técnicas de escrita da história, mais influente ele se torna. Segundo Tillyard, a obra mais influente teria sido a tradução³⁷ inglesa de Boccaccio, feita por Lydgate, *The Fall of Princes*, como obra de bons exemplos de vícios e virtudes.³⁸ Ainda sob a mesma patronagem, de Humphrey, o Duque de Gloucester e regente durante o período do rei Henrique VI, outro documento histórico importante por sua inovação, uma biografia de Henrique V, fora escrita pelo italiano Tito Livio da Frulovisiis. Tillyard aponta que o

³⁵ “Por trás de toda desordem existe algum tipo de ordem ou hierarquia na Terra, e essa ordem possui sua *equivalência no céu*” (Tradução minha). TILLYARD. **Shakespeare’s History Plays**, 1944, p. 15-6. Destaque do autor.

³⁶ TILLYARD. Op. cit., 1944, p. 31-2.

³⁷ O termo tradução aqui utilizado por Tillyard não corresponde ao que a obra significa em termos de conteúdo, mas, sim, a sua forma, pois os personagens passam a ser figuras inglesas e não mais aquelas escolhidas por Boccaccio. Ver no Capítulo 2 a explicação sobre o caminho da tradição ‘de casibus’ até o *Mirror for Magistrates*.

³⁸ TILLYARD. Op. cit., 1944, p. 35.

método é semelhante aos dos cronistas medievais, mas sua inovação está justamente no fato de isolar a história em uma personagem.³⁹ Esse detalhe é importante para as peças que, da mesma forma, isolaram reinados ou personagens em peças individuais.

Gradualmente, o padrão histórico toma o seguinte contorno: não mais para a recordação de eventos ou homenagens a grandes feitos, mas na formação de um repertório de lições solenes, e acima de tudo, como um guia prático para os príncipes, com Boccaccio citado como autoridade máxima.⁴⁰ Logo, o deslocamento do ato de se registrar a história pode ser sintetizado em dois movimentos, da crônica à lição de moral e do relato ao didatismo, itens que suscitam sobre a história a reflexão daquele que a escreve e também daquele que a recebe. A reflexão, embora ainda repleta de tom moralizante, passa a caminhar por territórios mais próximos ao da poesia, lidando com possibilidades na história, brechas, julgamentos de causa e efeito. Não é de surpreender, dado esse quadro, que uma obra como a *Utopia*, de Thomas More, viesse a florescer no início da era Tudor. Outro fato que vale destacar, sob o ponto do julgamento de causa e efeito, é a forma com que os elisabetanos lidaram com Virgílio, exposto no Capítulo 2, no qual a avaliação dos motivos e dos resultados obtidos em cada uma das metamorfoses, por exemplo, era uma leitura comum. Seguindo esta linha, na atmosfera trágica, Sêneca apresenta, como característica marcante, o didatismo e a relação de causa e efeito para seus heróis trágicos. Portanto, o momento de reflexão histórica parece reunir as correntes mais importantes e apresenta outro significado, pouco explorado, para o Sêneca elisabetano.

Com a ascensão de Henrique VII, o primeiro rei Tudor, a prática de se escrever a história torna-se mais complexa, pois sua ascensão ao trono ganha contornos e olhares especiais. Sua subida, como se sabe, ocorre com a queda de Ricardo III, na batalha de Bosworth, em 1485. Henrique Richmond casa-se com Elizabeth York, filha de Eduardo IV e Elizabeth Woodville. Richmond descende do segundo casamento de Owen Tudor, viúva de Henrique V e, portanto, pertence à Casa de Lancaster por parte de Mãe. Por parte de pai, descende dos Beaufort, descendentes do terceiro casamento de John of Gaunt, filho de

³⁹ TILLYARD. Op. cit., 1944, p. 34.

⁴⁰ TILLYARD. Op. cit., 1944, p. 36.

Eduardo III e pai de Henrique IV.⁴¹ Une com seu casamento as duas casas, Lancaster e York, que por muitas décadas estiveram em Guerra Civil. Segundo Tillyard, além deste bem conhecido motivo de reclamar a coroa – a união das casas – pelos leitores das *History Plays*, de Shakespeare, Henrique VII também evocou a imaginação mítica inglesa para legitimar sua ascensão. Ele seria descendente, ou nos termos míticos, a reencarnação, do Rei Artur, cabendo a ele e a seus descendentes conduzir a Inglaterra para uma Era de Ouro. Desta forma tem início o que é chamado de “Tudor Myth”. Essa forma de reclamar legitimidade real e divina também fora utilizada, posteriormente, por James I da Inglaterra, ao lado de sua descendência historicamente próxima, ao se dizer descendente de Fleance – filho de Banquo, personagem presente em *Macbeth* –, que teria esposado com uma das princesas que descendiam de Artur.⁴²

Como se sabe, *Ricardo III* é a peça final de uma tetralogia, seguindo as três partes de *Henrique VI*. A primeira tetralogia cobre um arco histórico posterior, compreendendo as três partes de *Henrique VI* e *Ricardo III*; a segunda abrange o período histórico anterior, envolvendo *Ricardo II*, as duas partes de *Henrique IV* e *Henrique V*.⁴³ Muito se perde com o hábito de se ler o final da história distante de toda a batalha que deu origem e condições para que a trama e os caracteres dos personagens se firmassem na disposição encontrada na última peça. Seguindo esta linha e a não interrupção do tempo, quando se inverte a primeira tetralogia com a segunda, percebe-se a importância da disputa na casa dos Plantagenetas de uma forma mais abrangente, e itens como a revolta de York, pai do futuro Ricardo III, tornam-se mais inteligíveis. Para fins de clareza e para evitar retornos a outras peças, uma viagem pelo arco histórico, através das oito⁴⁴ peças, de *Ricardo II* a *Ricardo III*, se faz necessária para contextualização e referência. Considerações históricas, quando necessárias, serão feitas em notas, lembrando que a versão a ser relatada não corresponde a uma visão histórica fiel, mas sim a uma versão

⁴¹ Recomendo ao leitor acompanhar, a partir deste ponto, os anexos nos quais a genealogia dos personagens históricos fica mais clara.

⁴² TILLYARD. Op. cit., 1944, p. 36-9.

⁴³ Historicamente a ordem das duas tetralogias é invertida, pois Shakespeare se ocupou primeiramente da Guerra das Rosas para depois tratar dos reinados instáveis de Ricardo II e Henrique IV.

⁴⁴ É possível adicionar uma nona peça que ocuparia a primeira posição na sequência e trata do evento chave de *Ricardo II*, chamada de *Thomas of Woodstock* ou *Richard II Part I*, cuja autoria é debatida.

poética cujo entendimento se aplica às noções históricas coetâneas de julgamento de causa e efeito, como no *Mirror for Magistrates*, visto acima.

Ricardo II

Ricardo II era filho do Príncipe Eduardo, conhecido como o *Black Prince*, este último, o primogênito dos sete filhos do Rei Eduardo III. Com a morte do pai, a coroa foi parar na cabeça do jovem Ricardo, seu neto, que, na ocasião, tinha nove anos. A peça, *Ricardo II* (1595-7), compreende o final do reinado, entre 1398 e 1400.⁴⁵ Tem início com uma disputa⁴⁶ entre Henrique Bolingbroke, filho de João de Gaunt, tio do atual rei, e o Lorde Mowbray. O motivo da disputa era o assassinato de um dos tios do Rei, Thomas of Woodstock, Duque de Gloucester e sexto filho de Eduardo III, crime esse que permanecia sem resolução, isto é, impune. Bolingbroke acusa Mowbray⁴⁷ de ter traído a confiança do rei, acusação que recebe réplica na mesma proporção da outra parte. Não conseguindo chegar a um acordo, acabam por definir um dia, para que, em um duelo, a verdade permanecesse com aquele que restasse de pé em seu cavalo. Com tudo pronto, os cavaleiros aprontados para se chocarem, Ricardo, subitamente, lança seu cetro de comando na pista, interrompendo, desta forma, o ritual cavalheiresco que deveria trazer a verdade à tona. Os disputantes são chamados. O rei tivera uma nova resolução: banir os dois do território inglês. Bolingbroke é condenado a dez anos de exílio⁴⁸, enquanto que Mowbray é banido para sempre do solo da Inglaterra. Com a partida de Mowbray, Ricardo novamente tem outra ideia: reduz o exílio de Bolingbroke em quatro anos. Portanto, Bolingbroke ficará seis anos longe de sua pátria. As ordens são, então, obedecidas e o assassinato de Gloucester é deixado de lado, impune.

⁴⁵ Cf. DOLAN 'Introduction', 2000.

⁴⁶ Para uma peça sobre *Ricardo II* que se refere a um período maior e também sobre os motivos dessa disputa, ver a peça *Woodstock*, cujo autor não é conhecido.

⁴⁷ Segundo o historiador Peter Saccio, Mowbray ficara responsável de vigiar Gloucester quando este estava preso para ser julgado e, posteriormente, o Duque apareceu morto (SACCIO, 2000, p. 24).

⁴⁸ Segundo Saccio, ambos, no passado, haviam causado problemas com revoltas, e esta ocasião seria obviamente boa para se livrar dos dois. O tempo decorrido entre a disputa e o duelo foi de cerca de nove meses (SACCIO, 2000, p. 25-6).

John of Gaunt, pai do banido Henrique Bolingbroke, adoece e morre. Como resultado, Ricardo II toma para si todo o ducado de Lancaster e suas propriedades para pagar contas da realeza com exércitos e batalhas. Tais medidas não agradam aos demais tios, como York, que o vêem como um déspota que ouve apenas seus bajuladores favoritos e não os conselhos dos mais velhos. Bolingbroke retorna à Inglaterra, com o objetivo de reclamar as terras que, por herança, lhe pertencem. Acaba por conseguir apoio da grande maioria do reino que estava descontente com o Rei, inclusive de seu tio York. Ricardo não faz nada para deter o avanço de Bolingbroke, que em uma de suas primeiras medidas, consegue eliminar os favoritos do rei, deixando-o praticamente sem apoio e desolado.

Sem muitas opções, Ricardo cede às vontades de Bolingbroke, que acaba sendo declarado como o herdeiro do rei que lhe roubara a herança. Henrique é coroado rei Henrique IV. Ricardo é enviado a Pomfret, uma prisão, e sua esposa à França. A contenda original sobre Gloucester é retomada, mas fica-se sabendo que a outra parte, Mowbray, já havia morrido, deixando, para sempre, esta questão não resolvida. O bispo de Carlisle, ao final da peça, faz uma profecia sobre os acontecimentos nefastos que se seguirão a este ato de coroação de um rei, pois o caos e a desordem serão as consequências de um futuro no qual uma casa será colocada contra a outra.

BISHOP OF CARLISLE

Marry, God forbid!

Worst in this royal presence may I speak,

Yet, best beseeming me to speak the truth:

Would God that any in this noble presence

Were enough noble to be upright judge

Of noble Richard! then true noblesse would

Learn him forbearance from so foul a wrong.

What subject can give sentence on his king?

And who sits here that is not Richard's subject?

[...]

I speak to subjects, and a subject speaks,

Stirr'd up by God, thus boldly for his king.

My Lord of Hereford here, whom you call king,

Is a foul traitor to proud Hereford's king:

And if you crown him, let me prophesy,

The blood of English shall manure the ground,

And future ages groan for this foul act;

Peace shall go sleep with Turks and infidels,
And in this seat of peace tumultuous wars
Shall kin with kin and kind with kind confound;
Disorder, horror, fear and mutiny
Shall here inhabit, and this land be call'd
The field of Golgotha and dead men's skulls.
O, if you raise this house against this house,
It will the woofullest division prove
That ever fell upon this cursed earth.
Prevent it, resist it, let it not be so,
Lest child, child's children, cry against you woe.
(*Richard II*, Ato IV, Cena i, versos 114-122; 132-149)

CARLISLE

Deus não o permita!
Ainda que eu fale mal nesta assembléa
de reis, dizer toda a verdade quero.
Prouvera a Deus que neste nobre círculo
houvesse alguém bastante nobre para
servir como juiz direito e justo
para o nobre Ricardo. A verdadeira
nobreza, então, lhe ensinaria a abster-se
de semelhante crime. Que vassalo
pode julgar seu rei? E das pessoas
aqui presentes, quem não é vassalo
de Ricardo? [...]
A súditos eu falo, como súdito
que em prol de seu monarca Deus inspira.
Milorde de Hereford, aqui presente,
a que chamais de rei, é um pusilânime
traidor ao rei do nobre e alto Hereford.
Se o coroardes, faço a profecia
que o sangue dos nativos vai o solo
fertilizar da pátria e que as idades
futuras gemerão por esse crime
detestando. Irá a paz dormir no meio
de turcos e de infiéis, e na sua sede
confundirá a guerra tulmutuosa
famílias e parentes. A anarquia,
o horror, o medo, o saque desenfreado
virão morar aqui, passando o nosso
país a ser chamado o novo campo
de Gólgota e depósito de crânios.
Se levantardes casa contra casa,
nascerá a divisão mais desastrosa

que jamais viu este país maldito.
Evitai esses males, retirando
vosso apoio; se não, os vossos filhos
e os filhos destes, mesmo com voz lassa,
vos gritarão aos túmulos: Desgraça!
(*Ricardo II*, Ato V, Cena i)

Um plano de deposição é posto em prática pelo filho de York, Aumerle, mas seu pai o desmascara e, enfurecido, deseja entregar o filho ao rei usurpador. Em uma sequência comicamente estranha e dramática, o pai clama pela punição do filho, enquanto mãe e filho clamam por perdão ao rei. Com muita astúcia, Henrique IV perdoa Aumerle, e sabendo do plano, consegue eliminar todos os envolvidos, garantindo-lhe algum período de estabilidade logo no início de seu reinado. Nas cenas finais, com Ricardo na prisão, um dos membros da corte, Exton, desejando obter favores do rei, coloca em execução um plano para matar o rei deposto: enviar comida envenenada a este. Ricardo desconfia quando o servente não a prova, e inocentemente conta que Exton lho proibiu. Ele tem, então, o seu momento mais alto de coragem da peça, atacando os guardas, mas acaba sendo morto por aquele que tramou o plano. Ao enviar o corpo para Henrique IV, o Rei fica perplexo, pois não pedira nada daquilo e poderia ter problemas, uma vez que um Rei fora assassinado para que se pudesse coroar outro. É importante observar que Henrique não faz uma reclamação de realeza, embora seja primo de Ricardo, descendente do mesmo avô, Eduardo III. Sua intenção, ao que parece, é fundar uma nova ordem, a casa⁴⁹ de Lancaster.

Algumas considerações merecem atenção: Bolingbroke forma com Ricardo um duplo, pois são primos. Ambos possuem sangue real e um deles é exilado. Bolingbroke vem para acalmar uma crise que ele mesmo iniciara. Porém, uma nova crise se inicia. Pelo bem da Inglaterra, Ricardo precisa ser expulso e seu duplo deve reinar. O rito de sucessão é seguido e toma-se o cuidado de não ferir os membros do clero que se opuseram a Bolingbroke. Ricardo torna-se um monstro, quando, de Rei passa a ser um ser disforme: súdito e rei. Seu duplo, Henrique, e seus erros o colocam em uma posição cada vez mais complexa. A rivalidade instaura-se por um direito à sua herança, independente do que se possa colocar aqui, o ducado, um reino, ou simplesmente um direito: algo não físico. Uma

⁴⁹ O termo Lancaster deve-se ao fato de seu pai, João de Gaunt, ter sido o primeiro Duque de Lancaster.

vez que o desejo mimético é satisfeito, Bolingbroke teme Ricardo e a impureza do ato de Exton em matá-lo. Ao que parece, a existência do duplo reforça a condição de validade da *mimesis*. Eliminado o adversário, livre de seu duplo, Bolingbroke passa a ser um usurpador.

Henrique IV

Na primeira parte de *Henrique IV* (1596-8), Shakespeare faz belas alternâncias entre três ambientes distintos: o ambiente real, a taverna de John Falstaff e os campos de batalha.⁵⁰ O reino de Henrique IV é contado em duas peças. As partes se alternam como um dístico de glória e desolação. A trama é parecida, mas a forma com que a repetição da história é encarada muda totalmente em *Henrique IV Parte II*, mais sombria e cansada. Logo no início, são apresentadas algumas preocupações do novo rei. Também é conhecido o príncipe Hal ou Henrique Monmouth, o futuro Henrique V, além de uma das maravilhosas criações do panteão das personagens shakespearianas, Sir John Falstaff. A temática da disputa já aparece nas cenas iniciais entre Henrique Percy, filho de Northumberland também conhecido como Henrique Hotspur e esse filho de Henrique IV.

Novamente, um detalhe inicial ocupa um lugar fundamental. Aqui, trata-se de um pedido de ajuda de Mortimer, o Conde de March e filho de Lionel, outro descendente de Eduardo III.⁵¹ Henrique Bolingbroke não permite que Hotspur ajude Mortimer, porém este está resolvido a auxiliá-lo. Enquanto o filho de Northumberland se preocupa com feitos heróicos, o príncipe Hal fica em tavernas, passando seu tempo com Falstaff e outros tipos marginais. Os partidos se dividem. Aqueles que, anteriormente, auxiliaram Bolingbroke agora estão contra ele. O Rei teme que a história se repita e aquele – o mais apto guerreiro, Hotspur – se torne rei da mesma forma que ele. A comparação feita pelo Rei entre Hotspur e Hal e dirigida ao filho é dura. Contudo, o príncipe está confiante, dizendo não desejar aquilo que já possui, isto é, o direito à coroa. As forças são reunidas, envolvendo, em um dos pelotões, os próprios amigos de taverna de Hal, liderados por John Falstaff. Além da

⁵⁰ MCEACHERN. 'Introduction', 2000a, p. xxix.

⁵¹ Essa temática é importante, pois será retomada, anos mais tarde, por York em *Henrique VI Parte II*.

trama de Mortimer, há outro elemento que merece atenção. Também no início, Hotspur está tratando com o Rei acerca da entrega de alguns de seus prisioneiros de guerra, que foram negados ao Rei.

KING HENRY IV

Why, yet he doth deny his prisoners,
But with proviso and exception,⁵²
That we at our own charge shall ransom straight
His brother-in-law, the foolish Mortimer;
Who, on my soul, hath willfully betray'd
The lives of those that he did lead to fight
Against that great magician, damn'd Glendower,
Whose daughter, as we hear, the Earl of March
Hath lately married. Shall our coffers, then,
Be emptied to redeem a traitor home?
(*Henry IV Part I*, Ato I, Cena iii, versos 77-86)

REI

Mas se ainda me recusa prisioneiros,
Com a ressalva e até mesmo condição
De pagarmos nós mesmos o resgate,
E já, de seu cunhado o tolo Mortimer,
Que, por minh'alma, traiu por querer
As vidas dos que à guerra conduziu,
Contra o maldito mágico, Glendower,
Com cuja filha, soube, ainda há pouco,
Casou com o Conde de March. E os nossos cofres
Devo esgotar redimindo um traidor?
(*Henrique IV Primeira Parte*, Ato I, Cena iii)

Na iminência da batalha, Henrique Hotspur sofre duas perdas antes mesmo de entrar em combate: seu pai adoece e não lhe envia suas tropas e um de seus grandes aliados não aparece no local combinado para a batalha, restando poucas tropas e apoio de tropas mercenárias. Os motivos do combate são a raiva pessoal pelo tratamento dado pelo rei àqueles que o ajudaram a conseguir sua coroa e a negligência em cuidar de seu familiar,

⁵² Nota para o verso 78: “proviso and exception” significam condições e acordos.

Mortimer, o Conde de March. Trata-se de uma guerra que seria necessária, uma vez que, se estes o colocaram no poder, poderiam colocar também qualquer outro.⁵³

O Rei Henrique IV, antes do início da batalha de Shrewsbury, perdoa os rebeldes⁵⁴, caso suspendam a revolta. Tal recado, por decisão de Worcester, tio de Hotspur, nunca chega aos ouvidos do sobrinho, cujos exércitos estavam muito desfalcados. A batalha tem início e os rivais, que não se conheciam, mas entre os quais já existia uma grande rivalidade que permeia toda a peça, se batem. Hal vence Hotspur. Muitos conseguem fugir. Nada fica definitivamente resolvido, pois um dos grandes responsáveis pela batalha, o pai de Hotspur, ainda está vivo, bem como outros aliados.

EARL OF WORCESTER

O no, my nephew must not know, Sir Richard [Vernon],
The liberal and kind offer of the king.
(*Henry IV Part I*, Ato V, Cena ii, versos 1-2)

WORCESTER

Não, meu sobrinho não pode saber,
Sir Richard, do que o Rei nos oferece.
(*Henrique IV Primeira Parte*, Ato V, Cena ii)

A repetição da história permite pensar Hotspur como um duplo de Bolingbroke, pois ambos se rebelam com justificativas de sangue familiar, têm apoio popular e visam à transgressão da realeza, tornar legítimo o ilegítimo. Por outro lado, Hal é um duplo ainda melhor para Hotspur, pois ambos realmente têm condições de ter a coroa, seja pela força ou pela sucessão por seu pai. Disputam, com vontades distintas, fama e estima. Enquanto Hal imita Hotspur, este mimetiza Bolingbroke em um complexo jogo de repetições em que a importância da legitimidade de valores, seja ela heróica ou divina, está sempre em disputa e em conflito.

Em *Henrique IV Parte II*, Shakespeare brinca com o jogo dos rumores na história. Northumberland recebe notícias que se contradizem a respeito da morte de seu

⁵³ Para fins de repetição da história, comparar com Warwick em *Henrique VI*. Outra pode ser pensada com Buckingham em *Ricardo III*.

⁵⁴ O termo “rebelde” aplica-se aqui, por questões de conveniência em identificar os grupos, embora a designação seja comumente usada àqueles que se colocavam contra o rei.

filho e do andamento da batalha de Shrewsbury. O espírito dos rebeldes ainda é de forte vingança. Para eles, o mundo está totalmente desordenado, a morte de Hotspur faz seu pai evocar Caim para finalizarem esta cena da qual eles participam.

NORTHUMBERLAND:

To frown upon the enraged Northumberland!
Let heaven kiss earth! Now let not Nature's hand
Keep the wild flood confined! Let order die!
And let this world no longer be a stage
To feed contention in a lingering act;
But let one spirit of the first-born Cain
Reign in all bosoms, that, each heart being set
On bloody courses, the rude scene may end,
And darkness be the burier of the dead!
(*Henry IV Part II*, Ato I, Cena i, versos 153-161)

NORTHUMBERLAND:

Encarar o furioso Northumberland!
Que beije o céu e a terra! E a natureza
Mantenha presa a água! Morra a ordem!
E que este mundo deixe de ser um palco
Que alimente contendas prolongadas;
Que a alma de Caim, o primogênito,
Reine nos peitos, e que os corações
Prontos pro sangue acabem logo a cena
E só escuridão e enterre os mortos!
(*Henrique IV Segunda Parte*, Ato I, Cena i)

Da morte de Ricardo II por Bolingbroke, e agora a morte de Hotspur por Henrique Monmouth (Príncipe Hal), o ciclo de destruição segue; segundo os próprios rebeldes, “The commonwealth is sick of their own choice” (“É por própria eleição que o Estado sofre;” Ato I, Cena iii, verso 161)⁵⁵. A peça, por outro lado, é recheada de reflexões sobre o passado, referências à tristeza e cansaço. Em um ambiente familiar, o responsável pela desordem, o Conde de Northumberland, é severamente criticado.

⁵⁵ Para este verso de *Henrique IV Parte II* fora utilizada a tradução de Carlos Alberto Nunes (Cf. SHAKESPEARE, 2008). Na tradução de Bárbara Heliodora o referido verso foi traduzido da seguinte forma: “A nação está doente porque quer” (Cf. SHAKESPEARE, 2000).

No meio da peça a saúde de Henrique IV não está indo bem. Construções duplas tratam da guerra, de um lado, algo considerado sério e respeitado, enquanto, de outro, por exemplo, no recrutamento das forças do rei, é possível observar a corrupção e formas nada convencionais de se escolherem aqueles que lutarão, em um ambiente repleto de brincadeiras, interesses próprios e conversas fiadas, para defender a Inglaterra.

O filho de Mowbray, aquele que fora banido em *Ricardo II*, está lutando do lado do grupo de Northumberland, e relembra o banimento do pai e as consequências do simples ato de lançar o cetro na disputa de seu pai e Bolingbroke, o que possui um significado equivalente ao arremesso da própria vida.

MOWBRAY

[...]

O when the king did throw his warder down,
His own life hung upon the staff he threw;
Then threw he down himself and all their lives
That by indictment and by dint of sword
Have since miscarried under Bolingbroke.

(*Henry IV Part II*, Ato IV, Cena i, versos 125-129)

MOWBRAY

[...]

Então que o Rei baixou o seu bastão,
E, com o bastão jogou sua vida;
Jogava ele, ali, fora a si e às vidas
Que em tribunal ou na ponta da espada
Sob Bolingbroke tem sofrido até hoje.

(*Henrique IV Segunda Parte*, Ato IV, Cena i)

A peça ecoa a sua primeira parte. Northumberland não aparece, novamente, no combate. Lancaster e Westmoreland, generais do Rei, dirigem-se ao grupo de Northumberland oferecendo, outra vez, um acordo real, no caso de resolverem desistir da rebelião e negociar termos de paz. Desta vez a proposta é aceita e as condições são avaliadas. Lancaster diz concordar com os termos e ter autoridade suficiente para decidir este assunto. O Bispo de York manda dispersar suas tropas, o que rapidamente acontece. Quanto ao exército real, mesmo sabendo que houve um acordo, este não abandona. O grupo de Northumberland, ou melhor, do Bispo de York, é, então, enganado e traído pelo

adversário. A armadilha fora armada e eles caem com facilidade, sendo condenados e executados por alta traição. O problema da revolta fora, temporariamente, solucionado.

A preocupação doméstica de Henrique IV permanece com seu filho Hal e o seu comportamento. Warwick, um dos conselheiros do rei, diz que o príncipe estuda os ‘*commons*’ como uma língua estrangeira, como um conhecimento, uma experiência que lhe será útil no futuro. Ao receber notícias sobre o fim do combate, mesmo sendo vitorioso, Bolingbroke passa mal e tem um desmaio. Em seu leito de morte, pai e filho conversam. A lição que o rei passa ao príncipe é de manter os espíritos inquietos de seu país em guerras distantes do solo inglês, para que esqueçam o passado recente. Ensino que o príncipe logo provará ser verdadeiro.

KING HENRY IV

[...] Therefore, my Harry,
Be it thy course to busy giddy minds
With foreign quarrels; that action, hence borne out,
May waste the memory of the former days.
More would I, but my lungs are wasted so
That strength of speech is utterly denied me.
How I came by the crown, O God forgive;
And grant it may with thee in true peace live!
(*Henry IV Part II*, Ato IV, Cena v, versos 212-219)

REI

[...] Portanto, Harry,
Trata de dar trabalho a mentes ágeis
Com guerra externa, pra que ações lá fora
Apaguem a lembrança de outros tempos.
Queria fazer mais, mas meus pulmões
Tão gastos não me deixam nem falar.
Que Deus perdoe a coroa eu tomar
E conceda que em paz possas reinar!
(*Henrique IV Segunda Parte*, Ato IV, Cena v)

O final da peça é uma renovação desse universo já cansado, triste e corrupto. Henrique IV morre e Hal é coroado Rei. Falstaff, seu amigo de taverna, corre feliz e cheio de esperanças para poder ver o príncipe que ele viu crescer e se tornou rei, com muitas expectativas sobre isso, como ser o favorito do rei. Surpreendendo Falstaff e todos os

presentes, em uma das mais contundentes cenas das peças de Shakespeare, o recém-coroadado Henrique V nega conhecer seu antigo grande amigo. O rei concede a seus amigos meios pelos quais poderiam viver até que pudessem restaurar seus hábitos degenerados e voltar ao convívio, mas não os prende. Falstaff crê que se trata de uma dissimulação, tentando esconder a desilusão da situação. O rompimento com Falstaff marca uma passagem importante na vida do rei. Define a morte do libertino príncipe Hal e o nascimento do Rei Henrique V.

KING HENRY V

I know thee not, old man. Fall to thy prayers;
How ill white hairs become a fool and jester!
I have long dream'd of such a kind of man,
So surfeit-swell'd, so old, and so profane;
But, being awaked, I do despise my dream.
Make less thy body hence, and more thy grace;
Leave gormandizing. Know the grave doth gape
For thee thrice wider than for other men.
Reply not to me with a fool-born jest.
Presume not that I am the thing I was;
For God doth know, so shall the world perceive,
That I have turned away my former self.
(*Henry IV Part II*, Ato V, Cena v, versos 47-58)

REI

Não o conheço, velho. Vá rezar.
Como cai mal cabelo branco a um bobo!
Sonhei por algum tempo co'esse tipo,
Assim rotundo e velho, assim profano;
Mas despertado eu desprezo um tal sonho.
Pense menos no corpo, mais na graça;
Pare de comer tanto; a sua tumba
É três vezes maior que a de outros homens.
Não me responda com qualquer tolice:
Não suponha que sou o que já fui;
Pois sabe Deus, e o mundo há de ver
Que eu repudio o meu eu de outros tempos;
(*Henrique IV Segunda Parte*, Ato V, Cena v)

Hal seguirá a orientação do pai, a saber, o abandono da vida boêmia e libertina e o foco em guerras estrangeiras. A subida de Henrique V é, de certa forma, mais nobre que

a subida do pai, uma vez que o pai “ganhara a coroa” por conquista. Seu filho a garantiu por um direito de sucessão há muito já consolidado. Com a oposição aos Lancaster enfraquecida, sob um pulso firme, fortalecido com as experiências do pai⁵⁶, Henrique V teria tudo para ser um grande rei.

Henrique V

Henrique V, a última peça da primeira tetralogia, também é uma peça histórica de maior apelo, como *Ricardo III*. A leitura anterior demonstrou como muito se perde ao se deixar de lado o início da história. A transformação de Hal de um príncipe que vive em tavernas para um rei cristão e o herói de Azincourt é o ponto alto da vida deste famoso personagem. A peça fora escrita no final do século XVI e registrada no ano 1600. Está situada praticamente uma década após a vitória, também em circunstâncias em que a vitória parecia improvável, da Inglaterra de Elizabeth contra a Armada Espanhola.⁵⁷

A peça inicia recorrendo à transformação radical de Hal, de como o antigo se transformou no novo de forma natural e não como um milagre. O embaixador da França está na Corte. Henrique pretende valer o direito em terras francesas pela Lei Sállica. O direito inglês se vale através dessa lei que impedia que mulheres, nesses locais da França, pudessem fazer valer o direito de posse a seus herdeiros. Henrique está decidido a lutar por esses territórios; quando a resposta do Delfim, o irmão do rei da França, chega, enviando-lhe bolas de tênis, a resolução transforma-se em ação.

Antes de partir, ele acerta alguns problemas no seu próprio reino, prendendo algumas pessoas de seu círculo pessoal que, ao lado dos franceses, estariam tramando sua queda. John Falstaff está muito mal de saúde e acaba morrendo. Emissários são enviados à França para reclamar os ducados que, se não forem entregues, serão conquistados à força.

⁵⁶ Segundo Saccio, Henrique IV consegue uma façanha rara entre os reis ingleses, sob uma soberania questionável, manteve os ânimos sob seu controle e preparou um herdeiro já experiente em batalhas e liderança de homens (Cf. SACCIO, 2000, p. 62-63).

⁵⁷ MCEACHERN. ‘Introduction’. 2000c, p. xxvi.

A batalha tem início. Os ingleses conquistam a cidade de Harfleur. Ainda há tensão entre os ingleses, gerando fagulhas entre irmãos e amigos, como nos companheiros do já falecido Falstaff ou mesmo entre generais ingleses. Na corte francesa, a princesa Katharine demonstra interesse em aprender palavras inglesas, em especial como se diz cada parte do corpo em inglês. O clima nos campos ingleses permanece tenso, roubos dentro dos próprios campos ingleses levam Bardolfo, um antigo amigo de Hal e Falstaff, cujo valor como soldado é grande, a ser condenado à morte por furto de uma igreja. A disciplina é fortemente estabelecida; neste mesmo caso, na contagem de perdas após a tomada da cidade, apenas este inglês foi a perda dos ingleses, condenado por seus pares. Henrique V apoia a decisão, mesmo sabendo ou fingindo não saber de quem se tratava.

Até então, a Inglaterra leva vantagem na guerra. Shakespeare dá cores de rei cristão a Henrique V. Em uma bela cena, na véspera de uma batalha – conhecida como batalha de Azincourt – na qual as condições de vitória seriam mínimas e as forças do adversário eram muito superiores às inglesas, o rei, disfarçado, conversa com seus soldados, destacando a preocupação do soberano com os soldados e a independência que cada um tem no que diz respeito à própria responsabilidade pela salvação e por sua alma. Não cabe aos ombros do rei a condenação do súdito morto na guerra, que, por obrigação, servia junto do rei. Na sequência, Henrique, sozinho, faz uma oração pedindo a Deus que não fosse hoje o dia que o pecado de seu pai, Henrique Bolingbroke, fosse lembrado. Ele mandara construir Igrejas e que missas fossem rezadas para a alma de Ricardo II, além de ajudar os pobres. Todas essas medidas estão em sintonia com o que já fora falado sobre os fantasmas na época Medieval e com o objetivo de evitar que o fantasma de Ricardo viesse assombrá-lo, permanecendo em um bom lugar.

KING HENRY V

O God of battles! steel my soldiers' hearts;
Possess them not with fear; take from them now
The sense of reckoning, if the opposed numbers
Pluck their hearts from them. Not to-day, O Lord,
O, not to-day, think not upon the fault
My father made in compassing the crown!
I Richard's body have interred anew;
And on it have bestow'd more contrite tears

Than from it issued forced drops of blood:
Five hundred poor I have in yearly pay,
Who twice a-day their wither'd hands hold up
Toward heaven, to pardon blood;
And I have built two chantries,
Where the sad and solemn priests
Sing still for Richard's soul. More will I do;
Though all that I can do is nothing worth,
Since that my penitence comes after all,
Imploring pardon.

(*Henry V*, Ato IV, Cena i, versos 282-299)

REI HENRIQUE

Deus da guerra, enrijece meus soldados;
Não os vista de medo; antes tira-lhes
O dom da soma; que o inimigo em massa
Não lhe roube a coragem. Senhor, hoje
Não pensa, hoje, eu peço, no pecado
Que cometeu meu pai pela coroa!
Eu enterrei Ricardo novamente
E por ele verti muito mais lágrimas
Do que jorrou o sangue em gotas.
Quinhentos pobres eu mantenho ao ano
Que todo dia erguem as mãos esqueléticas
Ao céu por seu perdão; e construí
Duas capelas onde sábios padres
Cantam por alma de Ricardo. E mais
Farei, mesmo que sem valor, não fosse
A minha penitência, que o culmina
Implorando perdão.

(*Henrique V*, Ato IV, Cena i)

O arauto francês vem para tentar negociar termos de rendição do combate, o que Henrique nega veementemente. O pajem informa a respeito da morte de Bardolfo e de Nym, outro amigo de Falstaff e Hal, que foram enforcados por roubo, enquanto Pistol, o último dessa trupe, tenta negociar com os franceses, e posteriormente é punido por um dos capitães ingleses.

Os franceses estão perdendo a batalha de Azincourt. Henrique é comparado a Alexandre, o Grande. Pelo seu local de nascimento, pela bravura e, curiosamente, por ambos terem sido responsáveis pela morte de um amigo, em uma referência à morte de

Falstaff, menção esta mais em termos simbólicos do que reais, muito embora o rompimento entre eles tenha causado a morte do velho John.

Vencido o combate, são negociados os termos de paz entre os dois países. No final, Henrique casa-se com a princesa francesa Katharine, tornando-se o herdeiro do Rei da França e conquistando os ducados que desejava no território francês. O final feliz é aparente, pois, logo na sequência, há um epílogo no qual são mencionados os desastres que o fruto desse casamento, Henrique VI, provocará na Inglaterra.

Esta peça diferencia-se totalmente das outras três, apresentando uma bela conclusão. Esta tetralogia inicia com um rei fraco, passa por um período de instabilidade e formação daquele que seria o grande herói, cuja glória é alcançada fora do próprio território. Henrique V não possui adversários fortes, nem em seu país, nem no território francês. A peça não possui nenhum rival que se compare ao herói desenhado por Shakespeare. Curiosamente, aqueles que lhe dão alguns problemas e são severamente punidos são também personagens já conhecidos e, por mais estranho que pareça, antigos amigos da juventude do rei.

Henrique VI

A primeira parte da obra que retrata a vida do Rei Henrique VI, *Henrique VI Parte I* (1592), inicia quando o ainda bebê Henrique acaba de perder o pai, Henrique V.⁵⁸ Durante a infância, Humphrey, o Duque de Gloucester, irmão do falecido rei, permanece como Lorde Protetor.⁵⁹ Com a morte de Henrique V chegam as notícias das perdas no território inglês localizado no continente, nas terras da França. A partir deste momento, as cenas se alternam entre as disputas na corte e aquelas marcadas pelo comandante Talbot, na França.

⁵⁸ Henrique V teria morrido de alguma doença (talvez disenteria) contraída em campos de batalha; sua morte se deu em Agosto de 1422, antes de receber do rei da França o reino do qual se tornara herdeiro. (Cf. SACCIO, 2000, p. 87).

⁵⁹ Cabia ao Lorde Protetor administrar o reino até que o rei, ainda infante, completasse a maioridade e pudesse, desta forma, governar sozinho. Outro caso de Rei coroado na infância é Ricardo II, cuja história é um dos casos paralelos na história.

O clima na corte é pesado, muitas brigas e inimizades despontam, como aquelas existentes entre Gloucester e o Cardeal Winchester, ambos parentes próximos do jovem Rei. O duque de York, pai de Ricardo, George e Eduardo, mostra seus primeiros sinais de desejo à aspiração ao trono. No entanto, suas intenções permanecem ainda ocultas.

A casa de Suffolk, de Lancaster, posiciona-se contra York. Neste momento, de grande riqueza poética, ocorre a escolha dos lados, simbolicamente representados pela escolha dos lados ou das flores, a rosa branca representando os York, e a rosa vermelha representando os Lancaster. Enquanto isso, na França, os ingleses perdem algumas e ganham outras batalhas.

Luis VII, o Delfim, tem apoio de Joana D'Arc (Joanna La Pucelle) durante as batalhas. Enquanto os nobres discutem e brigam entre si, o exército vai se enfraquecendo, até que, por negligência de ajuda e apoio⁶⁰, Talbot, um general inglês, é vencido e morto, ao lado do filho John. Joana é aprisionada pelos ingleses e executada. Em uma situação caótica, ingleses e franceses decidem por um acordo de paz. Este seria selado pelo casamento proposto por Suffolk entre Margaret de Anjou e Henrique VI, já mais velho, mas ainda assim, controlado por Gloucester, Suffolk, York e o Cardeal. O casamento é estabelecido de forma que se tornou muito desvantajoso para os ingleses, que, por fim, perdem praticamente todos os territórios na França e nenhum dote é recebido pelo rei inglês. Suffolk pretende usar a rainha para ter privilégios com o rei, o que funciona, pois, tão logo o casamento diplomático entre Henrique e Margaret de Anjou é acertado, ele torna-se Duque de Suffolk.

Durante a peça é clara a posição egocêntrica dos homens da nobreza enquanto que o valoroso Talbot morre devido a esta falta de união. Falta à Inglaterra um poder único e centralizado. O episódio da briga entre o Cardeal de Winchester e Gloucester, somado ao posicionamento distante entre aqueles da casa de York e Lancaster, revelam a face de uma Inglaterra muito fragmentada, com esses pedaços que se odeiam mutuamente. Essas são as raízes da guerra civil que será a Guerra das Rosas. Por outro lado, se as relações políticas estão fragilizadas, as familiares ganham cenas notáveis como a do pai e filho, ambos

⁶⁰ Embora esta seja a representação de Shakespeare, para acentuar as disputas que circundam o rei, o principal motivo, segundo Saccio, teria sido a má administração do próprio Henrique VI que o levou a perder a guerra contra a França. (SACCIO, 2000, p. 113).

atiradores franceses; o tio Mortimer e o sobrinho York, além da sequência de reencontro e morte lado a lado entre Talbot e seu filho. Também são relações limites, envolvendo a perda de um dos lados ou ambos.

Henrique VI, no entanto, não possui este suporte familiar, como teve, por exemplo, seu pai, Hal, e Bolingbroke, seu avô, quando jovens, e os seus demais parentes estão mais preocupados consigo mesmos e suas rixas do que com o rei. Mesmo assim, os homens da Corte são pouco valorosos para a instrução de Henrique VI, com exceção, talvez, de Gloucester e Exeter. O homem mais próximo, em valores heróicos, de seu pai está na França lutando até a morte. Talvez essa falta de uma relação ou um modelo para se espelhar tenha sido o reflexo do rei que busca conforto apenas na religião, o que é insuficiente para um governante. Shakespeare acentua a diferença entre o governo de pai e filho baseando-se na própria inexistência dessa relação entre eles e a derramando em outros pares. Visto dessa forma, *Henrique IV Parte I* mostra o outro lado do pai que se preocupa com o filho negligente, mas, ainda assim, em uma relação pai e filho muito clara. Isto corresponde à ausência de um “mirror” real para o príncipe.

Henrique VI Parte II (1592) inicia exatamente de onde a primeira parte terminou. Suffolk retorna da França com Margaret para ser coroada com Henrique. Nos termos do contrato, a Inglaterra nada recebeu como dote e acabou entregando dois territórios de volta para a França. Isso faz o Protetor ficar preocupado. Com o tempo Margaret nota que Henrique não tem poder algum. Tudo está nas mãos de Gloucester, York, Suffolk, do Cardeal e Somerset. A esposa do Protetor mostra-se ambiciosa e seus adversários se aproveitam disso; como resultado ela acaba se envolvendo em um caso relacionado com bruxaria para o desgosto e vergonha de seu esposo.

Em um episódio isolado, um falso cego mostra como é fácil manipular e enganar a opinião pública, tema que será recorrente na peça. Os planos de York para ganhar a coroa tornam-se mais fortes, porém ainda ocultos. Com o exílio da Duquesa, Gloucester deixa de ser o Lorde Protetor e Henrique assume definitivamente o trono. Posteriormente, Humphrey, em uma trama de seus adversários políticos, é acusado de desviar verbas durante a campanha na França e acaba preso. O rei nada faz com relação ao seu antigo Protetor e tio; demonstra, mesmo sendo, agora, rei da Inglaterra, ser uma criatura

totalmente impotente e que permite que os nobres destruam-se um ao outro enquanto disputam a maior influência sobre o rei.

As brigas internas continuam, Henrique deixa que o consenso de cobras sempre fale por ele. York é indicado para deter uma revolta que ocorre na Irlanda. Ele revela, em um solilóquio com o mesmo estilo que herdará seu filho mais jovem, o futuro Ricardo III, que fará uso de um tecelão arruaceiro do ducado de Kent para provocar caos na Inglaterra enquanto estiver fora. Suffolk manda matar Humphrey, antes de este ser enviado a julgamento. A notícia deixa o rei extremamente abalado. Warwick, revoltado, chega à conclusão de que o antigo Protetor fora estrangulado, em uma cena digna de uma representação dramática de uma análise forense.

Warwick e Suffolk atravessam a linha das agressões apenas verbais para as físicas. Salisbury, filho de Warwick, passa as notícias sobre a repercussão sobre a morte do Protetor, que era querido ao povo. Eles exigem que o assassino seja exilado. Henrique, em meio aos seus discursos filosóficos, toma a iniciativa de seguir o desejo de seus súditos e banir Suffolk, que ainda assim, era o querido da rainha Margaret. Ela e Suffolk se compadecem do sofrimento imposto pela separação. Na sequência, o Cardeal, também envolvido na trama contra Gloucester, sofre de um mal súbito e acaba morrendo.

O duque de Suffolk precisa, em Kent⁶¹, pegar um navio para a França. Mesmo disfarçado, acaba sendo reconhecido pelos marinheiros. Em uma situação complicada, pois ele é odiado, o duque ainda se mantém todo orgulhoso, comparando sua morte iminente à de Júlio César e outras grandes figuras que acabaram mortas por pessoas do povo. O resultado não é diferente, e seu corpo é levado para a rainha.

SUFFOLK

Come, soldiers, show what cruelty ye can,
That this my death may never be forgot.
Great men oft die by vile Bezonians:
A Roman sworder and banditto slave
Murdered sweet Tully; Brutus' bastard hand
Stabbed Julius Caesar; savage islanders

⁶¹ Segundo Saccio, Kent era uma região que odiava o Duque de Suffolk, pois lutara pela condenação do Duque. O navio que levava o Duque foi interceptado e sua tripulação fez justiça com as próprias mãos. (Cf. SACCIO, 2000, p. 122-124).

Pompey the Great; and Suffolk dies by pirates.
(*Henry VI Part II*, Ato IV, Cena i, versos 134-140)

SUFFOLK

Não correrei. Soldados, mostrai toda
vossa crueldade, porque minha morte
jamais fique esquecida. os grandes homens
são muitas vezes mortos por mendigos.
Um gladiador romano e um vil bandido
privaram da existência o doce Túlio.
Em Júlio César, com sua mão bastarda,
Bruto cravou o punhal; Pompeu, o Grande,
foi morto por selvagens insulanos
Que muito que uns piratas matem Suffolk?
(*Henrique VI Parte II*, Ato IV, Cena i)

A peça faz um deslocamento para os acontecimentos incitados por York, tomando cerca de nove cenas reservadas à revolta de Jack Cade. Ele é orientado a se declarar como um descendente de Mortimer, filho de Lionel, o segundo filho de Eduardo III, e mais velho que John of Gaunt, o terceiro filho, do qual descenderam os reis Henrique Bolingbroke, Henrique Monmouth e o atual Henrique VI. Logo, caberia aos descendentes de Lionel o direito, ainda que atrasado, à coroa. Essa é a situação do Duque de York⁶², transposta cuidadosamente para Jack, que seria filho de um irmão gêmeo de Mortimer, o qual fora criado na pobreza e desconhecido do público em geral, mas ainda assim, por possuir sangue real e sua reclamação ser válida, teria direito ao trono. Por se tratar de uma situação parecida com a do Duque de York, os responsáveis por tentar acalmar a rebelião logo desconfiam que se trate de alguma coisa tramada por ele. Contudo, as forças do rei não são suficientes para acalmar a turba de Cade, que obtém apoio popular por onde passa.

A revolta é curiosa: Cade pretende transformar a Inglaterra em outro local e apresenta propostas das mais estranhas para o país. Inicialmente a propriedade privada deixaria de existir, a alimentação seria providenciada pelo Estado e todos passariam a usar uniforme. Sua revolta maior é contra o poder da palavra escrita e a respeito deste saber, pois a capacidade de saber ler faria com que alguém condenado por algum crime fosse

⁶² Henrique IV teve de lidar com uma situação parecida e mais delicada envolvendo Mortimer, o Conde de March. Esse pedido está há algumas gerações atrasado, mas, ainda assim, move os ânimos para a Guerra das Rosas.

enviado à prisão, quando soubesse ler. Em caso contrário era, imediatamente, enforcado. A educação e a capacidade de saber ler distinguiam as fronteiras entre vida e morte. Tem início uma caça àqueles que sabem ler, escrever e contar.

Os revoltosos de Cade procuram o culpado pela perda dos territórios na França. Determinam que o responsável seja Lorde Saye, embora, como foi apresentado acima, a perda dos territórios é resultado da má negociação, mediada por Suffolk, durante o casamento do rei. A revolução tem tons contrários à busca de conhecimento. Em uma nova tentativa de conter a revolta, as forças do rei fracassam; um dos soldados de Cade recebe uma recompensa de acordo com sua profissão: por se tratar de um açougueiro, ele determina que o tempo da próxima quaresma será dobrado, e o prêmio é bem recebido. Trata-se de uma inversão, uma vez que o beneficiado será prejudicado, recurso que acontecerá diversas vezes nessas cenas. Jack deseja se tornar Lorde Protetor, ignorando ou desconhecendo que Henrique já havia dispensado Gloucester.

No castelo, o rei deseja que um bispo converse com os rebeldes, mas não deseja usar força. Margaret chora a morte de Suffolk. Um mensageiro relata ao rei que Cade está caçando todos aqueles que sabem ler, homens doutos, cortesões e magistrados. Recomendam que o rei vá a algum lugar distante e, enquanto isso, Jack toma Londres. O tecelão de Kent já está, a essa altura, totalmente mudado, apresenta sinais de tirania, negando o nome antigo e recomendando que o chamem apenas de Lorde Mortimer, ou, caso contrário, serão mortos. Finalmente ocorre o encontro entre Cade e Saye. Além das acusações sobre as perdas na França, ele o acusa de ter criado escolas de gramática e palavras horríveis como “substantivo” e “verbo”, além da introdução da imprensa e da criação de uma fábrica de papel. A acusação mais importante é: diferenciou as penas entre aqueles que sabiam ou não ler. Saye não começa bem sua defesa, recorrendo ao latim e despertando mais ódio em Cade, mas acaba por fazer uma defesa muito boa, reforçando o valor que a instrução tem na vida de uma pessoa, o que em nada altera o julgamento inicial de Jack.

CADE

[Aside] I feel remorse in myself with his words; but I'll bridle it: he shall die, an it be but for pleading so well for his life. – Away with him! He has a familiar under his tongue; he speaks not I'God's name. Go, take him away, I say, and strike off his head presently; [...]
(*Henry VI Part II*, Ato IV, Cena vii, versos 98-102)

CADE:

[À parte]

Essas palavras me despertam a compaixão; mas saberei resistir. Ele tem de morrer, quando mais não seja, por haver sabido defender-se tão bem. Levai-o logo! Traz um demônio embaixo da língua; não fala em nome de Deus. Vamos, levai-o logo, já o disse, e cortai-lhe imediatamente a cabeça. [...]
(*Henrique VI Parte II*, Ato IV, Cena vii)

Jack avança no desenvolvimento de sua tirania, tornando-se cada vez mais cruel. Começa a usar latim para falar de submissão, já se considera apartado dos homens que o seguem, aproximando-se, de certa forma, dos homens que odiava no início da revolta. Forças do rei surgem oferecendo perdão àqueles que deixarem a rebelião e retornarem para suas casas. Como resultado Cade fica sozinho, mas consegue, por um novo discurso, resgatar seus seguidores. A réplica é feita e ele fica, novamente, sozinho. Percebendo o quanto é frágil e mutável a opinião do povo, Cade decide fugir. Após cinco dias escondido em um jardim, ele é capturado e morto.

No castelo, Henrique perdoa os rebeldes e reflete sobre sua mísera condição, sozinho desde os nove meses de vida. Resolvido o problema da revolta, chegam novas e más notícias: York retornou da Irlanda armado e apoiado por um exército, resolvido a derrubar Somerset, um dos principais representantes da Casa de Lancaster. Henrique sente-se mal por ter de enfrentar Cade e, logo na sequência, York. Somerset é enviado à prisão para ficar sob custódia.

York e suas tropas cedem quando sabem que Somerset está preso, porém tudo se altera quando a Rainha Margaret aparece com ele já liberto. Os partidos se definem melhor, Ricardo e Eduardo, os filhos de York se unem ao pai, assim como Warwick e Salisbury. Tem início a primeira batalha da Guerra das Rosas, e Ricardo mata Somerset,

York vence o velho Clifford, o jovem Clifford jura vingança. O rei e a rainha escapam. Com a batalha de São Albano tem início a Guerra das Rosas.

A última peça dessa contextualização, *Henrique VI Parte III* (1592), inicia após essa última batalha entre as forças de York e de Lancaster. O partido de York está no Parlamento, e York, sentado no trono real. Quando Henrique e seu partido entram, inicia-se uma disputa verbal pelo direito real de Henrique, uma vez que seu avô, Henrique Bolingbroke, forçou Ricardo II a deixar o trono e a fazê-lo herdeiro; Henrique descendia, portanto, de um usurpador. Os próprios partidários de Henrique começam a questionar os direitos de York à coroa. Por fim, Henrique faz de York o seu herdeiro imediato, deserdando Eduardo, o Príncipe de Gales, seu filho com Margaret de Anjou. Desta forma, as batalhas são suspensas.

Essa situação não agrada nem um pouco a rainha, que estava ausente na cena anterior e pretende continuar com as lutas contra York. Ricardo e Eduardo também acham seguro o caminho da confusão, para, desta forma, adiantar a entrega da herança ao pai, pois Henrique poderia voltar atrás. Margaret invade o castelo de York, ceifando a vida de Rutland, o filho mais jovem do Duque. Em uma cena de forte apelo dramático, os Lancaster capturam York, e colocam nele uma coroa de papel. Para enxugar-lhe as lágrimas entregam-lhe um lenço banhado no sangue desse seu filho mais jovem, para, finalmente, matá-lo. Este acontecimento aumenta as proporções da guerra civil. Warwick e os filhos do duque expandem seus exércitos e vão de encontro ao exército da rainha.

Enquanto isso Henrique reflete sobre o trágico fim que teve o Duque de York. As palavras do rei não são ouvidas e não interessam a nenhum dos lados do combate. Ele permanece como um objeto à parte, apenas o signo da realeza, algo sob o qual giram os acontecimentos. No meio das batalhas Henrique põe-se a filosofar sobre o conflito, sentando-se sobre um morro e desejando que a vitória seja dada a quem Deus assim o desejar. Faz reflexões sobre a vida de um pastor, considerando-a mais feliz que a vida de um rei. Na sequência, Shakespeare faz um retrato das feridas da guerra civil: pais e filhos, que por acaso da situação, são forçados a lutar em facções inimigas e acabam se matando. Inicia-se um tom lamentoso, cada qual, seja rei, pai ou filho sobre suas desgraças. As forças de Warwick fazem Margaret recuar.

Clifford ferido lastima o destino e condena a falta de pulso do rei, que durante seu desenvolvimento espiritual e de suas virtudes, deixou que intrigas e ódios fossem gerados. A guerra e o sangue derramado são frutos da fraqueza desse rei. Clifford desmaia e vem a morrer pouco depois, sem perceber a presença de Ricardo, Eduardo, Warwick, entre outros do partido de York. Clifford é insultado e tem sua cabeça colocada no local onde antes os Lancaster, previamente, colocaram a de York. Eduardo é coroado rei Eduardo IV, Henrique anda perdido e disfarçado pela Inglaterra, Margaret tenta obter apoio francês e Warwick procura uma princesa francesa para casar com o recém-coroadado rei.

O novo rei dialoga brevemente com os guardas e percebe, como já fora visto na parte anterior, como a opinião pública muda como uma pena ao vento. A lealdade é com o rei, enquanto instituição transcendental, e não aquele que ocupa este cargo. Eduardo conhece uma suplicante, Lady Elizabeth Grey, uma viúva com muitos filhos, e subitamente, ele a deseja como sua rainha. Ela resiste a seus pedidos. Henrique, por outro lado, prova do outro lado da lealdade do povo com o rei, e não com a pessoa, e acaba preso.

Ricardo já demonstra seus primeiros sinais de desejo pela coroa do irmão e mede a distância que o separa de seu sonho. Semelhante à peça que se segue, ele também fala de sua deformidade física, comparando a dificuldade de ser amado por uma mulher com a de conquistar vinte coroas.

RICHARD OF GLOUCESTER

Ay, Edward will use women honourably.
Would he were wasted, marrow, bones and all,
That from his loins no hopeful branch may spring
To cross me from the golden time I look for.

[...]

Well, say there is no kingdom then for Richard:
What other pleasure can the world afford?
I'll make my heaven in a lady's lap,
And deck my body in gay ornaments,
And witch sweet ladies with my words and looks.
O miserable thought, and more unlikely
Than to accomplish twenty golden crowns!

(Henry VI Part III, Ato III, Cena ii, versos 124-127; 146-152)

GLOSTER

Eduardo trata honrosamente todas as mulheres. Pudesse ele esgotado vir a ficar, medula, ossos e tudo, para que de seus rins ramo auspicioso não nascesse, capaz de separar-me da idade de ouro com que sempre eu sonho!

[...]

Bem; concordemos que não há coroa para Ricardo. Então, que outra ventura poderá conceder-lhe o mundo todo?

Transformarei o céu o belo colo de uma mulher, com ricos ornamentos o corpo cobrirei, e com palavras e olhares renderei damas galantes.

Oh pensamentos miseráveis! Fora mais fácil conquistar vinte coroas.

(Henrique VI Parte II, Ato III, Cena ii)

A cena direciona-se para a França. Warwick e Margaret vão fazer seus pedidos ao rei francês; quando tudo está caminhando bem para Warwick, chega a notícia de que Eduardo IV se casou com Lady Grey. Neste momento, sentindo-se imensamente traído pelo próprio rei, ele muda de lado para se unir à rainha. Outras traições ocorrem no seio da própria família de York: George, o Duque de Clarence além de irmão de Eduardo e Ricardo, também muda de lado, por estar vinculado a Warwick por motivos de casamento. Warwick deseja derrubar Eduardo e restituir Henrique VI ao lado de Margaret e o Rei da França e sua filha. O que está em jogo são as motivações e a honra de cada um, o emissário que é humilhado em meio a sua missão, a princesa recusada e o rei Francês insultado e não o desejo de restituir Henrique.

As queixas sobre matrimônios continuam. Gloucester reclama que o irmão de Lady Grey casou-se com uma mulher de nobre estirpe, mais digna dele ou de Clarence, além de dar outra a um de seus afilhados. Eduardo não liga para isso, confiando em seu título real como medida que lhe confere segurança. Não é conferida nenhuma esposa a Ricardo. Tem início uma sutil desavença, ainda mascarada, entre os irmãos.

RICHARD OF GLOUCESTER

And yet methinks your grace hath not done well,
To give the heir and daughter of Lord Scales
Unto the brother of your loving bride.
She better would have fitted me, or Clarence:
But in your bride you bury brotherhood.
(*Henry VI Part III*, Ato IV, Cena i, versos 51-55)

GLOSTER

Parece-me, no entanto, que não teve
Vossa Graça razão de dar a herdeira
de Lorde Scales para o irmão de vossa
muito extremada esposa. Ela ficara
mais de acordo comigo ou com Clarence.
Mas na esposa enterrastes a amizade
fraternal.
(*Henrique VI Parte III*, Ato IV, Cena i)

Clarence casou-se com uma das filhas de Warwick, que mudara de lado na disputa, e conseqüentemente leva o novo cunhado com ele além de Somerset. Ricardo procurará, posteriormente, por sua própria conta, casar-se com a mais nova delas, filha que fora comprometida para se casar com Eduardo, o filho de Henrique VI e Margaret, isto é, Lady Anne Neville, que aparece já viúva na segunda cena de *Ricardo III*.

GEORGE OF CLARENCE

[Aside]

Belike, the elder; Clarence will have the younger. –
Now, brother king, farewell, and sit you fast,
For I will hence to Warwick's other daughter,
That, though I want a kingdom, yet in marriage
I may not prove inferior to yourself.
You that love me and Warwick, follow me.

Exit CLARENCE, and SOMERSET follows

RICHARD OF GLOUCESTER

[Aside]

Not I. My thoughts aim at a further matter:
I stay not for the love of Edward, but the crown.
(*Henry VI Part III*, Ato IV, Cena i, versos 118-125)

CLARENCE

A mais velha, decerto; a outra, Clarence
a terá por consorte. Agora, mano
monarca, passai bem. Senta-me firme,
que eu vou logo pedir em casamento
a outra filha de Warwick, porque, embora
de um trono eu não disponha, não vos seja
no consórcio interior. Sigam-me quantos
a mim e a Warwick forem devotados.

(Sai Clarence; Somerset o segue.)

GLOSTER

[À parte]

Eu não; meu pensamento vai mais longe.
A coroa me prende, não Eduardo.
(Henrique VI Parte III, Ato IV, Cena i)

O tema do casamento é essencial para se compreender os motivos que levam Ricardo a buscar essa realização logo no início da última peça. Há uma possível dupla função: a realização pessoal daquilo que o rei concedeu aos afilhados que não estiveram do lado de Eduardo o tempo todo, ao contrário de Gloucester, e ao se casar com a filha de um traidor, Warwick, Ricardo passa a atuar com mais confiança o seu plano para conquistar a coroa. Mais considerações a esse respeito serão feitas adiante. Visto desta forma, Ricardo realmente não é recompensado pelas suas façanhas no campo de batalha. Estas são superiores às de seu irmão Clarence; o ducado recebido⁶³ não era aquele que ele desejava e ele não é recompensado com casamentos nobres como são o irmão e aqueles que se incorporaram à família devido ao casamento de Eduardo e Elizabeth.

EDWARD

Even as thou wilt, sweet Warwick, let it be;
For in thy shoulder do I build my seat,
And never will I undertake the thing
Wherein thy counsel and consent is wanting.
Richard, I will create thee Duke of Gloucester,

⁶³ O último duque de Gloucester havia sido Humphrey, que acabara traído e morto. Os exemplos de Shakespeare são suficientemente agourentos, Woodstock, citado em *Ricardo II*, e Humphrey em *Henrique VI Parte I*.

And George, of Clarence. Warwick, as ourself,
Shall do and undo as him pleaseth best.

RICHARD

Let me be Duke of Clarence, George of Gloucester;
For Gloucester's dukedom is too ominous.
(*Henry VI Part III*, Ato II, Cena vi, versos 99-107)

EDUARDO

Como o determinares, querido Warwick,
assim ficará sendo; é nesses ombros
que eu me firmo. Não hei de tomar nunca
nenhuma decisão sem o teu conselho.
Ricardo, decidi nomear-te Duque
de Gloster; e a ti, Jorge, de Clarence.
Tal como nós, no reino vai ser Warwick:
fará e desfará como lhe agrade.

RICARDO

Deixai que eu seja o Duque de Clarence;
dai Gloster para Jorge; este ducado
traz infelicidade.
(*Henrique VI Parte III*, Ato II, Cena vi)

Em uma nova batalha, agora com Warwick lutando contra Eduardo IV, ele e seus homens conseguem capturar o rei em seu acampamento. Elizabeth Grey e Rivers decidem procurar por Santuário⁶⁴ em uma igreja. Gloucester consegue resgatar Eduardo que estava com o Arcebispo de York. No outro lado também é feito o resgate de Henrique VI que estava preso na Torre de Londres e é restaurado no poder. O rei profetisa, neste momento, que Richmond⁶⁵ será rei. Todos se encontram em Coventry, Montague passa para o lado de Warwick e Clarence volta para o lado de seu irmão Eduardo. Durante o confronto, Warwick e Montague são mortos. Warwick “The Kingmaker”⁶⁶, antes de morrer, reflete sobre que valor tem ser dono de tanta coisa se o que lhe resta são terras com a largura de seu próprio corpo.

⁶⁴ Recurso que consiste em ser acolhido em uma igreja, sendo proibido por lei de ser tocado. Será usado novamente por Elizabeth Grey em *Ricardo III*.

⁶⁵ Henrique Richmond, futuro vencedor da batalha de Bosworth contra Ricardo III e o primeiro rei da dinastia Tudor, Henrique VII.

⁶⁶ Fez tanto Eduardo IV como Henrique VI reis durante sua vida.

Margaret consegue apoio francês. Eles seguem para Tewksbury e, antes da batalha, ela e o príncipe Eduardo⁶⁷ tentam fazer o papel que caberia ao rei em elevar a moral e a coragem do exército que já perdera Warwick e Montague. Durante os conflitos Margaret, Oxford, Somerset e o príncipe Eduardo são capturados devido à vitória do grupo de York. Oxford e Henrique VI são presos e Somerset é decapitado. O príncipe é morto por Eduardo e seus irmãos. Quando vê o filho morto, Margaret lança sobre eles uma maldição: se um dia tiverem filhos, todos morrerão ainda jovens.

Gloucester se dirige à Torre para conversar com Henrique. Ele escuta do rei, duas vezes deposto, sobre as condições agourentas de seu nascimento e que Ricardo ainda provocaria muita dor. Recusando-se a ouvir, ele mata Henrique VI. Gloucester se vê como único, não possui pares, o amor é para os outros e não para ele. Seus próximos passos são planejados, Eduardo e Clarence, ser o primeiro deles e não o último. A rainha Margaret é enviada para a França.

Logo após a vitória de Tewksbury, Eduardo é coroado novamente rei da Inglaterra e têm início os acontecimentos da peça *Ricardo III* que serão aqui analisados ao lado de *As Troianas* de Sêneca. Algumas considerações são importantes a respeito dessa contextualização. É possível perceber que os atos de Ricardo II, em especial a não resolução de um assassinato real, forneceu condições para que as mais diversas guerras civis fossem levantadas contra o rei. De acordo com as condições do rei, elas foram ou não silenciadas, e apenas em um momento de firmeza no próprio país, durante o reinado de Henrique V, há um sentimento de união nacional em busca de territórios que, por herança, pertenceriam à Inglaterra. Outro aspecto é a reclamação pela descendência de Lionel. Esta foi praticamente abandonada após o reinado de Henrique IV, que conseguiu segurar todas as revoltas e praticamente apagar a chama desse ramo da família, que contava, na época de Henrique VI, com uma descendência vinda por casamento, isto é, transmitida por uma mulher.

Muitos duplos surgem, historicamente comprovados ou não, pois Shakespeare distorce as idades para fins dramáticos, transformando crianças em jovens soldados. Claramente a usurpação de Bolingbroke deixa uma ferida sempre aberta para que as

⁶⁷ Filho de Henrique VI e Margaret.

gerações que se seguem briguem entre si. Quando as questões parecem resolvidas, no reino de Henrique V, a morte do rei ainda jovem e a coroação de um bebê como rei retorna a Inglaterra aos turbulentos dias de revoltas que seu avô, Henrique IV, presenciou.

O período de Henrique V, visto nesta amplitude, parece um escape de conflitos civis, por um tempo muito limitado. Embora, em uma leitura atenciosa da peça, pode ser percebido que dentro do exército inglês acontecem muitas brigas e que alguns ingleses, notáveis por terem sido amigos do rei, em seus tempos de príncipe, são aqueles que são enforcados por cometerem delitos considerados graves. Trata-se, portanto, de uma anomalia em um período com tantas Guerras civis, que não se inicia com a Guerra das Rosas e Henrique VI, mas tem início nas questões mal resolvidas por Ricardo II. Todo esse período tem como foz o curto reinado de Ricardo III e a ascensão de Henrique VII.

A personagem de Ricardo, Duque de Gloucester, apresenta sinais importantes de seu comportamento e de seu caráter nesta última peça de *Henrique VI*. Ele inveja seus irmãos, Clarence e Eduardo, sente muito o fato de não lhe ser dada nenhuma nobre dama em casamento. Guarda rancor pelo casamento de Eduardo e Lady Grey, em especial pelo trato que aqueles que vieram junto com ela, filhos e irmãos, tiveram ao ganharem graças do rei nunca concedidas ao irmão que, ao contrário de Clarence, permaneceu sempre fiel à causa de seu pai York. Tais traços já aparecem amadurecidos em *Ricardo III* e o desejo pela coroa já ganha tons de movimentação e não somente desejo. Margaret também, embora historicamente morta, na época da última peça, faz a primeira das muitas maldições sobre os descendentes de York.

O mesmo percurso feito para Shakespeare não é possível para Sêneca, mas, por outro lado, a história da *Ilíada* é muito mais conhecida que as oito peças históricas aqui usadas para a contextualização da parte final da primeira tetralogia. Como possível epílogo da *Ilíada* também está *As Troianas*, o final da guerra, a resolução de uma situação que se arrastou por muitos anos e fez muitas vítimas. É na reflexão sobre a desordem causada pelos conflitos que ambas as tramas se iniciam, é este também o ponto de partida para a análise das duas peças, na qual a aproximação não implica em dívida e nem o afastamento aponta para a independência de fontes.

4. *Ricardo III e As Troianas*

Ricardo, sozinho, abre a peça. Um traço incomum para tragédias, como ela é geralmente classificada⁶⁸, quando distante da tetralogia histórica a que pertence. Como traço claro de peça histórica, há um momento de reflexão sobre o que se passou no momento imediatamente anterior, isto é, em *Henrique VI Parte III*. O solilóquio de abertura é riquíssimo.

GLOUCESTER

Now is the winter of our discontent
Made glorious summer by this sun of York;
And all the clouds that lour'd upon our house
In the deep bosom of the ocean buried.
(*Richard III*, Ato I, Cena i, versos 1-4)

GLOSTER

E agora o inverno de nosso desgosto
Fez-se verão glorioso ao sol de York;
E as nuvens que cobriam nossa casa
'Stão todas enterradas no oceano.
(*Ricardo III*, Ato I, Cena i versos 1-4)

As quatro primeiras linhas tratam da riqueza filosófica da doutrina da Ordem cósmica para explicar a vitória de York. O inverno e o descontentamento da guerra civil se encerraram pela presença gloriosa do Sol de York. A oposição entre os tempos está claramente em *winter/summer* e em *discontent/glorious*. Como foi visto, Sol e Rei são equivalentes. Os elementos estão relacionados às estações, além dos elementos possuírem sua própria hierarquia. O fogo (Sol) é o elemento mais elevado, separado da água – seu elemento antagônico – pelo intermédio do ar, ou das nuvens. Estas são formas metafóricas de se referenciar àqueles que queriam ou estavam próximos demais, mas ainda assim distantes de alcançar o fogo do Sol. Em outras palavras, ele refere-se, poeticamente, à casa de Lancaster, que tentava se manter no topo do céu, e agora está enterrada no fundo do

⁶⁸ Cf. BRADLEY. *The Shakespearean Tragedy*, 2007 [1904]. As quatro grandes tragédias, *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *Rei Lear* abrem com personagens que não dão título à peça.

oceano. Sendo a terra o elemento mais baixo, Shakespeare não poderia dar melhor configuração ao jogo de elementos que a posição entre água e terra, distante demais, por impedimento da terra, da água e do ar de chegar ao fogo ou receber dele a sua luz. A única referência necessária para remeter ao contexto da peça foi a economia de “our house”, que pode ser tanto a Casa de York, ou, em um sentido mais amplo, a Inglaterra. Outra possibilidade, algumas vezes adotada, é que *Sun* seja uma forma variante de “son of York”, em referência, novamente, a Eduardo, mas com maior evocação familiar e com lembranças de seu pai, Ricardo de York.

O ambiente de cavalaria e combates foi trocado por festas e encontros, assim como os sons que agora se ouvem não estão mais relacionados à guerra, mas sim ao prazer e aos tempos de paz: festejos, banquetes, entre outras formas de convívio amistosas. Os jogos de guerra são trocados pelos jogos do amor.

GLOUCESTER

Now are our brows bound with victorious wreaths;
Our bruised arms hung up for monuments;
Our stern alarums changed to merry meetings,
Our dreadful marches to delightful measures.
Grim-visaged war hath smooth'd his wrinkled front;
And now, instead of mounting barded steeds
To fright the souls of fearful adversaries,
He capers nimbly in a lady's chamber
To the lascivious pleasing of a lute.
(*Richard III*, Ato I, Cena i, versos 5-13)

GLOSTER

Nossas fronteiras ostentam as coroas
Da glória; os braços erguem-se em estátua;
O alarma foi mudado em bons encontros,
As marchas em compasso de alegria.
E a guerra – com o semblante transformado –
Em vez de galopar corcéis hirsutos
Para aterrar as almas do inimigo
Vai saltitar no quarto de uma dama
Ao lascivo tanger de um alaúde.
(*Ricardo III*, Ato I, Cena i, versos 5-13)

Um mundo que não satisfaz os ânimos de Ricardo, com o qual ele mesmo não se identifica, acreditando não ter sido moldado, e com implicações físicas, para interagir.

GLOUCESTER

But I, that am not shaped for sportive tricks,
Nor made to court an amorous looking-glass;
I, that am rudely stamp'd, and want love's majesty
To strut before a wanton ambling nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deformed, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionable
That dogs bark at me as I halt by them;
(*Richard III*, Ato I, Cena i, versos 14-23)

GLOSTER

Mas eu, sem jeito para o jogo erótico,
Nem para cortejar o próprio espelho,
Que sou rude, e a quem falta a majestade
Do amor para mostrar-me ante uma ninfa;
Eu, que não tenho belas proporções,
Errado de feições pela malícia
Da vida; inacabado, vindo ao mundo
Antes do meu tempo, quase pelo meio,
E tão fora de moda, meio coxo,
Que os cães ladram, se deles me aproximo...
(*Richard III*, Ato I, Cena i, versos 14-23)

A paz não traz conforto para o ânimo de soldado de Ricardo, acreditando não ter sido feito para outros jogos que não aqueles de guerra. A situação do ambiente passada por Gloucester é a de uma paz, um período estável. Estabilidade cuja mola de detonação será essa sua própria indignação com tempos felizes, período que não lhe proporciona aquilo que os outros buscam. Portanto, a paz o perturba. A ordem no Estado causa a desordem no microcosmo da personagem. Suas invejas – por Rivers, por Clarence ou por Eduardo e seus objetos, esposas e a coroa – são mais presentes e valorizadas em tempos de paz do que em tempos de guerra, embora esta situação ganhe contornos diferentes com o avançar da peça.

A lamentação pelos tempos encontra conforto na empreitada particular de buscar os objetos que tanto deseja. Pelo tempo que a peça iniciara, Gloucester já havia persuadido o rei com falsas profecias, um tema muito caro a esta peça, em especial no aparecimento da Rainha Margaret. Incitando-o a prender seu irmão George, Duque de Clarence, pois “G” seria a inicial do assassino⁶⁹ dos herdeiros de Eduardo. Os motivos de Ricardo para prejudicar o irmão não são claros: pode se tratar de uma punição pela traição durante a campanha de Eduardo pela coroa ou mesmo a liquidação de um intermediário, alguém que estava entre ele e o rei, e, apesar das traições, ainda recebia mais atenção e recompensas por parte do monarca.

GLOUCESTER

And therefore, since I cannot prove a lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined to prove a villain
And hate the idle pleasures of these days.
Plots have I laid, inductions dangerous,
By drunken prophecies, libels and dreams,
To set my brother Clarence and the king
In deadly hate the one against the other:
(*Richard III*, Ato I, Cena i, versos 29-36)

GLOSTER

Já que não sirvo como doce amante,
Para entreter esses felizes dias,
Determinei tornar-me um malfeitor
E odiar os prazeres destes tempos.
Armei conspirações, graves perigos,
Profecias de bêbados, libelos,
Para pôr meu irmão Clarence e rei
Dentro de ódio mortal, um contra o outro;
(*Ricardo III*, Ato I, Cena i)

⁶⁹ Embora a inicial seja, aqui, considerada a do nome do duque de Clarence, a mesma letra é a inicial do nome do título, geralmente associado como um sobrenome, de Ricardo Gloucester. Na época dos Tudor, esse crime – a morte dos herdeiros de Eduardo – era atribuído a Ricardo III.

Ao lado de seu irmão, Clarence, Gloucester aponta as fraquezas que vê em seu irmão, Eduardo, pois atribui esse aprisionamento à influência de Lady Grey⁷⁰ ou Rainha Elizabeth sobre seu irmão, demonstrando a raiva que sente por ela e procurando fazer com que Clarence também sinta o mesmo. A ideia principal parece se reverter à aparência de uma paz em conflitos, novamente, dentro da própria família, resumidos em “We are not safe, Clarence; we are not safe.” (“Não temos garantia, irmão, nenhuma”, Ato I, Cena i, verso 75) para invocar um clima de desordem.

Em alguns pontos, Ricardo aponta para uma desordem que não é somente causada por ele, pois, assim que Clarence é levado, Hastings é liberto da prisão após ter sido enviado devido a problemas com a rainha. Ao final da cena, Hastings conta sobre o estado frágil de saúde do rei Eduardo IV. Situação que agrada Ricardo, que subitamente, decide por se casar com a filha mais nova de Warwick, a viúva Lady Anne Neville, embora ele próprio tenha sido o responsável pela morte do sogro e do marido dela. Além disso, seu pai, morto nas últimas batalhas, havia se tornado inimigo dos York depois de ter deposto Eduardo e recolocado, ao lado de Margaret, Henrique VI no trono inglês.

Em um clima de falsa paz ou mesmo de uma paz instável que, ao menor sinal, pode acabar, Ricardo encontra “forças” para enfrentar esses dias que para ele são tão desagradáveis. Um irmão preso e o outro severamente doente. O caminho para a coroa começa a se delinear e suas energias são canalizadas para conquistar a mais improvável esposa de todas.

É possível perceber que o desejo mimético em Ricardo não é algo unidirecional ou simples de ser estabelecido. Ele deseja muitas coisas ao mesmo tempo. A coroa de Eduardo IV, como deixa claro, em seu solilóquio do final da cena, se mostrará a mais longa das conquistas; também busca uma esposa para aproveitar os dias em que as espadas não estão nos campos, mas cujo valor está, de alguma forma, ligado à sua virilidade e presença na sociedade, aos herdeiros etc.; em especial tornar-se mais próximo e semelhante a seus irmãos mais velhos. Ele deseja se casar com a irmã da esposa de Clarence, embora esta possa parecer a mulher mais difícil do mundo, e assim diminuir as diferenças entre ele e

⁷⁰ Ricardo, em sinal de desprezo pela rainha Elizabeth York, refere-se a ela pelo nome do casamento anterior, Elizabeth Grey, ou, em alguns casos, pelo nome de solteira, Elizabeth Woodville.

Clarence: ambos duques, irmãos do rei, e casados com mulheres que são irmãs entre si. Porém, a duplicação não gera um conflito mimético do outro lado, pois nem Eduardo nem George, em momento algum, dão mais valor ao que têm devido ao desejo do irmão mais novo, tampouco eles procuram algo, em Ricardo, para ser imitado ou valorizam qualquer coisa que ele possua, enquanto Gloucester, por sua vez, deseja muito – esposa, reconhecimentos e a coroa – e os inveja. Segundo Girard, o desejo e a violência estão sempre ligados⁷¹, e Ricardo está “determined to prove a villain” (“Determinei tornar-me um malfetor”, Ato I, Cena i, verso 31) para realizar suas vontades.

A supressão de diferenças, por sua vez, move-se com muita astúcia. Ricardo planeja a queda de Clarence, tornando-o criminoso de uma crise que não ocorreu ainda – a morte dos herdeiros⁷² –, algo simplesmente lançado na imaginação do rei. Contudo, pode representar uma punição dada por Ricardo a George pela traição no decorrer da Guerra das Rosas. Tornando-o um desertor, um traidor, Clarence ganha as duas faces, os dois lados do combate em apenas uma pessoa, isto é, um monstro, cujo aniquilamento se dá em breve. Os traços de Gloucester até então apresentados não são novos na tetralogia, sendo possível observar características que amadureceram em sua peça já vista no seu famoso solilóquio em *Henrique VI Parte III*.

RICHARD OF GLOUCESTER

[...]

I'll drown more sailors than the mermaid shall,

I'll slay more gazers than the basilisk,

I'll play the orator as well as Nestor,

Deceive more slyly than Ulysses could,

And, like a Sinon, take another Troy.

I can add colours to the chameleon,

Change shapes with Proteus for advantages,

And set the murderous Machiavel to school.

Can I do this, and cannot get a crown?

Tut, were it farther off, I'll pluck it down.

(*Henry VI Part III*, Ato III, Cena ii, versos 186-195)

⁷¹ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, p. 183.

⁷² Os príncipes, filhos de Eduardo IV e Elizabeth, são mortos na Torre de Londres. Na peça este crime é atribuído ao mando de Ricardo III.

RICARDO

[...]

Afundarei mais barcos que a sereia,
Matarei mais que o olhar do basilisco,
Discutirei melhor que Nestor,
Como Sinon tomarei outra Tróia.
Sei colorir-me qual camaleão,
Mudar de forma melhor que Proteu,
Ensinar truques a Maquiavel;
Capaz disso, eu não pego essa coroa?
Mesmo mais longe eu inda a agarrava.
(*Henrique VI Parte III*, Ato III, Cena ii)⁷³

Em *As Troianas*, a peça inicia não com o tom de vitória, mas de seu oposto, a derrota. Hécuba lidera mulheres troianas que lamentam e choram a queda de Troia, de Príamo e seus filhos. A guerra de Troia acabou e, praticamente, todos os homens troianos em condições de lutar estão mortos. A população restante é formada de mulheres, viúvas, mães que perderam os filhos ou virgens. Diferentemente de *Ricardo III*, o tom é sombrio e de lamentação, embora Ricardo não se contente com as alegrias que a paz trouxe, seu estado é outro, pois está do lado dos vencedores. Hécuba fala por todas as mulheres. Com o fim do confronto de dez anos, Troia se reduziu a pó, cinzas e chamas e seus habitantes a um pequeno grupo de mulheres cujo destino é se tornar escravas dos gregos vencedores. A desordem, as cinzas e a lamentação estão por toda parte.

Todas tentam juntas encontrar algum tipo de conforto e superar as perdas, de Príamo, de Heitor e de Troia. Hécuba sente-se responsável por toda a desgraça, pois foi dela que foi gerado Páris⁷⁴, aquele que trouxe Helena e com ela a desgraça de Ílio. A situação de Príamo é singular: sua cidade arde enquanto seu corpo não tem uma pira fúnebre. Em um momento de dor profunda elas soltam os cabelos e as vestes até a cintura, não guardando mais pudor, pois não são mais casadas e sim, em breve, escravas de senhores gregos, entregando-se, dessa forma, ao pranto.

⁷³ Tradução de *Henrique VI* por Bárbara Heliodora, disponível na introdução a tradução de *Ricardo III* por Ana Amélia Mendonça Carneiro (Cf. SHAKESPEARE, 1993).

⁷⁴ Hécuba teria tido um sonho no qual o destino de Páris – de trazer a destruição para a cidade – fora revelado.

HECVBA

Fidae casus nostri comites,
soluite crinem; per colla fluant
maesta capilli tepido Troiae
puluere turpes: paret exertos
turba lacertos; ueste remissa
substringe sinus uteroque tenus
pateant artus. Cui coniugio
pectora uelas, captiue pudor?
(*Troades*, versos 83-90)

HÉCUBA

Companheiras fiéis de minha dor,
soltai a cabeleira! Que os cabelos caiam
pelos ombros aflitos, sujos da cinza quente de Troia
Que a multidão desnude os braços.
Após ter deixado cair vossas vestes,
atai as dobras, e que vossos corpos
se mostrem até o ventre. Para que casamento
velas o peito, ó pudor escravo?
(*As Troianas*, Párodo, versos 83-90)⁷⁵

A segunda cena de *Ricardo III* fornece alguns elos com esta cena e favorece uma leitura, mais adiante em *As Troianas*. Trata-se do momento em que Lady Anne Neville segue, lamentando sozinha, com o cortejo do corpo do assassinado Rei Henrique VI e alguns homens que carregam o corpo, quando, de repente, encontram Gloucester. Ao lado dela não se encontra nenhum parceiro para compartilhar de sua dor ou que lamente a morte de Henrique VI e, conseqüentemente, de seu esposo, pois estes foram acontecimentos que permitiram que o combate, com a queda de uma ordem, se encerrasse. A situação de Anne é singular, só encontrando algum par em sua sogra, Margaret de Anjou.

A situação de Anne é bem delicada, e a leitura das três partes de *Henrique VI*, feita acima, permite que uma imagem mais definida de sua situação seja construída e, conseqüentemente, a Cena ii seja mais bem compreendida. Anne era esposa do príncipe Eduardo, filho de Henrique VI e Margaret, sendo que o pai, o marido e o sogro haviam morrido durante as últimas batalhas lutando por Lancaster. Seu pai era Warwick, que, após

⁷⁵ Todas as citações referentes a Sêneca em língua portuguesa para *As Troianas* seguem a tradução de Zélia de Almeida Cardoso (Cf. SÊNECA, 1997). Em língua inglesa, quando não especificada outra, trata-se da tradução de John Fitch (Cf. SÊNECA, 2002).

ter tido conhecimento de que o Rei Eduardo IV se casara com uma viúva inglesa⁷⁶, percebe que ficara em uma situação complicada na corte do Rei da França, pois o acordo diplomático que envolvia o casamento do Rei da Inglaterra e Lady Bona, princesa do reino francês, fora vergonhosamente desonrado. Diante dessa situação, Warwick trai Eduardo IV, une-se a Margaret e, juntos, conseguem colocar Henrique VI de volta no trono, até que este seja novamente derrubado e Eduardo IV restabelecido no trono inglês. Em resumo, com o pai, sogro e o esposo mortos, todos considerados grandes inimigos da atual casa que comandava a Inglaterra, a situação de Anne é delicadíssima.

Ricardo, ao chegar, encontra Anne em uma situação de total desolação, dadas as circunstâncias já referidas. Encontrar com o homem responsável, em parte⁷⁷, por seu sofrimento, enche-a de raiva e tem início um grande duelo verbal, no qual ela tentará acusar Gloucester dos crimes cometidos contra Henrique e contra o príncipe Eduardo. Ele, por sua vez, tentará se justificar, procurando atribuir os motivos à própria Anne e ao amor que ele diz sentir por ela. O cenário é composto pelo corpo do falecido rei Henrique VI, cujas memórias são carregadas com Anne, pois a queda desse rei desgraçou sua vida. A situação está diante de uma metonímia do passado, uma caracterização da ordem que desmoronou, Henrique VI sendo arrastado por Anne. O corpo é a prova do crime, o sangue que sai das feridas⁷⁸ denuncia Ricardo como o culpado.

Gloucester tenta convencê-la dos motivos que o levaram a cometer tais atos. Ele disputa com ela os motivos de seu amor e a sua inocência quanto aos crimes. Enquanto isto Anne tenta, com as poucas forças que lhe restam, que Ricardo fale a verdade e assuma os crimes que lhe são atribuídos, isto é, ela procura culpá-lo por sua dor. Os motivos dela são fracos, pois, em um governo já estabilizado pela presença do próprio corpo do antigo rei, após um longo período de confronto, não importa muito se ele fora ou não responsável

⁷⁶ Lady Grey, atual Rainha Elizabeth York, esposa de Eduardo IV.

⁷⁷ Apesar da cena apontar para os atos de Ricardo contra Anne há o evento fundamental do casamento de Eduardo IV com Elizabeth Grey. Esse fora o motivo de Warwick, o pai de Anne, em mudar de lado e lutar contra o rei, firmando um pacto com Margaret que envolvia o casamento entre o príncipe Eduardo (filho de Henrique VI e Margaret) e a própria Anne. Dessa forma, a família de Warwick se tornou inimiga daqueles que agora governavam a Inglaterra.

⁷⁸ Segundo uma crença popular na época, costumava-se atribuir o derramamento de sangue do morto sempre que o assassino se aproximasse ou tocasse o seu corpo (Cf. LEMONNIER, [197?], p. 316-7). Esta referência pode ser, geralmente, encontrada em praticamente qualquer comentário da cena. Aqui a referência é feita a um estudo sobre os costumes e a vida cotidiana nos tempos de Elizabeth I.

por sua desgraça. Logo, o motivo de disputa de Ricardo é mais forte e, curiosamente, apresenta uma forma de Lady Anne obter uma nova oportunidade e reconstruir sua vida pelo mesmo que antes viera e destruía tudo que ela possuía, recurso que o próprio Gloucester usa.

GLOUCESTER

He that bereft thee, lady, of thy husband,
Did it to help thee to a better husband.
(*Richard III*, Ato I, Cena ii)

GLOSTER

Quem te privou assim de teu marido
Fê-lo para te dar melhor marido.
(*Ricardo III*, Ato I, Cena ii)

A forma pela qual eles debatem é a esticomítia, recurso visto também em Sêneca. Segundo René Girard, “l’oscillation fondamentale est celle qu’on observe dans le débat tragique, ou stichomythie, c’est-à-dire dans l’échange rythmique d’insultes et d’accusations qui constitue l’équivalente des coups alternés que se portent deux adversaires dans le combat singulier”.⁷⁹ Claramente, nesse debate trágico, a violência ocorre:

LADY ANNE

O wonderful, when devils tell the truth!

GLOUCESTER

More wonderful, when angels are so angry.
Vouchsafe, divine perfection of a woman,
Of these supposed-evils, to give me leave,
By circumstance, but to acquit myself.

LADY ANNE

Vouchsafe, defused infection of a man,
For these known evils, but to give me leave,
By circumstance, to curse thy cursed self.

⁷⁹ “a oscilação fundamental é aquela observada no debate trágico, ou *stichomythia*, ou seja, na troca rítmica de insultos e acusações que constitui o equivalente dos golpes alternados que dois adversários desferem no combate individual” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 185). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 211.

GLOUCESTER

Fairer than tongue can name thee, let me have
Some patient leisure to excuse myself.

LADY ANNE

Fouler than heart can think thee, thou canst make
No excuse current, but to hang thyself.

GLOUCESTER

By such despair, I should accuse myself.

LADY ANNE

And, by despairing, shouldst thou stand excused;
For doing worthy vengeance on thyself,
Which didst unworthy slaughter upon others.
(*Richard III*, Ato I, Cena ii, versos 73-88)

LADY ANNE

Verdade de um diabo! Que Milagre!

GLOSTER

Mais espanta ver anjo em tanta fúria.
Admitai, mais perfeita das mulheres,
Que eu me liberte de supostos crimes,
E pelas circunstâncias eu me absolva.

LADY ANNE

Admita, ó mais corrupto dentre os homens,
Tantos crimes notórios que me deixam
Que eu te maldiga nestas circunstâncias.

GLOSTER

Ó bela, mais que a língua ousa dizê-lo,
Daí-me uma trégua para desculpar-me.

LADY ANNE

Ó monstro mais que torpe, pra desculpa
Não podes fazer mais que te enforcastes.

GLOSTER

No desespero eu só me acusaria

LADY ANNE

Desesperando, tu te escusarias,

Cumprindo uma vingança merecida
Sobre ti, assassino de outros homens.
(*Ricardo III*, Ato I, Cena ii)

Cada sentença de Ricardo tem a palavra mais importante reutilizada por Anne, mas com um novo sentido ou mesmo um sentido inverso, como em “despair”. Segundo Anthony Hammond, editor da segunda edição Arden Shakespeare para *Ricardo III*, o primeiro “despair” refere-se ao sentido mais comum e significa não ter esperança. Enquanto o segundo sentido, não muito frequente, e visto em *Doutor Fausto*⁸⁰ (1604), de Marlowe, e no final de *Ricardo III*, na cena com os fantasmas, implica em algo muito mais forte, como a perda total do mérito de se viver, caindo em um estado de total desolação, cujo perdão divino ou redenção não lhe é concedido.⁸¹

Em alguns casos são usados pares de antônimos como *fairer/fouler*, *Angelldevil*, *perfection/infection*, entre outras combinações, em que sempre cada um deles parece dar um golpe ou desferir uma sentença que poderia, com toda agudeza, convencer o outro, mas são surpreendidos por um ânimo equivalente. Em *Muito Barulho por Nada*⁸² (1600), ambos os personagens, Beatriz e Benedito, de forma semelhante, são resistentes em ceder ao jogo do amor, embora individualmente se reconheçam como apaixonados um pelo outro. O grande trunfo desta peça – e desta cena em *Ricardo III* – é tornar o amor um jogo de versos, no qual a inteligência, a rapidez do raciocínio e a perspicácia aplicada ao uso da esticomítia vão sendo substituídos pela embriaguez de sentimentos e, finalmente, a rendição ao amor.

Claramente o objeto de desejo de Gloucester, nesta parte da peça, é Lady Anne, como a noiva que não lhe foi concedida, em meio a diversos casamentos que, na verdade,

⁸⁰ Quando chega o dia e a hora combinada, Fausto exclama arrependido: “Damn’d art thou, Faustus, damn’d; despair and die!” (Cena xiii, verso 45). Desesperar, aqui, não possui um equivalente em português que carregue o fundo teológico do termo; em *Ricardo III*, implica em perdição da alma sem perdão, uma vida que não vale ser vivida, na qual o suicídio é praticamente o caminho.

⁸¹ SHAKESPEARE. **Richard III**, 1981, p. 140, nota referente a verso 85.

⁸² *Much Ado About Nothing* (*Muito Barulho por Nada*): Comédia romântica, escrita por Shakespeare em torno de 1600 e publicada em 1623 no *First Folio* (Cf. HOLLAND, 2000b, p. xliii), na qual um jovem soldado, Benedito, que procura manter-se sempre solteiro, acaba encontrando, inesperadamente, o amor em uma donzela, Beatriz. Ela tem uma personalidade tão forte quanto a dele, e é da mesma forma resistente em ceder a seus sentimentos. A revelação dos sentimentos de um para o outro é um jogo de versos semelhante envolvendo a esticomítia.

eram recompensas por trabalhos feitos ao rei ou simplesmente honorárias, de certa forma, semelhantes a títulos. Se a violência cometida durante as batalhas é fruto do desejo, nesse caso aceitando o argumento de Ricardo como verdadeiro, é praticamente impossível determinar. Ainda assim, por mais dissimulado que Gloucester pareça, é possível perceber como o tema do casamento o perturba como um combate ainda não vencido em meio ao campo de batalha dos “idle pleasures of these days” (“os prazeres destes tempos”, Ato I, Cena i, verso 32). Outra consideração importante é que, no caso de Clarence, que se casara com a irmã de Anne, Isabel Neville, esta união é marcada com a traição de Clarence, unindo-se tanto a família quanto aos planos de Warwick, situação diferenciada da vista, por exemplo, em outra peça histórica isolada, *Rei João*⁸³ (1595). Ricardo não fica muito distante disso também, uma vez que será um traidor não declarado, mas de forma muito mais discreta e efetiva.

CLARENCE

Belike the elder; Clarence will have the younger.
Now, brother king, farewell, and sit you fast,
For I will hence to Warwick's other daughter;
That, though I want a kingdom, yet in marriage
I may not prove inferior to yourself.
You that love me and Warwick, follow me.
(*Henry VI, Part III*, Ato IV, Cena i, versos 118-123)

CLARENCE

A mais velha, decerto; a outra, Clarence
a terá por consorte. Agora, mano
monarca, passai bem. Senta-me firme,
que eu vou logo pedir em casamento
a outra filha de Warwick, porque, embora
de um trono eu não disponha, não vos seja
no consórcio interior. Sigam-me quantos

⁸³ *King John (Rei João)*: escrita em 1598 e publicada diversas vezes durante o reinado de James I (Cf. McEACHERN, 2000b, p. xxxiii). É uma das peças históricas não ligadas à história da queda dos Plantagenetas. Trata do período do final do século XII e início do XIII, especialmente da questão sobre a ascensão do Rei João ou do bastardo de Ricardo I, Artur, além de demonstrar, naquela época, uma forte propaganda anticatólica e contrária à interferência do papado nos negócios do Estado. Um casamento diplomático entre Inglaterra e França acontece na véspera de uma guerra ser declarada entre esses países. A noiva é obrigada a seguir com o novo esposo, colocando-se em oposição à pátria e aos pais. Nessa peça, portanto, a noiva e recém-esposa torna-se adversária do próprio pai. Em *Ricardo III*, o casamento acontece após a traição de Warwick, reforçando o caráter perjuro e mutável de Clarence.

a mim e a Warwick forem devotados.
(*Henrique VI Parte III*, Ato IV, Cena i)

Outra característica que Girard dá aos heróis trágicos é a alternância de posições quando se trata do mesmo personagem em peças distintas, como *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*.⁸⁴ Neste caso, no que se refere aos matrimônios, em *Henrique VI Parte III*, Ricardo é deixado de lado, ou oprimido. Quando se trata de *Ricardo III*, ele⁸⁵ está com todas as condições para exercer o papel contrário, do opressor e, assim, transformar a mulher que mais improvavelmente o aceitaria como esposo em sua esposa.

Como se sabe, Anne cede a Ricardo. Aquilo que parece totalmente inverossímil é, dramaticamente, possível e, historicamente, real.⁸⁶ Após a sequência, Anne já reaparece como esposa de Ricardo. A desolação pelo morto é apenas o pano de fundo para tornar a cena, ao mesmo tempo macabra, em uma cena tragicômica. Porém, não é esse o tom em uma cena próxima em *As Troianas*.

Na peça de Sêneca, logo após a abertura, há o comentário sobre as requisições de Aquiles. O herói grego, que morrera lutando na guerra, retorna do mundo dos mortos para fazer algumas exigências.⁸⁷ Ele requer que Polixena, filha de Hécuba e Príamo, seja entregue a suas cinzas como esposa, por seu filho Pirro, em sacrifício. Nesta cena trata-se, novamente, de um casamento com alguém que causara muito sofrimento à família que deseja estabelecer o matrimônio. Entre os feitos de guerra de Aquiles está a responsabilidade pela morte do maior guerreiro troiano, Heitor.

TALTHYBIVS

“[...] Deponsa nostris cineribus Polyxena

⁸⁴ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, p. 184-5.

⁸⁵ Ricardo não é central em *Henrique VI Parte III*, porém essa oposição de posições, quanto ao matrimônio, é clara.

⁸⁶ Ricardo Gloucester e Anne Neville casaram-se em 1472, um ano após a morte de seu primeiro marido. O interesse tanto de Ricardo como de Clarence nas filhas de Warwick se dá pelo valor das propriedades de seu pai, Warwick; elas eram, portanto, as duas maiores herdeiras do reino, e apenas um casamento com alguém da família real, como Ricardo, poderia evitar que Clarence tentasse tomar tudo que fora de Warwick. (Cf. SACCIO, 2000, p. 166-7).

⁸⁷ Este retorno se dá por meio de relato de um intermediário – Taltíbio – na peça de Sêneca. O elisabetano, Jasper Heywood, em *Troas* (1559), adicionou o fantasma do próprio Aquiles à cena, tornando-a mais dramática e menos dependente de um relato.

Pyrrhi manu mactetur et tumulum riget”.
(*Troades*, versos 195-6)

TÁLTIBIO

“[...] Que Polixena, oferecida como esposa a minhas cinzas, seja sacrificada pela mão de Pirro e regue meu túmulo com seu sangue!”
(*As Troianas*, Primeiro Episódio, Cena i, versos 194-6)

Sobre esse assunto, nos campos gregos, ocorre uma discussão sobre o direito do vencedor sobre o vencido. Nela, participa Pirro, o filho de Aquiles, e Agamêmnon, o general das forças gregas e responsável, em grande parte, pelo conflito. O general reflete sobre as consequências da guerra, com consciência de que aquilo que fora feito a Troia poderia ser feito a seu reino. Em bases frágeis estavam as empresas humanas. O pós-guerra não o faz um vencedor glorioso, mas, em suas palavras, um ser temeroso.

AGAMEMNON

Tu me superbum, Priame? Tu timidum facis.
Ego esse quicquam scepra nisi uano putem
fulgore tectum nomen et falso comam
uincolo decentem? Casus haec rapiet leuis,
nec mille forsan ratibus aut annis decem:
non omnibus Fortuna tam lenta imminet.
(*Troades*, versos 270-275)

AGAMÊMNON

Tu me tornas soberbo, Príamo? Tu me tornas temeroso. Poderia eu pensar que os cetros são algo mais que uma palavra, revestida de brilho inútil, e que minha cabeleira se ornamenta com algo mais que um falso grilhão?
Um rápido revés roubará tudo isso e talvez não com mil navios ou em dez anos! Não é a todos que a Fortuna ameaça com tanta lentidão.
(*As Troianas*, Episódio I, Cena ii, versos 270-275)

A efemeridade dos poderes, embora seja um lugar-comum no drama senequiano, aparece no ambiente que se segue após um longo conflito, isto é, a queda de uma antiga ordem e o levante de outra. A reflexão sobre o poder, as causas e consequências na história são temas que aparecem em obras inglesas influentes como o *Mirror for*

Magistrates. Aqui, Sêneca apresenta a reflexão que existe nas discussões sobre as vidas, como aqueles que são retratados nas representações do gênero “de casibus”, em seus diversos estilos, em uma discussão literária e dramática, na qual os personagens são ambos vencedores da guerra, o filho de um ilustre guerreiro e o grande general grego. Até aonde se estende o poder e os desejos de um vencedor? Vale a pena destacar essa reflexão, pois nela se encontram os motivos que levam os poderosos em cada uma das obras históricas a oscilarem entre longas guerras e curtos períodos de paz.

PHYRRVS

Est regis alti spiritum regi dare.

AGAMEMNON

Cur dextra regi spiritum eripuit tua?

PHYRRVS

Mortem misericors saepe pro uita dabit.

AGAMEMNON

Et nunc misericors uirginem busto petis?

PHYRRVS

Iamne immolari uirgines credis nefas?

AGAMEMNON

Praeferre patriam liberis regem decet.

PHYRRVS

Lex nulla capto parcita aut poenam impedit.

AGAMEMNON

Quod non uetat lex, hoc uetat fieri pudor.

PHYRRVS

Quodcumque libuit facere uictori licet.

AGAMEMNON

Minimum decet libere cui multum licet.

(*Troades*, versos 327-337)

PIRRO

É próprio de um rei altivo conceder a vida a outro rei.

AGAMÊMNON

Por que então a tua mão arrancou a vida de um rei?

PIRRO

Muitas vezes um ser misericordioso concede a morte em lugar da vida.

AGAMÊMNON

E agora é um ser misericordioso que reclama uma virgem para uma sepultura?

PIRRO

E agora julgas que é um crime serem imoladas as virgens?

AGAMÊMNON

É necessário que um rei ponha a pátria acima dos filhos.

PIRRO

Nenhuma lei poupa o vencido ou impede que seja castigado.

AGAMÊMNON

O que a lei não proíbe que seja feito, proíbe-o a honra.

PIRRO

É permitido ao vencedor fazer o que desejar

AGAMÊMNON

É preciso que saiba desejar o mínimo aquele a quem é permitido desejar muito.

(*As Troianas*, Episódio I, Cena ii, versos 327-337)

O elemento comum, o didatismo, é extremamente importante na tradição trágica e histórica inglesa. Encontra suas raízes no desenvolvimento da escrita da história e das *history plays*. Segundo Robert Miola, o estilo “de casibus” e a tradição trágica estariam, nesse período, amalgamados.⁸⁸ Contudo, em *Ricardo III* o desenvolvimento do teatro histórico reflexivo inglês, isto é, didático, está diretamente ligado a essas outras duas correntes. Sêneca está presente nas duas primeiras e, pelo didatismo, poderia ou não estar relacionado ao desenvolvimento das peças históricas. Talvez nenhuma peça ocupe um lugar

⁸⁸ MIOLA. *Shakespeare and Classical Tragedy*, 1992, p. 3.

tão especial nesse triplo desenvolvimento (“de casibus”, trágico e histórico), pois com a derrota de Ricardo III, em Bosworth, muita coisa mudou na Inglaterra. Praticamente, a história foi renovada.

Outro elemento que está sendo discutido aqui, nesta mesma passagem, é o valor do sacrifício e da memória. Todos os senhores gregos recebem os seus prêmios e as suas escravas. Aquiles, mesmo morto, segundo Pirro, deve receber sua homenagem. Segundo Girard, nesse sentido “le désir, on le voit, s’attache à la violence triomphante; Il s’efforce désespérément de maîtriser et d’incarner cette violence irrésistible. Si le désir suit la violence comme son ombre, c’est bien parce que la violence signifie l’être et la divinité”.⁸⁹ Para Agamêmnon isto parece não ser necessário. Antes de navegar para Troia, ele aceitou sacrificar sua filha mais jovem, Ifigênia, para que os ventos lhe fossem favoráveis. Agora, o grande general grego, diante da situação que presencia – a destruição e o caos que trouxeram a Troia e, conseqüentemente, da falta de limites aos ânimos de jovens como Pirro, que desejam afirmar a grandeza do pai, renovando sua memória e reverência, e com isso afirmar a própria identidade – o torna um general mais vacilante, ou mesmo mais reflexivo, quanto ao valor de tudo isso. O aparecimento do fantasma narrado⁹⁰ na cena anterior à discussão dá novos significados ao valor do sacrifício; ou seria uma forma de satisfação mais individualizada, como uma vingança, ou se trata de uma homenagem, como quer Pirro, aos *manes* de seu pai. O sacrifício de Ifigênia é recorrente na argumentação do filho de Aquiles, pois Agamêmnon imolou uma própria filha por Helena e não deseja imolar uma de Príamo – que fora seu adversário – pelo pai de Pirro, que foi um grande combatente da Guerra de Tróia e o algoz de Heitor. Ambos não conseguem chegar a um acordo, e apesar de hesitante, Agamêmnon deixa que o lado religioso, representado por Calcante, faça as escolhas e defina se Polixena deve ou não ser sacrificada.

A forma do discurso entre Agamêmnon e Pirro é, novamente, a esticomítia, aqui, muito mais sucinta em sua versão latina, formando versos curtos que respondem um

⁸⁹ “o desejo liga-se a violência triunfante; ele se esforça para dominar e encarnar esta violência irresistível. E se o desejo segue a violência como sua sombra, é porque ela significa o ser e a divindade” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 186). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 211.

⁹⁰ Nesse ponto a inserção do fantasma cria um contraste que não se observa na peça original. Em *Troas*, não há dúvida sobre a requisição de Aquiles, enquanto que em *As Troianas* isto é feito por dois relatos, um de Taltíbio e o outro por Calcante.

imediatamente ao outro, utilizando uma das palavras essenciais do discurso anterior para colocar em oposição à consideração feita e levantar um novo argumento. A rivalidade entre Agamêmnon e Pirro tem um objeto misto de memória e troféu. Contudo, ambos disputam o direito de decidir sobre esse assunto. A cada golpe verbal, um golpe da mesma proporção é desferido pela outra parte. A impossibilidade de resolução, que poderia levar dos golpes verbais aos ataques físicos, é o motivo para que um juiz exterior a esse conflito decida. Essa cena caracteriza bem a reflexão de Girard ao tratar da imobilização da violência enquanto constitui um objeto de disputa total e nulo⁹¹, a postura de cada um dos combatentes ecoa esses valores. A opção de Calcante⁹² é que tanto Polixena, uma das filhas mais jovens de Hécuba, como Astíanax, o filho de Heitor e Andrômaca, sejam mortos: a donzela deve ser entregue em sacrifício às cinzas de Aquiles e o garoto deve ser arremessado de uma torre⁹³ de Troia.

CALCHAS

Dant fata Danais quo solent pretio uiam:
mactanda uirgo est Thessali busto ducis;
sed quo iugari Thessalae cultu solent
Ionidesue uel Mycenaeae nurus,
Phyrrus parenti coniugem tradat suo:
sic rite dabitur. Non tamen nostras tenet
haec una puppes causa: nobilior tuo,
Polyxene, cruore debetur cruor.
Quem fata quaerunt, turre de summa cadat
Priami nepos Hectoreus et letum oppetat.
Tum mille uelis impleat classis freta.
(*Troades*, versos 360-370)

CALCANTE

Os fados autorizam a partida dos dânaos pelo preço a que estão acostumados: a virgem deve ser imolada sobre a sepultura do chefe tessálico, mas com o cerimonial com que costumam casar-se as jovens da Tessália, da Jônia ou de Micenas; que Pirro conduza a

⁹¹ GIRARD. Op. cit., 1990, p. 186.

⁹² Também fora Calcante quem trouxe a exigência da imolação de Ifigênia (III, 357-359).

⁹³ Segundo Girard, “a queda do alto da falésia tem conotações coletivas, rituais e penais. É um modo de imolação sacrificial que se diferencia mais tarde como modo de execução capital.” (GIRARD, 2004, p. 229-230). Esses três aspectos estão presentes na morte do jovem Astianax tanto em sua proposição como em sua deliberação e execução.

esposa até o seu pai: assim ela lhe será concedida conforme o ritual. Entretanto não é este o único motivo que retém nossos navios. É reclamado, Políxena, um sangue mais nobre que o teu sangue. Quem os destinos exigem que seja atirado da torre mais alta e sofra a morte é o neto de Príamo, o filho de Heitor. Então, que a nossa armada encha o mar com as suas mil velas. (*As Troianas*, Primeiro Episódio, Cena iii, versos 360-370)

Harold Brooks, ao analisar as equivalências entre personagens femininas, apontou que tanto Polixena como Lady Anne realizam casamentos que significam uma forma de morte. A primeira pelo casamento-sacrifício e a segunda pelas próprias maldições lançadas àquela que ocupasse o leito de Ricardo e pela infelicidade vivida ao lado dele, além do fato de ser alguém que Ricardo diz “I’ll have her; but I will not keep her long.” (“Eu a terei; mas não por muito tempo”, Ato I, Cena ii, verso 234) Com alguma noção dos acontecimentos, ela percebe que após ser coroada rainha, ao lado dele não durará muito.⁹⁴ Isto é, este destino será o de ambas, ao se casarem com o “vencedor” do conflito. Segundo Brooks, “the paradox of her coronation in the shadow of death is not unlike the paradox of Polyxena’s wedding to the tomb”.⁹⁵ Até então, a temática do casamento e suas implicações em um universo pós-guerra tem se mostrado mais frutífera, em uma perspectiva livre de desejos de criar ou não débitos e estipular influências entre as obras, apresentando um lado tão vasto das duas peças. Porém, há entre os dois casamentos uma diferença fundamental, que diz respeito às condições que cada ‘noiva’ tem em aceitar ou não o matrimônio. Anne pode ou não escolher entre aceitar ou rejeitar Ricardo e, dessa forma, preservar ou destruir seu status e o patrimônio legado por seu pai Warwick. Polixena é atravessada pela dimensão religiosa dos vencedores que nem mesmo Agamêmnon conseguiu vencer, portanto, é obrigada a seguir com o rito que lhe fora designado.

Os rompimentos com as diferenças sociais, emocionais e familiares entre as rainhas e demais personagens femininas levam as personagens a um estado de indiferenciação quase absoluto presente em ambas as peças. Talvez sejam as mais emblemáticas das cenas da peça romana e uma das que mais ecoa *As Troianas* em *Ricardo*

⁹⁴ BROOKS. “*Richard III*, Unhistorical Amplifications: The Women’s Scenes and Seneca”, 1980, p. 725.

⁹⁵ “O paradoxo de sua coroação na sombra de sua morte é semelhante ao paradoxo do casamento de Polixena com o túmulo.” (Tradução minha). BROOKS. Op. cit., p. 727.

III, em especial, as cenas dos lamentos presentes em diversos momentos ao longo das duas tramas.

O tema do pranto, da tristeza e de um passado cheio de infortúnios está presente o tempo todo em *Ricardo III*, mas é nos encontros das mulheres da peça que esse tema ganha visibilidade dramática. Margaret de Anjou, a Duquesa de York, a Rainha Elizabeth, e Lady Anne compartilham quase todas dos mesmos infortúnios. Todas foram atingidas brutalmente pela guerra. Filhos, esposos, pais e demais familiares foram devorados pelas batalhas durante o reinado de Henrique VI. Se uma delas está em uma posição emocional, familiar e socialmente diferente da outra, trata-se, em geral, apenas de um *momento* dentro da peça. A movimentação é constante em todos os planos, especialmente no social. Margaret anteriormente ocupara a posição de Rainha da Inglaterra – durante a maior parte de *Henrique VI* –, mas é posteriormente sucedida – durante o início de *Ricardo III* – por Elizabeth. Lady Anne passará também a ocupar essa mesma posição, ao final da peça, diferenciando-se de suas precedentes, que durante os últimos atos, adicionam aos seus lamentos a condição da perda da realeza além de terem sido mães de príncipes, pois Anne não chega a ser substituída em vida.

A posição que elas ocupam, tanto no grupo familiar como no plano emocional, também está sempre comprometida. De um grupo vasto, composto de irmãos, filhos e marido, Elizabeth perde quase todos enquanto Ricardo avança para obter a coroa. Essa situação mimetiza aquilo que acontecera, ao longo de *Henrique VI*, à Margaret de Anjou durante o avanço de York e seus filhos. Anne não chega a passar por tudo isso, não há tempo para que isso aconteça, seu lamento é silenciado pouco depois que recebe a coroa em sua cabeça. Cada vez mais a destruição do núcleo familiar real é mais rápida, refletindo certa espiralidade histórica, em um ritmo muito mais acelerado com Anne que com Elizabeth e esta, da mesma forma, em menor tempo que Margaret, esse movimento que é catalisado por um turbilhão de adversidades de todos os tipos.

No campo emocional, a Duquesa de York é o coração das dores em *Ricardo III*. Ela representa não somente outra mulher que sofre com os acontecimentos da escalada ao poder do filho mais jovem, mas também é a mãe das personagens masculinas que compõem o núcleo do drama. Diferentemente de Margaret, ela não perdeu todos familiares devido a

uma guerra que varreu o país com sangue, pois eles foram os vencedores das batalhas que estabeleceram Eduardo IV no trono.⁹⁶ Semelhante à Elizabeth, ela é uma mãe que perde os filhos e família para a ferocidade de Gloucester, aquele que, agora, age nas sombras e nas conspirações, e não nos campos abertos de batalha. As dores da Duquesa são as mais voltadas ao plano emocional, pois visto do plano social ela não sofre oscilações tão grandes como Margaret ou Elizabeth que provam seus momentos da realeza para serem lançadas, em pouco tempo, a um espaço liminar.

O jogo de diferenças é quase cíclico entre essas personagens. O lamento ganha mais e mais tom conforme elas vão se tornando semelhantes entre si. Não se trata de serem indiferenciadas com relação a todo o universo que as cerca, por exemplo, quando ocupam a posição de Rainha da Inglaterra – posto ocupado por três dessas quatro mulheres –, mas de serem, ao quarto ato da peça, indiferenciadas socialmente, no caso de Elizabeth e Margaret, já que ocupam uma posição inversa a precedente e, mesmo assim, não estão sozinhas. Essa simetria, em meio ao caos, entre as mulheres e a percepção por cada uma delas da mudança de estado – a perda gradual de identidade e o abalo da ordem cultural em que vivem –, levam as mulheres da peça a um estado agudo de lamentações. Pode-se estabelecer uma relação entre a perda das diferenças e o crescente momento de lamentação que coincide com a obtenção e eliminação de rivais por parte de Gloucester. O lamento possui, portanto, uma relação com o espaço da memória, da constante lembrança da própria identidade, do universo e das pessoas que as cercavam. Em outras palavras, o ato de lamentar resgata o passado inseparável do presente, acontecimentos que são, ao mesmo tempo, os pilares do tempo em que vivem e a história de uma época mais feliz às mulheres lamentosas de *Ricardo III*.

Essa situação se concentra em especial na quarta cena do quarto ato. Nela se reúnem as gerações de mulheres espancadas pelas disputas fratricidas da Guerra das Rosas e por Gloucester, com exceção de Lady Anne. A semelhança entre elas é tão visível que diversos críticos atribuíram a esta cena um tom de coro, fruto das situações simétricas e do

⁹⁶ A Duquesa perdera o esposo, Ricardo – o Duque de York –, durante a cena marcante em que recebe a coroa de papel e do lenço umedecido no sangue de seu próprio filho, Rutland, este fora morto por Margaret, durante *Henrique VI Parte III*.

abalo das diferenças. Não surpreende que tenham se estabelecido, ao longo do tempo, a partir desta cena, relações com *As Troianas*.

QUEEN MARGARET

So now prosperity begins to mellow
And drop into the rotten mouth of death.
Here in these confines slyly have I lurked
To watch the waning of mine adversaries.
(*Richard III*, Ato IV, Cena iv, versos 1-4)

MARGARET

Começa então a sorte a se declinar
E a mergulhar na podridão da morte.
Por estes muros ando sempre à espreita
Pra ver a decadência do inimigo.
(*Ricardo III*, Ato IV, Cena iv)

Na peça de Sêneca, as mulheres passam por diversos infortúnios. A maioria delas também perdeu maridos, filhos e familiares durante os dez anos de guerra. Hécuba ocupa um papel central nessa situação. Sua situação não é diferente às demais troianas, Príamo morre diante de seus olhos, de seus cinquenta filhos poucos restam e nenhum rebento homem está vivo. As lamentações estão espalhadas por toda a peça, mas concentram-se na cena em que Taltíbio vem trazer a notícia sobre as duas mortes que são exigidas. Momento em que Helena também está com elas.

De forma semelhante às mulheres inglesas, as troianas também se encontram em um estado de indiferenciação. Aquela que outrora era rainha agora será uma serva, assim como aquelas que antes eram rodeadas por vozes e carinhos dos filhos agora lamentam suas mortes em combate. Cada uma das troianas será sorteada a um soldado grego, passarão a ser servas e não mais troianas. Com o desaparecimento da identidade, e a ordem cultural desmoronando, todas as marcas de diferenciação tornam-se cinzas semelhantes às da antiga cidade de Ílio que ainda queima. Se no universo inglês o foco está nas personagens que compõem ou fizeram parte da realeza, quando se trata do mundo retratado pela peça de Sêneca, ao contrário, todas as mulheres encontrar-se-ão na mesma

situação. Contudo, não se pode deixar de lado que os efeitos da guerra civil também fizeram muitas mulheres inglesas viúvas e sem filhos.

As cenas são riquíssimas quanto ao conjunto de aspectos levantados acima e vale a pena se deter em alguns detalhes sobre esse elo entre as duas peças. Entre Margaret e Elizabeth há uma simetria histórica cuja potencialidade poética foi muito bem utilizada por Shakespeare.

Margaret e Elizabeth, nas cenas iniciais duelavam verbalmente, e a profecia era o único recurso àquela que sem esperanças e formas de intervir na realidade buscava no elemento fantasioso e sobrenatural alguma forma de alento. Ao lamentar a morte de seus jovens príncipes, Elizabeth tem como resposta a própria e terrível igualdade, significando *crise de diferenças*, de maneira muito concisa expressa por Margaret.

QUEEN MARGARET

Plantagenet doth quit Plantagenet.

Edward for Edward pays a dying debt.

(*Richard III*, Ato IV, Cena iv, versos 20-21)

MARGARET

(À Parte)

Se um Plantageneta a outro mata

A morte de um Eduardo o outro resgata.

(*Ricardo III*, Ato IV, Cena iv)

Um Eduardo por outro Eduardo, o príncipe da Gales, filho de Henrique VI e o príncipe de Gales posterior, o filho de Eduardo IV formam o par enunciado por Margaret. Além da estrutura mimética, o que se vê aqui é que existe um ciclo de vinganças, muito bem definido e nomeado, imbuído em toda a crise sacrificial que envolve a peça. Pouco tempo após a entrada de Elizabeth e da Duquesa, Margaret se revela e fica próxima delas. Segue-se, na sequência, um processo⁹⁷ quase ritual. Cada uma delas lamenta brevemente

⁹⁷ Segundo Katharine Goodland, a cena ecoa os lamentos femininos feitos aos mortos, geralmente vistos na literatura pela composição de uma tríade de mulheres que evocam, se apresentam, reclamam por justiça e choram pelos entes perdidos. Essa era uma prática fúnebre comum durante a época em que o Catolicismo era a religião oficial da Inglaterra. Após a Reforma Protestante e, em especial com a erradicação do Purgatório, esse tipo de ritual, que exaltava a continuidade do passado no presente, passou a ser modificado e proibido por razões políticas (Cf. GOODLAND, 2005).

sua situação e senta-se ao chão. Inicialmente a Duquesa, seguida pela atual rainha e finalmente Margaret. Tão logo todas estão sentadas, Margaret anuncia, novamente, uma síntese da crise de diferenças, destacando a similaridade dos nomes e de suas perdas e construindo, entre ela e Elizabeth, um espelho no qual uma pode ver as dores da outra e as de si própria.

QUEEN MARGARET

Tell over your woes again by viewing mine.
I had an Edward, till a Richard killed him;
I had a husband, till a Richard killed him:
Thou hadst an Edward, till a Richard killed him;
Thou hadst a Richard, till a Richard killed him;
(*Richard III*, Ato IV, Cena iv, versos 39-43)

MARGARET

Pelos meus podeis ver os vossos males:
Eu tive Eduardo⁹⁸ e Ricardo o matou;
Eu tive Henrique⁹⁹ e Ricardo o matou;
Tinhas Eduardo¹⁰⁰, Ricardo matou;
Tinhas Ricardo¹⁰¹ e Ricardo o matou.
(*Ricardo III*, Ato IV, Cena iv)

Familiares, tanto de Elizabeth quanto de Margaret, pereceram pela mão daquele que é comum em todos os versos desse jogo poético de simetrias, Ricardo Gloucester. A similaridade textual coloca em jogo a única diferença, o eu e o tu, em que tal diferença consiste apenas no enunciador, pois os nomes das vítimas e o seu carrasco fora o mesmo. Se os mesmos versos forem colocados na boca de Elizabeth, o entendimento da crise por meio das semelhanças seria o mesmo. Portanto, uma pode ver através da outra os próprios males que a afligem. Dois pontos merecem atenção nesse discurso: o primeiro é a possível repetibilidade da história, daquilo que aconteceu antes e pode acontecer ou de fato acontece posteriormente. O segundo item é a leitura mimética já anunciada por Margaret em sua primeira aparição em que tanto a potencialidade de Elizabeth se tornar Margaret quanto o

⁹⁸ Filho de Margaret e Henrique VI, esposo de Lady Anne.

⁹⁹ Rei Henrique VI.

¹⁰⁰ O mais velho dos príncipes mortos na torre, Eduardo.

¹⁰¹ O mais jovem dos príncipes mortos na torre, Ricardo de York.

mimetismo já são levantados e colocados em discussão, embora sejam respondidos com certo ceticismo. A retomada desses dois temas, após o coroamento de Ricardo III, não é gratuito, desvela o avançar da crise de diferenças, cujas etapas de desenvolvimento já estão por anular aquilo que separava a rainha atual da antiga e, agora, já as transformou em duplos. Portanto, além da realeza perdida, as dores e os lamentos de Margaret são – no plano nominal – também as dores e os lamentos de Elizabeth.

QUEEN MARGARET

Thou didst usurp my place, and dost thou not
Usurp the just proportion of my sorrow?
(*Richard III*, Ato IV, Cena iv, versos 109-110)

MARGARET

Usurpaste o lugar que me cabia;
Sabes hoje a extensão da minha dor?
(*Ricardo III*, Ato IV, Cena iv)

Em outras palavras, Margaret acusa Elizabeth de perturbar a hierarquia dos homens ao condená-la de usurpação¹⁰², em meio a um estado de caos e desordem cuja origem já não é mais possível rastrear. Àquelas, que vivem esse momento de angústia e dor, em um universo tão perturbado pelas ações da guerra civil, resta apenas o lamento e as memórias. Contudo, embora exista identificação em um momento de dor, o clima entre as mulheres não é nada amistoso. A Duquesa entra no jogo dos versos simétricos de Margaret, tomando uma posição ofensiva e atacando a viúva de Henrique VI com as mortes que esta fora responsável durante os conflitos que antecedem a peça e que atingiram seus familiares.

DUCHESS

I had a Richard¹⁰³ too, and thou didst kill him;
I had a Rutland¹⁰⁴ too; thou holp'st to kill him.

¹⁰² A condenação é muito pessoal, mas possui ecos à ascensão de Eduardo IV e aos combates travados por seu pai, o Duque de York, durante a Guerra das Rosas. Embora Elizabeth não tenha tomado parte nesses acontecimentos, ela é uma beneficiária direta do resultado desses confrontos e, conseqüentemente, da situação de desgraça da antiga rainha Margaret de Anjou.

¹⁰³ Ricardo, o Duque de York, esposo da Duquesa morto em *Henrique VI Parte III*.

¹⁰⁴ Irmão de Clarence, Ricardo e Eduardo, um dos filhos da Duquesa e York, morto por Clifford.

QUEEN MARGARET

Thou hadst a Clarence¹⁰⁵ too, and Richard killed him.
(*Richard III*, Ato IV, Cena iv, versos 44-46)

D. YORK

Tive Ricardo, a quem também mataste;
E Rutland, a quem tu também mataste.

MARGARET

Tiveste Clarence, e Ricardo o matou.
(*Ricardo III*, Ato IV, Cena iv)

A Duquesa a acusa das mortes de seu marido, o Duque de York, – no qual teve envolvimento direto – e de seu filho Rutland. Porém, isso não abala Margaret, e sua resposta mantém a mesma estrutura dos versos que lançou à Elizabeth, mas desta vez apontando uma morte que fora gerada entre irmãos, entre os próprios filhos da Duquesa. Embora os ataques entre as mesmas personagens não sejam tão constantes nesta cena quanto nas iniciais, a crise de diferenças permanece clara, ninguém na peça é totalmente inocente quanto aos últimos acontecimentos, todos possuem algum tipo de responsabilidade ou tomaram parte nas dores e lamentos dos demais. A dor é um espaço comum: aquilo que fora feito também fora recebido. Katharine Goodland reforça o caráter ritual desse espaço comum criado pelas mulheres.

When Duchess and Queen sit upon England's soil, an important ethical shift occurs. Their gesture of communion with the forces of the universe brings Margaret forward to join them [...] Margaret's plea articulates the communal purpose of ritual lament. As each mourner in turn recalls her sorrows, each mourner present meditates on her own woes. In a moment that echoes the reading of the obits during the Catholic mass for the women begin naming the seemingly endless list of names of their lost husbands and sons: the generations of Edwards and Richards and Rutlands and Henrys, who died killing one another in England's long civil war.¹⁰⁶

¹⁰⁵ George de Clarence, que é morto por Gloucester no Ato I de *Ricardo III*.

¹⁰⁶ “Quando a Duquesa e a Rainha sentam-se no solo ingles uma mudança ética importante ocorre. O gesto de comunhão dela com as forças do universo traz Margaret para se juntar a elas [...] O apelo de Margaret articula a proposta comunal do lamento ritualístico. Quando cada lamentadora, em sua vez, recorda suas tristezas, cada uma das presentes medita sobre suas próprias dores. Em um momento que ecoa a leitura de óbitos durante a missa católica, para as mulheres iniciam dando nome a lista aparentemente inacabável de nomes de

Nesta leitura o didatismo é mimético, o erro e a retribuição, a leitura moral e política com a qual a tradição literária inglesa está sempre dialogando, alcança uma expressão que transborda a interlocução entre personagem e leitor. Isso se dá, principalmente, pela ocorrência de uma repetibilidade histórica criada poeticamente, isto é, com o uso do elemento não histórico – Margaret de Anjou viva, durante os acontecimentos do reinado de Ricardo III – o emparelhamento das personagens e a formação de duplos criam um dos espelhos mais sofisticados.

Andrômaca, nora de Hécuba e que não estava presente nas cenas iniciais de lamentação, é apresentada no início do segundo episódio. Ela apresenta uma posição diferente das demais mulheres troianas. Sua aparência de tolerância aos infortúnios parece maior, em um desejo de ser altiva.

ANDROMACHA

Quid, maesta Phrygiae turba, laceratis comas
miserumque tunsae pectus effu so genas
fletu rigatis? Leuia perpressae sumus,
si flenda patimur. [...]

Tunc obruta atque euersa, quodcumque accidit
torpens malis rigensque sine sensu fero.
Iam erepta Danais coniugem sequerer meum,
nisi hic teneret: hic meos animos domat
morique prohibet; cogit hic aliquid deos
adhuc rogare, tempus aerumnae addidit.
(*Troades*, versos 409-412; 416-421)

ANDRÔMACA

Por que, triste povo da Frígia, arrancais os cabelos e banhais as faces com o pranto derramado, depois de terdes ferido o pobre peito? Se sofremos dores que podem ser choradas, sofremos dores suaves. [...]

Esmagada e destruída, desde esse instante, já teria seguido meu esposo se este menino não me retivesse: é ele quem domina meu espírito e me impede de morrer; ele ainda me obriga a pedir alguma coisa aos deuses, acrescenta mais tempo à minha dor.

seus maridos e filhos perdidos: as gerações de Eduardos, Ricardos, Rutlands e Henriques, que morreram matando um ao outro durante a longa guerra civil inglesa.” (Tradução minha). GOODLAND. **Female Mourning and Tragedy in Medieval and Renaissance English Drama**, 2005, p. 151.

(*As Troianas*, Episódio II, Cena ii, versos 409-412; 416-420)

Embora a situação possa parecer de desolação total para o universo das mulheres e anciões troianos, Andrômaca teme algum mal ainda maior. “A desgraça de Troia ainda não terminou” (II.ii, 428)¹⁰⁷ diz ela. Andrômaca teve visões relacionadas ao inferno, sonhara com Heitor, que em sonho pediu para que sua esposa escondesse seu filho. O filho, Astíanax, representa a esperança de uma Troia reedificada, nova, uma pátria. Porém, em uma cidade totalmente destruída, ela não tem muitas opções de esconderijos para proteger o seu rebento. Ela opta, então, por confiá-lo à proteção do pai, e escondê-lo no túmulo de Heitor.

Ulisses, um dos homens mais importantes do exército grego, se aproxima, acompanhado de soldados. Andrômaca teme. Sua desconfiança se confirma: ele, representando todos os gregos, exige o filho de Heitor, pois ele sempre representará uma inquietação aos ânimos dos vencedores. Ao ser questionado sobre a origem de tal desejo, Ulisses reage mostrando-se indiferente àquele que fizesse o pedido, pois ele mesmo o quer assim, independente do que Calcante diz ou não. Novamente os temas – o sacrifício para evitar o mal e os direitos que caberiam aos vencedores – se fazem presentes. Entregar Astíanax é, para os gregos, a mesma coisa que entregar outro Heitor, e, assim, livrar toda a armada grega do medo, motivo que impede o retorno das naus.

A situação criada por Ulisses, e pelos gregos em geral, revolve-se em torno da possibilidade e do temor. Troia abatida não produz mais ameaças, mas uma criança de origem nobre pode fazer um exército tremer na insegurança de que, um dia, ela possa se reerguer, crescer e fazer com que os gregos tenham medo da guerra e da morte. Existe a possibilidade de que ele seja, no futuro, um novo Heitor. Enquanto de um lado há total desespero e nenhuma esperança de possibilidades para um bom futuro, pelo outro lado não há a menor chance de que a paz grega se dê, em um tempo por vir, visto que se sentem ameaçados e amedrontados, instauram-se nos vencedores razões para temer o jovem Astíanax. Trata-se, portanto, do temor da represália, da vingança.

¹⁰⁷ No original: “Nondum ruentis Illi fatum stetit” (*Troades*, verso 428).

O valor presente no garoto, a dupla esperança e medo, podem ser vistos de uma forma comum a gregos e troianos; ele representa, no presente, uma projeção do passado, a vida de Heitor, em um futuro certamente ainda desconhecido. A síntese do tempo, o medo da repetição da história, a possibilidade de mudar e escolher o futuro que será forjado são todos valores que estão no domínio daquele que possui o pobre filho de Heitor. Com tamanha significância, sua disputa será muito forte, pois se disputa um valor totalmente imaterial e imprevisível, o dia e o cotidiano dos dias vindouros, isto é, um futuro de valor antagônico para cada nação envolvida. Astíanax é, enquanto objeto de disputa, um ser não diferente de seu pai, um possível duplo (não rival) de Heitor.

Andrômaca, após ter escondido o garoto, opta por tomá-lo como morto para evitar os gregos; porém, a astúcia de Ulisses é maior que a capacidade da mãe de Astíanax em dissimular a morte do próprio filho, e assim, ele consegue persuadí-la a entregar o filho. Como foi visto acima, ela ainda mantém, ainda que mínima, uma fagulha de esperança e vontade de viver – cuja chama é o próprio Astíanax – e isso, possivelmente, proporciona sinais de que está mentindo sobre a morte dele.

Ulisses percebe que ela mente logo na primeira resposta, e ele e Andrômaca se enfrentam em um duelo verbal cuja forma, mais uma vez, é a esticomítia.

VLISSES

[...]

Vbi natus est?

ANDROMACHA

Vbi Hector? Vbi cuncti Phryges?

Vbi Priamus? Vnum quaeris: ego quaero omnia.

VLISSES

Coacta dices sponte quod fari abnuis.

ANDROMACHA

Tuta est perire quae potest, debet, cupit.

VLISSES

Magnifica uerba mors probe admota excutit.

(*Troades*, versos 571-575)

ULISSES

[...]

Onde está teu filho?

ANDRÔMACA

Onde está Heitor? Onde estão todos os frígios?

Onde está Príamo? Tu procuras um; eu procuro todos.

ULISSES

Falarás obrigada o que te negas a falar espontaneamente.

ANDRÔMACA

Quem pode, deve e deseja morrer está em segurança.

ULISSES

A morte próxima destrói palavras grandiosas.

(*As Troianas*, Episódio II, Cena ii, versos 571-575)

Mesmo sob a ameaça das mais diversas torturas, ela passa a convencer Ulisses de que, realmente, seu filho está morto. Assim, Ulisses vacila:

VLISSES

Expleta fata stirpe sublata Hectoris

solidamque pacem laetus as Danaos feram.

Qui agis, Vlix? Danaide credent tibi.

Tu cui? Parenti [...]

Fidem alligavit iureiurando suam.

Si peierat, timere quid grauius potest?

(*Troades*, versos 605-608; 611-612)

ULISSES

Foram cumpridos os destinos. A estirpe de Heitor está destruída.

Cheio de alegria, levarei aos gregos a notícia de uma paz duradoura.

Que fazes, Ulisses? Os danaides crerão em ti. Tu crês em quem?

Em uma mãe? [...]

Ela submeteu sua palavra a um juramento. Se perjura, o que pode temer de mais grave?

(*As Troianas*, Episódio II, Cena ii, versos 605-608; 611-612)

Quando o duelo verbal falha, a estratégia de Ulisses muda, assim como também muda a forma com que a disputa se segue, da esticomíia passa-se ao uso da retórica. Não

se trata mais, como visto no conflito mimético, somente de conseguir o garoto, mas de superar a rivalidade, nesse caso, imposta pela mãe.

Por se encontrarem, ambos os rivais, diante do túmulo de Heitor, a cena fornece um elo com a cena anteriormente analisada do cortejo de Lady Anne, não somente pelos recursos linguísticos, mas pelo imaginário que circunda o breve cenário. Ambos se localizam frente ao corpo daquele que representava a antiga ordem. Embora Henrique VI e Heitor não tenham nada em comum, ambos, como *personae mortae*, são a metonímia do passado recente, época que ainda não se desgrudou do presente vivido nas peças e ainda assombra o momento futuro.

Quando Andrômaca e Ulisses tratam de Astíanax como um garoto que já se encontra morto, o objeto do desejo mimético desaparece por alguns instantes. Segundo Girard, “para que a mimesis se torne puramente antagonística, o objeto precisa desaparecer”¹⁰⁸ assim, sem o objeto, resta a rivalidade e a crise. Contudo, Ulisses desconfia e Andrômaca esconde que, na verdade, o rebento de Heitor está vivo e escondido. A mentira não engana a rivalidade entre os dois. O objeto do desejo passa a ser outro, agora, o túmulo de Heitor, e o mecanismo mimético continua interagindo entre os rivais em um ciclo de destruição e violência crescente marcado pelo duelo verbal. A ausência do objeto não elimina, de nenhuma forma, a rivalidade que o desejo mimético instaurou, pelo contrário, instaura a rivalidade e o avanço na crise mimética.

Se o desejo é mimético, o sujeito deseja o mesmo objeto que seu modelo. Se o sujeito deseja o objeto possuído ou desejado pelo modelo, só há duas possibilidades: ou o sujeito se encontra no mesmo mundo que o modelo, ou pertence a outro mundo. Uma vez que estejamos num outro mundo, não podemos possuir o objeto pertencente ao modelo ou por ele desejado, só podemos ter com esse modelo uma relação que, em *Mesonge Romantique*, chamei de mediação *externa*. Com isso um conflito direto entre o sujeito e o seu modelo está fora de questão, e a mediação externa acaba sendo uma mediação positiva. Se nos acharmos no mesmo mundo que o modelo, então o objeto que ele deseja está ao nosso alcance e a

¹⁰⁸ GIRARD. *Um Longo Argumento do Princípio ao Fim*, 2000, p. 87.

rivalidade irrompe. Chamei esse tipo de mediação *interna*. É uma rivalidade que se reforça a si mesma.¹⁰⁹

Ambos os rivais, neste caso, devem ser pensados como seres coletivos do lado que cada um representa na guerra. Andrômaca deixa de ser apenas a nora de Hécuba e mãe de Astíanax, assim como Ulisses deixa de ser apenas um comandante grego. Cada um é, ao mesmo tempo, a sua individualidade de sujeito e o coletivo. Uma pequena divisão pode ser feita, entre mãe e filho. O garoto é o coletivo de uma Troia que existe como uma possibilidade, uma potência, enquanto a mãe é, nesta cena, o coletivo dos troianos; enquanto que Ulisses é o coletivo de toda a força e também do medo dos gregos. Vistos desta forma, a batalha verbal travada para obter o garoto está subsumida dentro da própria guerra e, conseqüentemente, faz parte do mecanismo mimético que consome os troianos em ciclos de violência sem fim, alcançando o próprio grego com a instauração desse receio por uma criança e da condição de retorno imposta por Aquiles. Isto também aponta que a violência daquilo que fora a guerra ainda está muito presente nas tensões e que circula livremente pela Tróia em chamas.

Ao transferir, de forma astuta, seu interesse para Heitor, Ulisses substitui o objeto do desejo mimético para algo que é material, um túmulo, e ao mesmo tempo imaterial, como campo da memória, da preservação histórica do nome e dos feitos do filho de Príamo. Como se sabe, também é o esconderijo de Astíanax. O novo objeto do desejo, o túmulo, alcança o seu predecessor escondido, o filho de Heitor, e o desejo de Ulisses torna-se mais forte, pois também cresce a rivalidade diante do valor que este novo objeto, composto de esposo e filho, tem para Andrômaca. Ela hesita entre entregar o filho e preservar Heitor ou deixar que Ulisses destrua o túmulo e, como consequência, também acabe matando Astíanax. Ao reconhecer que se tornou impossível escolher, ou conseguir enganar de fato Ulisses, a opção de Andrômaca acaba sendo pelo material-imaterial, por aquilo que o túmulo de Heitor representa, uma história já escrita, a memória, além de outros aspectos religiosos ligados à simbologia do túmulo e dos mortos. Desta forma, ela deixa de

¹⁰⁹ GIRARD. Op. cit., 2000, p. 86-87. Destaques do autor.

lado a Troia que existe como potencialidade em favor de uma que existiu e resiste em memórias pela lembrança de Heitor.

A crise mimética continuou e cresceu mesmo na ausência do objeto. Para Girard, “dans la crise sacrificielle, Il faut renoncer à attacher le désir à tout objet déterminé, si privilégié qu’il paraisse, il faut orienter le désir vers la violence elle-même mais il n’est pas nécessaire, pour autant, de postuler un instinct de mort ou de violence.”¹¹⁰ Ao recolher o filho para dentro dos domínios fúnebres de Heitor e assim proteger Astíanax e Troia, mais uma vez, como quando o cavalo de madeira fora recolhido para dentro dos muros, os troianos aproximaram-se da violência e da morte. O fim do mecanismo mimético só será alcançado quando todas as rivalidades forem convertidas para uma ou mais vítimas escolhidas de forma unânime, neste caso duas vítimas, para restaurar a paz. Andrômaca, ao entregar o filho, e por ser um coletivo da Troia que ainda não tombara e mãe do garoto, é, de certa forma, a anuência dada pela unanimidade troiana à vitimização de Astíanax. A questão da vitimização, do sacrifício e dos bodes expiatórios será retomada mais adiante fundamentada no entendimento desses conceitos por René Girard.

Na quarta cena do primeiro ato de *Ricardo III*, Clarence também tem um sonho¹¹¹ relacionado aos eventos que ainda não aconteceram, que é narrado ao guarda responsável por acompanhar esse ilustre prisioneiro. Inicialmente, George relata que em seu sonho¹¹² ocorrera um acidente, no qual, logo após sua saída da prisão, ele e seu irmão Gloucester tomaram um barco e conforme se afastavam da costa da Inglaterra, lembravam os dias da Guerra. Nesse percurso, Ricardo, ao tropeçar no convés, acaba derrubando George no mar. Gloucester, como se sabe, fora o último com quem Clarence conversou e, com lágrimas nos olhos, prometeu libertá-lo da prisão. Ao cair na água do mar, ele começa a afundar e, curiosamente, tem tempo para observar, enquanto submerge, todas as riquezas

¹¹⁰ “na crise sacrificial, não se deve relacionar o desejo a nenhum objeto determinado, por mais precioso que pareça é preciso orientar o desejo para a própria violência, mas nem por isto é necessário postular um instinto de morte ou violência”. (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 179). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 204.

¹¹¹ Trata-se de uma cena sem precedentes históricos. Não se encontra em nenhuma das crônicas, ao contrário do pesadelo de Ricardo na véspera da Batalha de Bosworth (Cf. BROOKS, 1979).

¹¹² Muitos sonhos, no contexto cristão – e esse ambiente providencial envolve todas as oito peças históricas desde as crônicas de Hall –, segundo Patricia Crawford, são considerados proféticos, em especial, como nesse caso, tratam-se de avisos sobre infortúnios. Geralmente os sonhos (Cf. CRAWFORD, 2000) nos dramas elisabetanos e em outras peças de Shakespeare, existem diversos casos de sonhos com esse tom profético.

e tesouros que se encontram no fundo do oceano, em meio a muitas ossadas. Tal fato também desperta a atenção de seu ouvinte. As visões horríveis e a sensação de se afogar são contrastadas com a beleza e riqueza da narração sobre os tesouros escondidos em meio à destruição. Tal contraste pode apontar para o caráter ganancioso de Clarence que, em *Ricardo III*, aparece somente nesta cena.

Clarence prossegue, pois, segundo ele, seu pesadelo se estendera para além da vida. Nesse território iniciam-se as alusões ao mundo do inferno antigo. Caronte, o barqueiro, é referenciado de forma indireta e dúbia.

With that sour ferryman which poets write of,
Unto the kingdom of perpetual night
(*Richard III* Ato I, Cena iv, versos 46-7)

Co'o barqueiro fatal da poesia
Parece que cruzei o triste rio
E entrei no reino da perpétua noite.
(*Ricardo III*, Ato I, Cena iii)

Os poetas, nesta temática, aqui se apresentam em quantidade, clássicos ou contemporâneos, próximos ou distantes, como Virgílio, com a *Eneida*, Dante Alighieri, com a *Divina Comédia* ou mesmo Thomas Sackville, no *Mirror for Magistrates*, com 'Buckingham'. Este último também está relacionado a *Ricardo III*, pois conta a vida do Duque de Buckingham, o homem responsável, em grande parte, por ajudar Ricardo a se tornar rei. Além desses três poetas, que são imediatamente resgatáveis¹¹³, outras obras inglesas, como *Lochrine*, escrita possivelmente na mesma época que *Ricardo III*, conta com inúmeras alusões desse tipo. Obviamente, Sêneca também possui muitas, mas sendo *As Troianas* o objeto, e na inexistência desse traço, do inferno clássico, nela, o elemento que aproxima o pesadelo de Clarence à tragédia senequiana, neste ponto, é a função do próprio sonho dentro da peça.

Andrômaca recebe de seu falecido marido, Heitor, o aviso para proteger o filho Astíanax. Clarence, por sua vez, encontra seu falecido sogro, o poderoso Warwick, que o

¹¹³ Ver, por exemplo, Anthony Hammond na Introdução de *Richard III* da Arden Second Series, p. 173.

condena de ser perjuro e falso. Trata-se de uma acusação de duplo poder, pois George conseguiu trocar de lado duas vezes durante a Guerra das Rosas. Quando Warwick, humilhado diante do rei da França pelo casamento às pressas de Eduardo IV, se une à rainha Margaret, Clarence o acompanha e toma uma de suas filhas como esposa, pois, como foi visto, tratava-se de uma das mais ricas herdeiras da Inglaterra. A ganância também aparece no sonho, como as belas jóias que adornam os ossos que jazem no fundo do mar e, em meio à sua morte, conseguem sua atenção. A segunda mudança de lado ocorre quando ele, diante das circunstâncias de maior poder de Eduardo, trai o sogro Warwick e volta para o partido de seus irmãos.¹¹⁴ Duas vezes perjuro e traidor, ele tem alguma consciência daquilo que fizera e de porque Ricardo, na verdade, o odeia. Não é somente Warwick que o recebe no inferno, mas o príncipe Eduardo, filho de Margaret e Henrique VI, morto em Tewksbury diante da mãe, pelos três irmãos (*Henrique VI Parte III*, Ato V, Cena v). Ele também o acusa de ser falso, perjuro e efêmero, seguido da invocação das fúrias para capturá-lo. As duas acusações reforçam a ideia de que Clarence é realmente culpado por um crime grave cometido antes mesmo do início da peça.

Ambos os sonhos remetem a um passado para contar, direta ou indiretamente, o que acontecerá no futuro. Em *As Troianas* trata-se da ameaça, do risco de morte pelo qual Astíanax passará, enquanto Clarence oniricamente morre e, além disso, tem contato com pessoas mortas, entre elas, uma das quais ele fora um dos responsáveis pela morte. Segundo a cultura popular, da época da peça e mesmo anterior a ela, o sonho com fantasmas ou pessoas assassinadas indicava que a morte estava próxima.¹¹⁵ Nesta cena, Shakespeare une as duas, trazendo Warwick para condenar Clarence, e Eduardo (filho de Henrique VI) para recondená-lo, isto é, um morto e uma pessoa que deseja sua punição. Portanto, a cena, em *Ricardo III*, concilia a tradição popular, de superstição, medo e aflição pelos mortos e pela morte próxima, com o cenário clássico de um além-mundo tipicamente usado por diversos poetas em diversas épocas. Atribuir esse tipo de construção a um tipo de lugar-comum no drama – a ocorrência do inferno e a descida – é uma forma que acaba deixando escapar as

¹¹⁴ Estas ações acontecem todas em *Henrique VI Parte III*: traição de Warwick (Ato III, cena iii), debandada de Clarence do partido de York (Ato IV, cena i), e o abandono do partido de Lancaster por Clarence (Ato V, cena i).

¹¹⁵ Cf. SCHMITT. *Spiriti e fantasmi nella società medievale*, 1995.

tradições populares, observando apenas o fenômeno na tradição erudita, quando, como foi visto anteriormente, o drama dessa época sintetiza esses dois elementos culturais.

Algo que faz uma bela conexão com o sonho de Clarence é a relação com o primeiro solilóquio e a análise feita acima sobre ele. Os inimigos da casa de York estão, segundo Ricardo, enterrados no fundo do oceano, justamente a mesma imagem e o mesmo local para onde Clarence é empurrado, em sonho, pelo próprio irmão Gloucester. George fora, por um tempo, inimigo da casa de York e, possivelmente, os crimes de que Warwick e o príncipe Eduardo são acusados sejam o motivo que levam Ricardo a tramar contra o irmão. A conclusão da cena, com Clarence em um tonel de vinho, novamente traz, alegoricamente desta vez, o elemento água/terra como local em que os adversários de York jazem.

Ainda nas cenas iniciais de *Ricardo III* é possível observar uma forte tendência mimética, caracterizada pelo desenvolvimento quase por completo do processo mimético: inicia com a escalada nas rivalidades, passa pela supressão de diferenças e formação de duplos, seguido finalmente da tendência em focar toda violência em uma pessoa externa ao conflito como um possível bode expiatório. Em *As Troianas*, tanto na disputa de Agamêmnon e Pirro sobre Polixena quanto nas intenções de Ulisses com o garoto Astianax, há, claramente, esse processo de forma simplificada, porém, completa. A velocidade da disputa verbal e a economia dramática encontram dois alvos na peça de Sêneca. O confronto entre Pirro e Agamêmnon é solucionado pelo desvio a um juiz e a canalização das energias conflituosas para a execução do sacrifício de Polixena. No caso de Astianax, fica claro, pelo desenvolvimento do embate entre Ulisses e Andrômaca, que se trata da canalização de toda a tensão grega contra um único ser: uma vitimização, na qual Andrômaca nada pode fazer. As duas mortes são propostas e executadas por gregos com a intenção de se evitar uma nova violência e preservar a própria ordem cultural, isto é, uma nova guerra entre gregos e troianos e também dissidências entre os gregos, ambas as ameaças caracterizadas, respectivamente, por Astianax e Polixena. Toda essa violência é fruto do desenvolvimento do processo mimético, as disputas pela honra e poder, que embora sejam conceitos imateriais, são corporificados pelas duas vítimas e disputados por sujeito e modelo, sendo, portanto, uma mediação interna e conflituosa.

Em *Ricardo III* o desenvolvimento da escalada mimética pode ser observado ao longo de toda a peça, talvez a terceira cena do primeiro ato seja uma das mais ricas representações, muito embora a violência intestina que emerge não se direcione de fato para uma vítima. O processo mimético não se conclui, mas suas etapas permitem a observação do mecanismo de forma muito clara, além de acionarem toda uma série de conflitos e assassinatos que a peça apresentará em seu desenvolvimento. Trata-se também da primeira cena em um ambiente interno, no palácio. A notícia que o rei não está bem de saúde é repetida¹¹⁶, a tensão é imensa por parte do grupo da rainha Elizabeth. Esse bando, formado por filhos do casamento anterior e irmãos, constitui um partido que acabara de ser alçado ao poder, e, por força do casamento e incorporação a família real, teria os mesmos direitos e espaços que os irmãos do Rei Eduardo IV como Ricardo Gloucester e George Clarence. É exatamente essa situação que desagrade muito Gloucester, em especial o poder que ele atribui ao mando da rainha, como visto no caso do aprisionamento de Hastings, cujos motivos não são trazidos na peça e nem inventados por Ricardo. Os familiares da rainha além de poder e status também realizam casamentos de nobreza, tudo conquistado de um dia para o outro quando o rei Eduardo decidiu abandonar o matrimônio diplomático com Lady Bona para se casar com uma viúva. Além disso, eles serviam anteriormente a casa de Lancaster, o que equivaleria lutar do lado do rei, portanto, inimigos no momento da Guerra das Rosas.

São exatamente estes os objetos¹¹⁷ que eles disputam: o poder, status, casamentos nobres e o amor do rei Eduardo IV. Com objetos de desejo comuns, instaura-se o desejo mimético e este é cada vez mais reforçado pelo próprio desejo do modelo em uma cadeia de reações que leva ao desenvolvimento agressivo da rivalidade entre os envolvidos, ou, em termos girardianos, à escalada mimética. A consequência acaba sendo a indiferenciação – a formação de duplos – entre os seres desejantes e os seus modelos. De forma sucinta, “*le sujet désire l’objet parce que le rival lui-même le désire*”¹¹⁸. É

¹¹⁶ Já fora mencionada por Hastings ao ser liberto da prisão na primeira cena do primeiro Ato.

¹¹⁷ Esses objetos já caracterizam, a esta altura, mudanças no foco ao longo da disputa. Vale lembrar que o grande motivo, ao longo de todas as batalhas retratadas durante as oito peças históricas, é o direito de sucessão real.

¹¹⁸ “o sujeito deseja o objeto porque o próprio rival o deseja” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 180). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 204. Destaques do autor.

necessário entender também que tanto o sujeito como o modelo trocam de posições todo momento, conforme avançam em suas disputas, pois o desejo do sujeito alimenta o modelo e vice-versa, em um ritmo contagiante que envolve cada vez mais e mais pessoas. Esse é o cenário em que toda a cena se passará, em especial após a entrada de Ricardo Gloucester.

GLOUCESTER

They do me wrong, and I will not endure it!
Who is it that complain unto the king,
That I, forsooth, am stern, and love them not?
By holy Paul, they love his grace but lightly
That fill his ears with such dissentious rumours.
Because I cannot flatter, and look fair,
Smile in men's faces, smooth, deceive and cog,
Duck with French nods and apish courtesy,
I must be held a rancorous enemy.
Cannot a plain man live and think no harm,
But thus his simple truth must be abus'd
By silken, sly, insinuating Jacks?
(*Richard III*, Ato I, Cena iii, versos 42-53)

GLOSTER

Não posso suportar tanta calúnia!
Quem é que se queixou junto do rei
Que eu sou violento e não lhes tenho amor?
São Paulo! Como amam pouco o rei
Enchendo seus ouvidos com discórdias.
Porque não sei ser falso e adulator,
Sorrir, dissimular, fazer mesuras,
Curvaturas francesas, macaquices,
Passo por inimigo rancoroso.
Não pode alguém ser simples, sem malícia,
Sem que esses rebotalhos carreiristas
Abusem logo da sinceridade?
(*Ricardo III*, Ato I, Cena iii)

Os planos do enfermo rei são de selar a paz entre esses membros da casa real, o desejo de boa convivência é lido com ironia por parte de Ricardo. A paz se dará, segundo ele, de acordo com o grau de simulação que um consegue ter com o outro. Ele não se julga capaz de ter tal habilidade, não é um ser que consegue conviver politicamente com seus adversários. A ironia é forte nessa fala, pois sabe-se, desde o início, que Ricardo é o mestre

da simulação, porém, com seus pares, ele sempre oculta aquilo que o leitor/espectador sabe ser a sua forma mais sincera e os seus desejos mais marcantes. O ponto forte de sua crítica é atacar aqueles – o grupo da rainha – que fingem ser aquilo que não são. Sua entrada em cena é bem marcante e seu ataque revela outra característica importante de seus adversários: a indiferenciação entre eles mesmos.

RIVERS

To who in all this presence speaks your grace?

GLOUCESTER

To thee, that hast nor honesty nor grace.
When have I injur'd thee? When done thee wrong?
Or thee? Or thee? Or any of your faction?
A plague upon you all! His royal person,
(Whom God preserve better than you would wish)
Cannot be quiet scarce a breathing while,
But you must trouble him with lewd complaints.
(*Richard III*, Ato I, Cena iii, versos 54-61)

RIVERS

A quem, de entre nós todos, dirigi-vos?

GLOSTER

A ti, que não és nobre nem honesto:
Quando te injuriei? Que mal te fiz?
E a ti? e a ti? ou qualquer um do grupo?
Malditos sejam todos! Sua Alteza –
A quem Deus guarde contra os vossos votos –
Não pode repousar um só momento
Sem que o pertubeis com vossas queixas.
(*Ricardo III*, Ato I, Cena iii)

Gloucester fala a Rivers, mas este precisa ter certeza com quem Ricardo está falando, pois, qualquer um deles poderia ser o alvo de tais acusações. Contudo, mesmo que ele seja o alvo, a indiferenciação entre os membros do grupo da rainha é tanta que imediatamente Elizabeth toma as dores de seu irmão e acusa Ricardo de inveja pelo avanço de sua família. Basicamente não há diferença entre a própria rainha, um filho do casamento anterior e um irmão dela. Todos conseguiram subir socialmente devido ao casamento. Essa

escalada social é a primeira etapa da escalada mimética das rivalidades, pois os colocou próximos de Gloucester e Clarence, iniciando, portanto, um processo de simetria entre os dois grupos.

GLOUCESTER

I cannot tell; the world is grown so bad,
That wrens make prey where eagles dare not perch:
Since every Jack became a gentleman
There's many a gentle person made a Jack.

QUEEN ELIZABETH

Come, come: we know your meaning, brother
Gloucester;
You envy my advancement, and my friends':
God grant we never may have need of you.
(*Richard III*, Ato I, Cena iii, versos 70-77)

GLOSTER

Não sei: o mundo se tornou tão vil
Que as gralhinhas procuram suas presas
Onde nem águias conseguem pousar.
Se João-Ninguém tornou-se um cavalheiro,
Há muitos cavalheiros João-Ninguém.

RAINHA

Vamos, nós entendemos o que dizes.
Invejas o meu sucesso e meus amigos;
Deus não nos faça precisar de ti!
(*Ricardo III*, Ato I, Cena iii)

O passo seguinte no ataque de Ricardo é responsabilizar a rainha pelos atos contra os membros do “grupo de York”, acusando-a de envolvimento com o aprisionamento de Clarence na Torre. Embora se saiba que isso fora planejado pelo próprio Ricardo, ele guarda para o ataque seguinte o assunto do aprisionamento de Hastings, apresentado pelo próprio como algo a mando do grupo da rainha.

GLOUCESTER

You may deny that you were not the cause
Of my Lord Hastings' late imprisonment.

RIVERS

She may, my lord, for--

GLOUCESTER

She may, Lord Rivers; why, who knows not so?
She may do more, sir, than denying that:
She may help you to many fair preferments,
And then deny her aiding hand therein,
And lay those honours on your high deserts.
What may she not? She may – ay, marry may she –
(*Richard III*, Ato I, Cena iii, versos 90-98)

GLOSTER

Podes negar que foste tu a causa
Da recente prisão de milorde Hastings...

RIVERS

Pode, senhor; pois foi...

GLOSTER

Pode sim, lorde Rivers! Quem não o sabe
Pode inda muito mais que negar isso:
Pode ajudar-te a prosperar de veras,
Depois negar sua ingerência nisso,
E pôr as honrarias em teu nome.
O que ela não pode? Ai, ela pode...
(*Ricardo III*, Ato I, Cena iii)

Por alguns instantes o objeto da disputa mimética – resumido em ‘poder’ – parece desaparecer, mas é na intervenção de Rivers, para defender a rainha, que o objeto do desejo volta à discussão. Ao se casar com um rei, Elizabeth pode tudo. É um reaparecimento temporário, pois na fala seguinte, ela lamentará a condição de rainha sofredora. A recorrência a esse apelo traz ao palco – ainda que oculta por enquanto – a antiga rainha dos Lancaster, Margaret de Anjou. A *mimesis* é imediatamente estabelecida. De um lado a rainha atual da Inglaterra, sofrendo com o jogo de rivalidades políticas, e do outro, a rainha que já passou por esse e outros tantos infortúnios. Entre elas está o mesmo homem, Ricardo Gloucester, o agente da desgraça do passado e do futuro. O objeto já começa a ficar cada vez mais indefinido conforme o jogo das rivalidades se acentua.

René Girard, em *Theater of Envy (Teatro da Inveja)* – obra escrita em língua inglesa e publicada em 1990 – procurou trabalhar a teoria mimética dentro de obras significativas do cânone shakespeariano. Em um de seus capítulos *Ricardo III* é citado de forma muito breve, mas sua consideração se encaixa perfeitamente na leitura que vem sendo feita sobre a simetria ou indiferenciação entre os dissidentes presentes nesta cena. Girard diz:

Se esquecermos por um momento a introdução e a conclusão para nos concentrarmos no drama mesmo, a imagem de Ricardo que surge é indiferente. Estamos num mundo de lutas políticas sangrentas. Todos os personagens adultos da peça cometeram pelo menos um assassinato político, ou se beneficiaram de algum.¹¹⁹

Ricardo procura destruir qualquer tentativa de simetria entre ele o bando da rainha, quando ela o ameaça de contar ao rei sobre os insultos que vem suportando é o momento em que ele procura definir-se como distinto de todos os outros e, assim, portanto, superior aos demais.

GLOUCESTER

Ere you were queen, ay, or your husband king,
I was a pack-horse in his great affairs;
A weeder-out of his proud adversaries;
A liberal rewarder of his friends:
To royalize his blood I spent mine own.
(*Richard III*, Ato I, Cena iii, versos 121-125)

GLOSTER

Antes que fôsseis vós meus soberanos
Eu carreguei qual besta a causa dele;
Fui destruidor de muitos adversários,
Fonte de paga para seus amigos;
Por seu sangue real eu dei o meu.
(*Ricardo III*, Ato I, Cena iii)

¹¹⁹ GIRARD. *Shakespeare: Teatro da Inveja*, 2010, p. 470.

Para deixar mais clara a sua diferença ele ainda recorrerá à diferenciação dos partidos que lutaram a Guerra das Rosas, York e Lancaster, acusando a atual rainha de ter dado suporte ao inimigo da casa que, posteriormente, lhe fez rainha. Embora, lutar do lado do rei atual fosse a posição normal para alguém como a família de Elizabeth e também condicionado a muitos outros fatores. O levante do Duque de York (pai de Eduardo, Ricardo e George) buscava o trono, portanto, rebelava-se contra o Rei Henrique VI.

GLOUCESTER

In all which time, you and your husband Grey
Were factious for the house of Lancaster:
And Rivers, so were you. Was not your husband
In Margaret's battle at Saint Albans slain?
Let me put in your minds, if you forget,
What you have been ere this, and what you are;
Withal, what I have been, and what I am.
(*Richard III*, Ato I, Cena iii, versos 127-133)

GLOSTER

Tu, nesse tempo, com o teu marido,
Éreis ligados à facção de Lancaster;
E tu, Rivers, também; o teu marido
Não foi morto em batalha, em Santo Albano?
Compara o que foste e o que és
Com tudo que eu já fui, e o que hoje sou.
(*Ricardo III*, Ato I, Cena iii)

Com estes dois argumentos, o valor do guerreiro e a fidelidade ao partido de York, Gloucester procura destruir qualquer tentativa de se estabelecer uma simetria entre ele e Elizabeth, Rivers, Grey e Vaughan. Seu discurso justifica-se na nobreza adquirida pelo nascimento, pelo combate e pela constância e não por uma nobreza adquirida passivamente e somente através do matrimônio. A balança, para Gloucester, jamais pode estar equilibrada. O que Ricardo faz a todo o momento é invocar os valores e os tempos de guerra, um período distinto daquele em que a peça se situa, mas é àquele que a peça tende a se direcionar com tanta energia conflituosa sendo colocada em movimento desde a primeira cena. A presença de Margaret, em paralelo com essa exaltação do passado, é tanto uma forma de realçar a memória dos combates como, também, exibir que os conflitos ainda não

cessaram, estão ali escondidos, mas vivos. A cena imediatamente anterior (I.ii) mostrou o corpo do falecido Rei Henrique VI ainda sendo levado para ser enterrado. A memória da guerra ronda o imaginário, o cenário e os personagens vivos e mortos da peça. Essa mesma reminiscência é o campo identitário de Gloucester, no qual ele procura destruir qualquer tipo de equivalência com o grupo da rainha. Da mesma forma em *As Troianas*, os vencedores precisam se estabelecer nesse campo que permeia uma guerra que ainda não acabou totalmente para justificarem suas ações, é assim que agem Ulisses, Agamêmnon e Pirro.

Ainda nesta mesma cena de *Ricardo III* o processo mimético tem sequência com a formação de duplos, entre a atual e a antiga rainha. Conforme Ricardo ataca usando dos tempos de guerra, Elizabeth lamenta sua condição de rainha infeliz, em especial por ser sua condição um dos frutos desses tempos que Gloucester evoca. A recorrência insistente à desventura e à infelicidade da condição de soberana faz com que Margaret – que somente observava e comentava – se revele a todos os presentes, tornando a simetria, agora, mais evidente, pois “Quand Il n’y a plus tout de différence, on l’a vu, quand l’identité est enfin parfaite, nous disons que les antagonistes sont devenus des *doubles*”.¹²⁰

QUEEN MARGARET

[*Aside*]

Ay, little joy enjoys the queen thereof:

For I am she, and altogether joyless.

I can no longer hold me patient!

[*Coming forward*]

Hear me, you wrangling pirates, that fall out

In sharing that which you have pill'd from me:

Which of you trembles not, that looks on me?

If not that I am Queen you bow like subjects,

Yet that by you depos'd, you quake like rebels?

(*Richard III*, Ato I, Cena iii, versos 155-162)

R. MARGARET

(*À parte*)

Bem pouca é a ventura da rainha

¹²⁰ “quando não há mais diferença alguma, quando a identidade é finalmente perfeita, os antagonistas tornam-se duplos” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 195). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 222. Destaque do autor.

Pois eu o sou, e sempre em desventura.
Não posso mais manter a paciência
(*Avança*)
Ouvi-me, maus piratas, que disputam
O que de mim tirastes na pilhagem!
Qual de vós ao fitar-me não se agita?
Será por ser rainha que curvai-vos,
Ou tremeis ante aquela que banistes?
(*Ricardo III*, Ato I, Cena iii)

Ao entrar em palco, e avançar para a cena que se desenvolve, a própria Guerra das Rosas se faz novamente presente, tanto tematicamente como nos acontecimentos que sucedem imediatamente a esta cena. O território em que família luta contra os seus próprios membros não pertence somente ao passado, mas ao presente e ao futuro da peça. Os acontecimentos anteriores são colocados como débito, a perda do Rei Henrique VI e o príncipe Eduardo por parte de Margaret e a perda de York e Rutland por parte de Gloucester. O plano das simetrias se expande.

GLOUCESTER

The curse my noble father laid on thee
When thou didst crown his warlike brows with paper
And with thy scorns drew'st rivers from his eyes,
And then to dry them, gavest the duke a clout
Steep'd in the faultless blood of pretty Rutland--
His curses then, from bitterness of soul
Denounc'd against thee, are all fall'n upon thee;
And God, not we, hath plagu'd thy bloody deed.
(*Richard III*, Ato I, Cena iii, versos 174-181)

GLOSTER

A maldição que te lançou meu pai
Quando coroaste sua altiva fronte
Com papel, e arrancaste de seus olhos
Rios de pranto; e então, para secá-los,
Deste ao duque um farrapo umedecido
Com o sangue puro do formoso Rutland;
Suas pragas, do fundo de sua alma
Te denunciaram, sobre ti caíram;
E Deus, não nós, puniu teu rubro feito.
(*Ricardo III*, Ato I, Cena iii)

Imediatamente todos que antes estavam duelando verbalmente com Ricardo ou o estavam acompanhando se alternam em sentenças condenando os atos feitos na guerra por parte de Margaret. Estabelece-se uma simetria entre os atos de um e de outro, afinal trata-se do ciclo inacabável de vinganças que culminou no assassinato de um rei e de seu herdeiro, isto é, impossibilitou até o momento, na sociedade representada na peça, uma represália efetiva por parte de Lancaster. Dito isto sobre o passado é possível compreender o movimento no momento presente da cena. Por algum motivo, como segurança, política, ou mesmo amor à vida, todos os presentes unem-se de forma harmônica diante da assombração do passado recente. O movimento é unânime e merece destaque.

QUEEN MARGARET

What? Were you snarling all before I came,
Ready to catch each other by the throat,
And turn you all your hatred now on me?
(*Richard III*, Ato I, Cena iii, versos 188-190)

R. MARGARET

Rosnavam todos antes de eu chegar,
Prontos a se esganarem uns aos outros,
E agora voltam o ódio contra mim?
(*Ricardo III*, Ato I, Cena iii)

Margaret sente essa canalização de todo o ódio entre aqueles que antes ela observava e sua reação é responder a todo esse ódio, da única maneira que dispõe, agindo individualmente. O que se observa nesta parte da cena é o processo da criação de um bode expiatório. Margaret tem função simbólica na peça, pois, nessa época, historicamente, já estava morta e a peça tem a própria história para seguir, não ocorre nenhuma tentativa de violência contra a antiga rainha. Contudo, o processo se delineou de forma bem clara, todos voltaram o ódio crescente para Margaret e, além disso, o movimento foi uníssono, não houve quem ficasse ao lado dela ou refletisse sobre os crimes cometidos pelo partido de York durante a guerra. Durante a declaração das maldições o ódio concentrado contra Margaret continua tanto por parte de Ricardo como de Elizabeth. Visto desta forma, a presença não histórica ganha um imenso valor dramático pela relevância didática, moral e

meta-histórica.¹²¹ Girard, ainda em *Teatro da Inveja*, faz uma reflexão muito relevante ao papel da transfiguração sócio-histórica a qual os personagens estão, o tempo todo, sujeitos.

A guerra das Duas Rosas funciona como um sistema de rivalidade e vingança políticas em que todos os participantes são tiranos e vítimas, sempre agindo e falando não de acordo com diferenças individuais permanentes, mas com a posição ocupada num dado momento dentro do sistema dinâmico total. Sendo a última volta dessa espiral infernal, Ricardo consegue matar mais pessoas de modo mais cínico que seus antecessores, mas ele não é exatamente diferente. Para tornar a história passada da violência recíproca dramaticamente presente, Shakespeare se vale da técnica da maldição. Todos ficam amaldiçoando todos de modo tão veemente e insistente que o efeito total é trágico, ou quase cômico [...] todas essas maldições cancelam umas às outras até o final quando todas convergem contra Richard e acarretam sua derrota final, que é também a restauração da paz.¹²²

Ao se pensar a relação entre as duas rainhas no palco é possível perceber ainda uma forma complementar de abordagem mimética. Outra função importante para essa aparição é colocar no palco um *mirror* histórico e dramaticamente vivo. A moralização e a reflexão sobre os modelos a serem evitados são constantes na literatura e no drama dessa época, porém, aqui, o modelo está frente aquela que deve se atentar em um jogo mimético complexo. Trata-se da relação de espelhamento ou duplicação entre Margaret e Elizabeth. Gloucester arruinou a vida da primeira e pode fazer o mesmo com a esposa de Eduardo IV.

QUEEN MARGARET

Poor painted queen, vain flourish of my fortune:
Why strew'st thou sugar on that bottled spider,
Whose deadly web ensnareth thee about?
Fool, fool; thou whet'st a knife to kill thyself.
The day will come when thou shalt wish for me
To help thee curse this poisonous bunch-back'd toad.
(*Richard III*, Ato I, Cena iii, versos 241-246)

¹²¹ Lido desta forma, a espiralidade histórica, conforme descrita por Maquiavel, parece ser apontada antes que ela se realize, pois Elizabeth não será como Margaret apesar de também sofrer duras perdas. Trata-se, portanto, de um rico exercício de reflexão histórica que permanecerá nas peças históricas que se seguem.

¹²² GIRARD. Op. cit., 2010, p. 470.

R. MARGARET

Rainha de papel, por que espargir
Tanta doçura sobre a vil aranha
Cuja teia mortal te tem envolta?
Louca! Afias a espada que te mata.
Dia virá em que me queiras por perto
Pra, juntas, maldizer o sapo imundo.
(*Ricardo III*, Ato I, Cena iii)

Por parte de Margaret ainda há o desejo mimético de ser a rainha atual, ao qual Elizabeth nada responde. Não há conflito de fato entre elas, as diferenças estão bem claras, o passado e o presente não estão em jogo quando se trata do papel da rainha, embora não se possa dizer o mesmo, em qualquer peça histórica, sobre o papel do rei. A constatação sobre alguém que deseja ser rainha é claramente expressada por Dorset em uma sequência que ainda demonstra que todo o ódio, ainda que canalizado temporariamente em Margaret, pertence ao processo mimético e as rivalidades ali presentes. A rivalidade não cessa, mesmo que exista essa harmonia odiosa, pois não há a transferência da violência.

DORSET

Dispute not with her; she is lunatic.

QUEEN MARGARET

Peace, Master Marquess: you are malapert;
Your fire-new stamp of honour is scarce current.
O, that your young nobility could judge
What 'twere to lose it and be miserable.
They that stand high have many blasts to shake them,
And if they fall, they dash themselves to pieces.

GLOUCESTER

Good counsel, marry! Learn it, learn it, Marquess.

DORSET

It touches you, my lord, as much as me.

GLOUCESTER

Ay, and much more; but I was born so high:
Our aery buildeth in the cedar's top,
And dallies with the wind, and scorns the sun.

(*Richard III*, Ato I, Cena iii, versos 254-265)

DORSET

Não discutas com ela; ela é maluca.

R. MARGARET

Calma, senhor marquês desabusado:
Teu recente brasão mal se conhece,
E essa nova nobreza ainda não sabe
O que é perdê-la, e ficar miserável.
Quem está no alto faz tremer os outros,
Mas se cair por terra, está perdido.

GLOSTER

Que bom conselho! Ouve-o, marquês.

DORSET

Ele vos toca tanto quanto a mim.

GLOSTER

E muito mais: mas eu nasci tão alto,
Que nosso berço, o topo do alto cedro
Brinca com o vento e desafia o sol.
(*Ricardo III*, Ato I, Cena iii)

Os três versos de Gloucester, todos expressando a mesma ideia, afirmam o desejo por parte do próprio modelo, pois ao ter suas honrarias desejadas, ele as valoriza ainda mais, como é possível perceber pelo uso de “tão alto”, “alto cedro” e “desafia o sol” para dignificar o seu nascimento. A escolha do cedro como a árvore não é à toa, ele indica que esta árvore em especial está para as plantas como o rei está para os homens, isto é, entre elas, está na posição mais alta de sua cadeia dos seres. Além da simbologia da árvore remeter logo a estrutura familiar e, assim, tanto buscar como exibir os laços familiares de sua descendência real e afirmar a própria identidade. A violência transita por várias instâncias, o desejo mimético está ali o tempo todo. Nesta cena fica clara a facilidade e a velocidade com que desejo e violência se relacionam. As profecias declaradas por Margaret também possuem uma função didática além de mimética, como no caso de Elizabeth, é o ensinamento por parte da experiência e por parte daquilo que ela já vivenciara. Ela enuncia a um bom entendedor que existe um risco imenso de repetição de alguns eventos

historicamente vivenciados pela velha rainha, como, no plano social, as traições, assassinatos políticos, alianças frágeis, excesso de confiança e inocência, além daquelas que se referem ao plano individual, como as dores, os lamentos e arrependimentos enunciados não apenas a uma pessoa específica – Elizabeth –, mas para todos menos um – todos menos Ricardo –, o agente do caos que engolirá tudo e todos em seu caminho até a coroa. Margaret vivenciou o conflito pelo poder contra o partido de York, se ela não pode mais rivalizar com Elizabeth, pois já está distante demais de seu objeto de desejo, ela projeta a sua réplica – acentuando a duplicação – na rainha atual, como alguém que também sofrerá tudo aquilo que ela sofreu anteriormente. Na aparente falta de sanidade de Margaret, vista por Dorset, existe apenas uma rainha: ela, e não Elizabeth. Assim como o Duque de York – e seus filhos –, para antiga rainha Lancaster, eles compõem uma realeza de papel. No entanto, nesse momento, não é importante que ambas as rainhas sejam idênticas, mas, sim, compreender que as diferenças tendem, ao longo da peça, a desaparecer, tornando-as cada vez mais simétricas, portanto, suas reflexões são muito sãs. O avançar dos acontecimentos tornará tanto a maioria das profecias¹²³ verdadeiras como esse espelhamento ou mimetismo entre Margaret e Elizabeth. Pode-se observar, portanto, que além de violência e desejo estarem sempre unidos, o plano da identidade ecoa o tempo todo como fruto da crise de diferenças.

A crise das diferenças está declaradamente bem definida. Os membros do grupo da rainha se veem de maneira igual àqueles que lutaram a Guerra das Rosas ao lado do Duque de York, colocaram e mantiveram Eduardo IV no poder, enquanto que esses últimos – os filhos e aliados de York, em especial Ricardo –, por outro lado, não veem essa simetria. A tendência, nesse momento, é que a violência se espalhe de forma desenfreada entre e dentro desses dois grupos, e é exatamente isso que ocorre. Ainda no final desta mesma cena, os assassinos de Clarence chegam para receber instruções de Gloucester. O ciclo de violência terá início e se fará publicamente manifesto quando, na reunião de conciliação do rei entre seus familiares e membros da nobreza, a notícia da morte de Clarence destruir com qualquer possibilidade de paz entre os dissidentes. O ápice da crise é

¹²³ De todas as profecias proferidas pela Rainha Margaret apenas aquela que mencionara que Elizabeth não seria mais mãe, pois perderia todos os seus herdeiros, falha. Henrique Richmond (Henrique VII) casa-se com Elizabeth York, a filha do Rei Eduardo IV e Rainha Elizabeth.

alcançado quando, pouco tempo depois dessa notícia, o Rei Eduardo IV falece. A crise de diferenças ou crise sacrificial além de definida já está operando, a violência liberada por ela, dentro dos processos de vingança, vitimização e assassinato político, atuará a todo vapor durante as próximas cenas. Como implicação desse processo, a rivalidade, afora aumentar entre aqueles que resistem, também passa a descobrir novas formas de se estipular a diferença e recuperar a ordem e a hierarquia perdidas pela morte do rei. Nesse sentido encontram-se dois movimentos que ocupam o âmago da peça: os preparativos da coroação do príncipe e a busca de apoio para que Gloucester se torne Ricardo III. Essa intercambialidade de posições e de status, segundo Girard, é o reflexo da oscilação das diferenças, isto é, nada mais é estável na ordem cultural.¹²⁴

As semelhanças entre as personagens dentro da peça propõe um diálogo que atravessa as peças, aproximando, de forma quase simétrica, alguns pares de personagens, em especial as personagens femininas, sendo cada uma das personagens pertencentes a uma das peças tratadas. Harold Brooks, em um artigo intitulado ““Richard III”, Unhistorical Amplifications: The Women's Scenes and Seneca”, de 1980, tratou dessas semelhanças que aqui podem complementar o jogo de eliminação de diferenças inerentes às peças e aos conflitos. Brooks vê uma relação entre Hécuba e a Duquesa de York, no que diz respeito a serem ambas as mães de um filho que trouxe a angústia e a ruína para dentro de sua própria pátria, além de ambas terem se tornado viúvas pela guerra que seus filhos participaram. Andrômaca e Elizabeth formam outro par, neste caso, de mulheres jovens que se tornaram viúvas e mães que perdem ainda muito jovens os seus filhos – que são também as esperanças de reconstrução do país – em meio aos conflitos trazidos pelos filhos de Hécuba e a Duquesa de York. Quanto à Polixena, seu par é Lady Anne, ambas fazem casamentos, que antes mesmo de serem realizados, já são pensados, por parte de seus ‘noivos’, como um equivalente à própria morte. Restam Margaret de Anjou e Helena de Esparta, as estrangeiras odiadas, que ficam a condenar e a julgar os crimes e as perdas da guerra.¹²⁵ A inclusão de tantas figuras femininas em uma peça histórica desperta a atenção e essa equivalência, que rompe com o senso histórico, além de aproximar as peças destaca o papel

¹²⁴ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, p. 193.

¹²⁵ Cf. BROOKS. ““Richard III”, Unhistorical Amplifications: The Women's Scenes and Seneca”, 1980, p. 725.

do conflito mimético, a possibilidade de repetibilidade e a reflexão sobre a história como um processo imitativo.

A crise mimética não envolve somente as personagens palacianas, mas o povo, representado direta e indiretamente em *Ricardo III*, também é atingido. Logo após a morte do Rei Eduardo IV, em uma cena costumeiramente cortada de adaptações fílmicas e montagens, é possível observar o diálogo entre três representantes do povo inglês, cada qual com sua opinião sobre o que o futuro lhes reserva, ecoando uma reflexão histórica sobre reinados anteriores em pelo menos dois deles. A falta de homogeneidade dada por Shakespeare à cena é ímpar quando comparada com outras obras, no qual o povo é geralmente caracterizado como uma turba sem rosto, poderosa, mas flexível e manipulável, como será visto, anos mais tarde, em outras peças.

THIRD CITIZEN

Woe to the land that's govern'd by a child!

SECOND CITIZEN

In him there is a hope of government,
Which, in his nonage, council under him,
And in his full and ripen'd years himself,
No doubt shall then, and till then, govern well.

FIRST CITIZEN

So stood the state when Henry the Sixth
Was crown'd in Paris but at nine months old.

THIRD CITIZEN

Stood the state so? No, no, good friends, God wot;
For then this land was famously enrich'd
With politic grave counsel; then the king
Had virtuous uncles to protect his Grace.

FIRST CITIZEN

Why, so hath this, both by the father and mother.

THIRD CITIZEN

Better it were they all came by his father,
Or by the father there were none at all:
For emulation who shall now be nearest
Will touch us all too near, if God prevent not.

O, full of danger is the Duke of Gloucester,
And the Queen's sons and brothers, haught and proud;
And were they to be rul'd, and not to rule,
This sickly land might solace as before.
(*Richard III*, Ato II, Cena iii, versos 11-30)

3º CIDADÃO

Ai da pátria que é reino de criança.

2º CIDADÃO

No desta há esperança de governo;
Na sua infância ampara-o um conselho
E quando já for homem, por si mesmo,
Sem dúvida ele será um bom governante.

1º CIDADÃO

Assim foi feito quando Henrique VI
Foi sagrado em Paris aos nove meses.

3º CIDADÃO

Ficou o estado assim? Não, não amigos;
Deus sabe que o país naquele tempo
Teve um sábio conselho; e então rei
Tinha virtuosos tios protegendo-o.

1º CIDADÃO

Or'essa; este também, por pai e mãe.

3º CIDADÃO

Melhor se fossem todos por seu pai
Ou nenhum existisse desse lado
Pois todos quererão ser o mais próximo
E isso nos tocará, salvo se Deus
O impedir. Gloster é perigoso
E os filhos da rainha, e seus irmãos!
Se eles fossem mandados, não mandantes,
Esta nação podia florescer.
(*Ricardo III*, Ato II, Cena iii)

Cada um dos cidadãos pensa de forma diferente quanto ao futuro da nação, ou melhor, sobre como o futuro rei irá governar. O primeiro deles é positivo e otimista quanto ao reinado porvir, sua comparação com Henrique VI é repleta de inocência, completamente diferente do terceiro cidadão que faz uma comparação com um tom mais crítico da história

recente e do presente. O segundo cidadão fica entre um e outro, reconhece o temor que existe entre os homens, mas acaba por adotar uma postura um pouco isolada. O terceiro é o mais receoso, inicialmente fala dos virtuosos tios de Henrique VI, mas acaba por comparar a repetibilidade dos eventos climáticos, as estações e o fluxo diário do Sol com a potencialidade de repetição da história.

THIRD CITIZEN

When clouds appear, wise men put on their cloaks;
When great leaves fall, the winter is at hand;
When the sun sets, who doth not look for night?
Untimely storms make men expect a dearth.
All may be well; but, if God sort it so,
'Tis more than we deserve, or I expect.
(*Richard III*, Ato II, Cena iii, versos 32-37)

3º CIDADÃO

Se há nuvens, é prudente preparar-se
Para a chuva; se as folhas vão caindo
É o inverno; se o sol se põe, é noite.
Tempestades prometem destruição.
Talvez vá bem; mas se Deus assim quer,
É mais que espero, ou do que merecemos.
(*Ricardo III*, Ato II, Cena iii)

Ele ainda traz para a discussão aquilo que a peça evidenciou momentos antes: a disputa que existe entre o grupo da rainha e Gloucester, pois esses não se deixam governar. Se os filhos da rainha fossem governados ou não existissem tios de nenhum lado, isto é, se a hierarquia e a ordem não fossem constantemente forçadas por uma rivalidade, a Inglaterra “might solace as before” (“podia florescer”, Ato II, Cena iii, verso 30). A criação de duplos, o jogo de se tornar o mais próximo do rei, toca a eles e atinge todo o povo, como destaca o terceiro cidadão. Na impossibilidade de prever com exatidão os conflitos, ele conclui legando a Deus a responsabilidade pelos tempos vindouros.

O temor é um possível denominador entre esses três discursos, no entanto ele não descaracteriza sua heterogeneidade, apenas a desperta. A crise de diferenças é referenciada de forma oblíqua por eles. Tanto Eduardo, o atual príncipe de Gales e herdeiro da coroa – cujo reinado futuro é o assunto da cena – como Henrique VI, compõem quadros

em que a coroação se daria em um ambiente repleto de muitos tios ambiciosos¹²⁶ e seriam ainda muito novos, restando a apenas um desses tios ocupar o cargo de Protetor do reino durante a minoridade do monarca. O que se pode observar nesta cena é a convergência de todos para o medo da rivalidade – do jogo entre os duplos –, cujos ecos podem tomar a forma da guerra civil, como de fato tomaram, no passado recente da peça, para que Eduardo IV assumisse o trono. As disputas pelo poder narradas pelo terceiro cidadão são claras e precisas com o que a peça apresentou até então. A crise mimética não permanece isolada nos muros do palácio, ela se faz presente em todos os níveis da comunidade.

Em momentos posteriores, quando Ricardo precisa manipular a opinião a respeito de seu falecido irmão, uma multidão é relatada e a homogeneidade aparece de forma muito mais intensa. Essa simetria não é gratuita, se na cena dos três cidadãos tratava-se de uma reflexão sem poder na ação dramática, nessa se trata do coletivo. Esse é fundamental para que Ricardo consiga se firmar, isto é, obtenha da população o apoio para ser rei da Inglaterra. A mesma população que ora reage inerte às declarações dos companheiros de Ricardo, poucos momentos depois será aquela que irá quase implorar para que ele aceite a coroa. O caráter mais homogêneo da peça se dará quando tanto nobres quanto a população representarem toda a comunidade, ao final da peça, procurando finalizar a crise sacrificial. A manipulação e a mudança constante da opinião pública é algo com que Shakespeare lida o tempo todo¹²⁷ durante essa tetralogia.

Assim como os fantasmas, também o povo aparece comumente nas tragédias shakespearianas, desempenhando as mais variadas funções, mas sempre exercendo alguma força que alimenta a ação, seja fazendo-a avançar, seja impedindo personagens de realizar seus intentos. Considere-se, como exemplo, a turba para a qual são direcionados os célebres discursos de Brutus e de Marco Antônio em *Júlio César*. Qual o alvo do brilhante investimento retórico implicado nas falas desses dois personagens? Com que motivos Shakespeare teria tomado emprestado a Quintiliano suas lições sobre a construção de um discurso retórico senão para demover o

¹²⁶ Os irmãos do rei Henrique VI, a saber, Bedford, Winchester e Gloucester, são aqueles cujos conflitos ocupam boa parte de *Henrique VI Parte II*.

¹²⁷ Ver, por exemplo, quando Jack Cade e sua turba de revoltosos estão em Londres, em *Henrique VI Parte II*, nas últimas cenas do Ato IV.

povo (e o público), primeiramente fazendo-os crer que Brutus e seus pares estavam certos em assassinar Júlio César para impedir que este trilhasse o caminho do império, em seguida, num rebote surpreendente, permitindo que Marco Antônio desfaça toda a argumentação, invertendo o sentido político da retórica de Brutus para incitar a massa à revolta que culminaria na celebração do triunvirato?¹²⁸

Em *As Troianas* o povo está representado primariamente nas partes córicas, formando um grupo homogêneo e marcado pelas características que Hécuba ora incita às mulheres troianas ou as exprime representativamente. Cabe à elas aceitar, estoicamente, as reviravoltas da vida, inclusive a retirada à força da pátria e a sua nova condição, de servas dos gregos vencedores. As mulheres transformam-se nos prêmios de sorteios entre os homens. Assim como Troia, sua identidade é dilacerada em espólios de guerra. As variações entre seus destinos¹²⁹ compõem apenas um nome que significa nada, apenas uma região distante na qual serão escravas e não mais mulheres de Troia.

Contudo, não é somente esse povo que está representado na peça, há a forte presença dos soldados gregos, os quais estão por trás dos atos vitimatórios que dão alma à ação da peça. São eles que confiam a Ulisses a tranquilidade de um retorno seguro para seus lares. É para evitar discórdia e desordem dentro do exército que Agamêmnon adjudica a Calcante grandes decisões. Ainda assim, Sêneca não os transforma em pessoas cujas únicas impressões são fornecidas apenas por seus líderes. Taltíbio, o mensageiro grego, é complacente e respeitoso com as dores das mulheres troianas, em especial com Hécuba, procurando escolher as palavras com que notícias tão terríveis serão inevitavelmente dadas. O tom da peça prioriza as dores de um povo, cuja nação foi destruída, que não tem outra opção senão aceitar as consequências da guerra, mas não se pode negar que o outro lado ocupa uma posição totalmente oposta, pois não está visível e é ativo – embora indiretamente – no desenvolvimento da ação.

Após traçar o plano de fundo da crise sacrificial e dos conflitos de rivalidade sobre a peça e seus atos iniciais e antes de se avançar para os momentos de maior crise

¹²⁸ LUNA. “A Voz Do Povo: O Papel Das Multidões Na Dramaturgia Trágica Ocidental”, 2008, p. 9.

¹²⁹ Nesta parte córica, Sêneca ecoa muito *As Troianas* de Eurípedes.

dentro das peças, é necessário ponderar sobre os conceitos de sacrifício e bode expiatório, de acordo com René Girard, para que o desenvolvimento da leitura não seja obscurecido ou reduzido por noções fora do contexto da teoria girardiana. Essa reflexão se faz necessária para considerar os casos de Astianax e Polixena e fazer a avaliação dessas ideias dentro da análise comparativa que vem sendo desenvolvida ao longo do capítulo e também situar como as duas peças dialogam nesse aspecto.

René Girard, em *La Violence et Le Sacré (A Violência e o Sagrado)*, obra publicada originalmente em 1972, portanto, mais de dez anos após ter dado início à sua reflexão sobre a estrutura triangular do desejo – posteriormente chamado de desejo mimético –, em seu primeiro livro *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque (Mentira Romântica e Verdade Romanesca)* de 1961. Esse conceito ecoa também nesse livro para a compreensão daquilo que viria a compor sua teoria e reflexão mais madura: o desejo mimético e o processo do bode expiatório.

Em *A Violência e o Sagrado*, Girard inicia a busca pelo entendimento do sacrifício a partir de uma noção formalista – vigente em sua época – que não atribuía nenhum sentido a essa violência ou à divindade reclamente relacionada. A inserção de um deus ou alguém que exija o sacrifício apenas diminuía a inteligibilidade do processo, em um tipo de exercício solipsista que passava aos mais simplórios a ilusão de uma comunicação e, assim, o sacrifício não teria nenhum papel prático na sociedade.¹³⁰ Contra essas tendências, Girard recorre ao entendimento de sacrifício como uma violência alternativa. Ele parte de concepções e obras que lhe seriam mais recentes, como aquelas apresentadas por Victor W. Turner e Godfrey Lienhardt¹³¹, que distinguem no sacrifício “une véritable opération de transfert collectif qui s’effectue aux dépens de la victime et qui porte sur les tensions internes, les rancunes, les rivalités, toutes les vellités réciproques d’agression au sein de la communauté.”¹³² Essa noção de desvio será fundamental para a

¹³⁰ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, p. 19-20.

¹³¹ As obras são, respectivamente, *The Drums of Affliction: A Study of Religious Process among the Ndembu of Zambia* (1963) e *Divinity and Experience: The Religion of the Dinka* (1961).

¹³² “uma verdadeira operação de transferência coletiva, efetuada às custas da vítima, operação relacionada às tensões internas, aos rancores, às rivalidades e a todas veleidades recíprocas de agressão no seio da comunidade.” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 20). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 21.

compreensão e o desenvolvimento de todo o argumento sobre o sacrifício, pois, ao contrário dos formalistas, para Girard, nesse processo há uma função.

Le sacrifice, ici, a une fonction réelle et le problème de la substitution se pose au niveau de la collectivité entière. La victime n'est pas substituée à tel ou tel individu particulièrement menacé, elle n'est pas offerte à tel ou tel individu particulièrement sanguinaire, elle est à la fois substituée et offerte à tous les membres de la société. C'est la communauté entière que le sacrifice protège de sa propre violence, c'est la communauté entière qu'il détourne vers des victimes qui lui sont extérieures. Le sacrifice polarise sur la victime des germes de dissension partout répandus et il les dissipe en leur proposant un assouvissement partiel.¹³³

O caráter social é extremamente ativo para a compreensão do fenômeno do sacrifício como algo com função concreta e que opera na transição das energias de conflito existentes dentro de uma sociedade para uma vítima. Para Girard, o denominador comum que regula a eficácia do sacrifício é essa própria violência intestina da comunidade, que ao buscar a restauração da harmonia, também fortalece a sua unidade social.¹³⁴ A violência intestina consiste naquilo que ameaça a integridade de uma comunidade, como uma disputa interna, desavenças, problemas não resolvidos, crimes não punidos. Duas noções, por ora, necessitam ficar bem claras: a mola da violência é o desejo e o elemento apaziguador da violência é o sacrifício. Portanto, para Girard, “On ne peut pas se passer de la violence pour mettre fin à la violence. Mais c'est précisément pour cela que la violence est interminable. Chacun veut proférer le dernier mot de la violence et on va ainsi de représaille en représaille”.¹³⁵

¹³³ “O sacrifício tem aqui função real, e o problema da substituição coloca-se no nível de toda a comunidade. A vítima não substitui tal ou tal indivíduo particularmente ameaçado e não é oferecida a tal ou tal indivíduo particularmente sanguinário. Ela simultaneamente substitui e é oferecida a todos os membros da sociedade, por todos os membros da sociedade. É a comunidade inteira que se encontra assim direcionada para vítimas exteriores. O sacrifício polariza sobre a vítima os germens de desavença espalhados por toda parte, dissipando-os ao propor uma saciação parcial.” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 20-1). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 21-2. Destaque do autor.

¹³⁴ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, p. 21.

¹³⁵ “é impossível não usar de violência quando se quer liquidá-la. Mas, justamente por isso ela é interminável. Todos querem proferir a última palavra e assim vai-se de represália em represália” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 40). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 45.

Um exemplo muito claro de violência intestina é a vingança, visto na dramaturgia que está sendo tratada, cujas manifestações pela *revenge play* produziram diversas peças, por exemplo, *Tiestes*, no universo senequiano, e *Spanish Tragedy*, *Hamlet* e *Titus Andronicus*, no universo elisabetano, para citar apenas algumas obras já levantadas ao longo da dissertação. Embora este não seja o plano principal nas duas obras analisadas neste capítulo, esse elemento tem suas marcas e faz parte da reflexão girardiana para se compreender o processo do sacrifício. Segundo Girard, a vingança de sangue (ou *blood-feud*) é composta por um ciclo de represálias em um processo *ad infinitum*, que coloca em jogo a própria existência da comunidade. Pode-se aderi-la ou simplesmente condená-la, de acordo com a posição em que se ocupa no turbulento jogo da violência. Consequentemente, compõe um ciclo vicioso que, na comunidade moderna, é afastado pela presença de um sistema judiciário que, por sua vez, não o suprime, mas o limita uma vez que suas decisões caracterizam e tem o poder da palavra final¹³⁶ ou, em outras palavras, é a própria institucionalização da vingança. Em algumas tragédias elisabetanas o problema desse ciclo é parcialmente resolvido, quando a represália leva a morte tanto daquele ao qual vingança se dirigia como o próprio vingador. Dessa forma, para Girard, a tragédia passa a ser o equilíbrio de uma balança, não da justiça, mas da violência.¹³⁷

Se a violência é a própria chave para que esta seja eliminada da comunidade, há uma clara distinção entre aquela que danifica e a que restaura a ordem. Nas sociedades primitivas¹³⁸ – no qual o sistema jurídico está ausente – este domínio é primordialmente do religioso, portanto, a prudência religiosa pode ter um aspecto violento. Assim, para Girard, tanto violência como sagrado são inseparáveis. Essa dimensão religiosa primitiva domesticaria a violência, criando formas para regulá-la, como os meios preventivos: os desvios sacrificiais do espírito de vingança; ou ações curativas precárias: como regulações e entraves à vingança, como duelos. Basicamente, o sistema primitivo se difere do judiciário, enquanto o primeiro teme espalhar a vingança, o segundo procura racionalizá-la.¹³⁹ Quando

¹³⁶ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, p. 28-9.

¹³⁷ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, p. 65.

¹³⁸ A distinção primitiva e moderna diz respeito apenas à ausência ou presença de um sistema judiciário que regule a violência dentro de uma sociedade e dificulte a propagação de um ciclo de vinganças.

¹³⁹ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, p. 32-35.

as diferenças entram em colapso, e não mais se pode distinguir a violência¹⁴⁰ (pura) que restaura daquela (impura) que contagia e consome a comunidade, ocorre aquilo que Girard nomeia de Crise Sacrificial ou Crise de Diferenças e que também pode ser observado nas tragédias. Segundo o etnólogo francês,

La notion de *crise sacrificielle* paraît susceptible d'éclairer certains aspects de la tragédie. C'est le religieux, pour une bonne part, qui fournit son langage à la tragédie; le criminel se considère moins comme un justicier que comme un sacrificateur. On envisage toujours la crise tragique du point de vue de l'ordre qui est en train de s'écrouler. La raison de cette carence est évidente. La pensée moderne n'a jamais pu attribuer une fonction réelle au sacrifice ; elle ne saurait percevoir l'écroulement d'un ordre dont la nature lui échappe. Il ne suffit pas, en vérité, de se convaincre qu'un tel ordre a existé pour voir s'éclairer les problèmes proprement religieux de l'époque tragique. [...] Dans tous ces monstres assoiffés de sang humain, dans ces épidémies et pestilences diverses, dans ces guerres civiles et étrangères qui constituent le fond assez brumeux sur lequel se détache l'action tragique, nous devinons, certes, des échos contemporains [...] le poète nous suggère, nous le sentons bien, que le drame de protagonistes n'est que la pointe de l'iceberg ; c'est le sort de la communauté entière que est en train de se jouer.¹⁴¹

Sobre a queda e levante de ordens vale recordar que as duas tetralogias históricas de Shakespeare contam não somente a queda da dinastia Plantageneta, mas focam-se e finalizam com a instauração da nova ordem: o governo ou Era Tudor. Com raras

¹⁴⁰ Trata-se de um conceito complexo e paradoxal, mas que, segundo Girard, a violência pura seria aquela que não produz outra violência, encerrando um ciclo de represálias e restaurando a harmonia na comunidade; enquanto que a violência impura trataria daquela que faz parte de um ciclo vicioso, além de estimular outra violência coloca a integridade da comunidade em risco.

¹⁴¹ “A noção de *crise sacrificial* pode esclarecer certos aspectos da tragédia. É a dimensão religiosa que, em boa parte, fornece sua linguagem à tragédia; o criminoso considera-se menos um justiceiro que um sacrificador. A crise trágica é sempre analisada do ponto de vista da ordem que está nascendo e nunca do ponto de vista da ordem que desmorona. A razão desta carência é evidente. O pensamento moderno nunca conseguiu atribuir uma função real para o sacrifício; ele não poderia perceber o desmoronar de uma ordem cuja natureza lhe escapa. Na verdade, não basta estar convencido de que tal ordem tenha existido para que os problemas propriamente religiosos da época trágica sejam esclarecidos. [...] Em todos esses monstros sedentos de sangue humano, nessas epidemias e pestilências diversas, nessas guerras civis e estrangeiras, que constituem o fundo sobre o qual se desenrola a ação trágica, certamente podemos descobrir ecos contemporâneos. [...] o poeta sugere, como é fácil perceber, que o drama dos protagonistas é apenas a ponta do iceberg; o que está em jogo é a sorte de toda a comunidade.” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 62-63). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 69-70. Destaque do autor.

exceções¹⁴², as peças históricas, as *chronicle plays* e tragédias geralmente tratam somente de períodos *anteriores* a subida de Henrique VII. Em um senso amplo, cada uma das peças das tetralogias também foca nesse movimento de oscilação entre as ordens, em especial Henrique Bolingbroke (Henrique IV) no lugar de Ricardo II e Eduardo IV por Henrique VI, transições que não ocorrem por herdeiros, mas por tentativa de fundação e reordenação dos tempos.

Para Girard, a oposição entre elementos simétricos é essencial à tragédia.¹⁴³ Todas as cenas até então tratadas tanto em *Ricardo III* como em *As Troianas* comprovam o poder e a essencialidade desse antagonismo distribuído nos embates trágicos. Se por um lado há o desejo de mimetizar o modelo, por outro há a tentativa de afirmar as diferenças, em um movimento paradoxalmente trágico. O exemplo de Ricardo é suficiente, há nele um desejo mimético de se aproximar de seus irmãos, seja pelo casamento ou pela ambição à coroa, mas quando se trata daqueles que se consideram os seus “iguais sociais”, ele é insistente em definir os abismos o tempo todo – o valor de soldado e o nascimento nobre e suas variações – que o separam do grupo da rainha Elizabeth. A ação trágica, segundo Girard, será caracterizada como retomadas e represálias e quanto maior for a rivalidade entre os antagonistas mais a *mimesis* violenta será favorecida, em especial quando hierarquias forem colocadas em xeque, como, por exemplo, filho contra pai.¹⁴⁴ Portanto, “se a crise trágica deve ser definida inicialmente como uma crise sacrificial, tudo na tragédia deve refleti-la”.¹⁴⁵

Na crise sacrificial há tanto a perda do valor do sacrifício quanto da diferença entre a violência pura e a impura. Uma vez que não existem mais diferenças, não há mais possibilidade de purificação possível e a violência impura, contagiosa e recíproca se espalha pela comunidade. Além disso, são destruídas todas as diferenças. A crise sacrificial é, portanto, uma crise das diferenças que atinge toda a ordem cultural – o conjunto

¹⁴² A peça *Sir Thomas More* (1593?-1603?), de Anthony Munday, Henry Chettle e William Shakespeare entre outros e *Cromwell* (1612) de “W.S” são alguns dos poucos exemplos que contam a queda de grandes homens de períodos cobertos pela dinastia Tudor. Em geral, as peças históricas se situam em reinados e séculos anteriores a Henrique VII. O *Henrique VIII* de Shakespeare fora escrito durante o reinado de James I.

¹⁴³ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, p. 63.

¹⁴⁴ GIRARD. Op. cit., 1990, p. 67.

¹⁴⁵ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, p. 63.

organizado de diferenças – e a identidade do indivíduo, composta pelos desvios diferenciais de um com relação ao outro.¹⁴⁶

Quand le religieux se décomposé ce n'est pas seulement, ou tout de suite, la sécurité physique qui est menacée, c'est l'ordre culturel lui-même. Les institutions perdent leur vitalité ; l'armature de la société s'affaïsse et se dissout; d'abord lente, l'érosion de toutes les valeurs va se précipiter ; la culture entière risque de s'effondrer et elle s'effondre un jour ou l'autre comme un château de cartes.¹⁴⁷

Pode-se constatar, nas cenas analisadas das duas obras, o alcance desse argumento girardiano: a supressão das diferenças impacta violentamente o mundo das duas tragédias. Quando a guerra acaba e Ricardo é somente mais um na corte, os valores de guerra, fidelidade, lealdade e irmandade desaparecem e sua situação é a mesma daqueles que não possuem esse mesmo conjunto de diferenciais e que, para alimentar a rivalidade, eram figuras “inimigas” durante a guerra. A peça trabalha com esses elementos o tempo todo, seja em um momento mais próximo do início do período pós-guerra, na cena inicial, no decorrer das ações e da escalada mimética ou com a reflexão que Margaret profetiza: a supressão das diferenças continuará em uma escalada que levará todos aqueles, que conversam com ela na terceira cena do primeiro ato, para um inevitável jogo de rivalidades e mortes. Ricardo manipulará tanto a instituição civil, ao conseguir enganar o prefeito sobre suas ações contra Hastings, como a própria igreja, que fica literalmente lado a lado com ele, no momento em que ele é convidado a assumir a coroa. A ordem cultural e as instituições se enfraquecem a cada cena. Outro exemplo é a facilidade com que Gloucester consegue invalidar o privilégio do santuário, revelando o desmoronamento das instituições.

O universo troiano encontra-se praticamente no mesmo estado: as rivalidades em ascensão e a ordem cultural em destruição. Vale destacar que essa dimensão do pós-guerra, por sua natureza inconstante, que ainda não neutralizou toda a violência, e possui

¹⁴⁶ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, p. 68-9.

¹⁴⁷ “Quando a dimensão religiosa se decompõe não é apenas a segurança física que se encontra imediatamente ameaçada, mas a própria ordem cultural. As instituições perdem a vitalidade; a armação da sociedade desmorona e se dissolve; inicialmente lenta, a erosão de todos os valores precipita-se; toda a cultura ameaça desabar e um dia inevitavelmente desmorona como um castelo de cartas.” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 69). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 77.

um risco de contágio muito alto. Assim prosseguem tanto Pirro como Ricardo, vencedores do combate que dirigem para o seu próprio partido, aliados e familiares, o gérmen da destruição. Agamêmnon opta por deixar que o lado religioso cuide dessa violência e procure neutralizá-la, enquanto que Gloucester a estimula e, como um sacerdote de uma sociedade primitiva ou da mesma forma que Calcante, procura manipular cuidadosamente a violência, estando em contato direto com ela.

O número de mortos no decorrer de *Ricardo III* é bem elevado. Todas, salvo a morte natural do Rei Eduardo IV, estão relacionadas ao mando de Gloucester. Os parentes da rainha são eliminados durante o período em que a Inglaterra ainda está sem um novo rei. Trata-se de uma falsa acusação de traição dada por Ricardo e Buckingham, evitando que qualquer um deles consiga retornar a Londres com o jovem príncipe e fortaleça o grupo da rainha. Consistem, portanto, em diversos assassinatos políticos para garantir o poder e aumentar a representação de Ricardo e seu grupo em sua trajetória até a coroa. Lorde William Hastings enquadra-se na mesma categoria, ao ser sondado sobre a possível coroação de Ricardo e não do herdeiro de Eduardo IV, ele recusa em colaborar e deixa claro que não deseja ver o diadema da Inglaterra tão mal posto. Sua ligação com os príncipes e a potencialidade de ser um obstáculo faz com que uma conspiração rápida e muito efetiva corte sua cabeça. Diferentemente desses dois casos, quando se tratou de Clarence, Gloucester agira sozinho, seu motivo poderia ser desde o possível intermédio que ele fazia entre Ricardo e Eduardo a uma vingança. Além disso, há toda uma inveja e desejo de vingança reverberando no início da peça, a eliminação de Clarence parece satisfazer de forma tanto pessoal como politicamente os planos ambiciosos de Ricardo. Nenhum desses casos pode ser considerado um sacrifício, vistas as condições e os históricos dos envolvidos, além do propósito e método utilizados. A impossibilidade de classificá-las como sacrifícios é bem clara, haja vista a concepção de sacrifício em René Girard, não se trata absolutamente da canalização das energias conflitantes da comunidade para uma vítima escolhida por todos, tampouco a morte de cada um deles recupera a harmonia e a ordem. Pelo contrário, a cada morte Ricardo se aproxima mais da coroa e o estado de caos, desordem, medo e imprevisibilidade aumentam.

A ordem, o sistema de hierarquias e os diversos níveis de diferenças são extremamente importantes, como foi visto nas considerações teóricas que abrem este capítulo, para a argumentação de René Girard e para E. M. W. Tillyard pintar o ‘retrato do universo elisabetano’, ambos focando-se, quando tratam dessas ideias, no discurso de Ulisses no *Troilus e Créssida* de Shakespeare. Para Girard, nesse discurso encontra-se o ponto de vista do primitivo religioso e do trágico grego sobre diferença e violência.¹⁴⁸ Nesse sentido, Victor Turner, em *O Processo Ritual*, aponta que “structural differentiation, both vertical and horizontal, is the foundation of strife and factionalism, and of struggle and dyadic relations between incumbents of positions or rivals for positions”¹⁴⁹

O alcance dessa noção de Ordem ou Estrutura dentro das peças históricas é muito vasto, o que permite, por exemplo, a leitura das diversas relações entre os reinados de Ricardo II a Ricardo III como uma relação moralizante de erro e culpa pelas ações de cada um dos monarcas. Como exemplo, pode-se pensar que Ricardo II é punido com a rebelião de Bolingbroke por não ter resolvido o problema do assassinato, Henrique IV enfrentaria revoltas por ter usurpado o trono e Henrique VI pagaria pelos erros de seu avô. As possibilidades são muito abrangentes nessa perspectiva.¹⁵⁰ Ainda assim, a composição e delimitação da noção de ordem e hierarquia, que engloba essas leituras socioculturais pormenorizadas e tantas outras relações, são extremamente relevantes uma vez que o seu núcleo – a diferença e a ordem – pode ser visto de forma muito semelhante, respeitando suas diferenças temporais e de gênero, em uma peça do século XVI, como *Troilus e Créssida*, e em antropólogos modernos, como Victor Turner e René Girard. Ainda sobre as diferenças Girard adiciona, logo após citar Turner, relacionando o sacrifício e a diferença, durante uma crise sacrificial aguda.

Quand les différences se descellent, elles passent presque nécessairement pour la cause des rivalités auxquelles elles fournissent un enjeu. Mais elles n’ont pas toujours joué ce rôle. Il

¹⁴⁸ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, p. 70.

¹⁴⁹ “a diferenciação estrutural, quer seja vertical ou horizontal, é o fundamento da disputa, do faccionalismo e das lutas em relações diádicas entre os que ocupam posições definidas ou entre pessoas que se rivalizam por elas” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; TURNER apud GIRARD. Op. cit., 1990, p. 70). TURNER apud GIRARD. Op. cit., 1972, p. 78.

¹⁵⁰ Cf. TILLYARD. Op. cit., 1944.

en est de toutes les différences comme du sacrifice qui vient grossir le flot de la violence quand il ne parvient à l'endiguer...¹⁵¹

Se há uma crise sacrificial e uma escalada mimética no *Ricardo III* de Shakespeare ela se concentra especialmente no desenvolvimento da tirania de Ricardo em sua escalada pelo poder, pois a cada novo crime, outro passa a ser necessário para que novas condições possam ser incorporadas e diferenças suprimidas. Sendo assim, o processo mimético só se alastra de forma a repercutir as consequências – o medo, o caos, a insegurança – que o avançar destrutivo de Gloucester provoca. Os adversários e os duplos¹⁵² poderosos não estão mais presentes, exceto pela presença providencial, nos últimos atos, de Richmond e pela brevíssima relação de Ricardo e a sua própria consciência, às vésperas de Bosworth. O contágio pela violência é tão forte que mesmo aqueles próximos a Ricardo sentem o seu impacto, como é o caso de Buckingham que, ao hesitar, desperta a cólera de seu soberano e agindo imprudentemente, direciona para si mesmo a mesma violência que ele ajudou Ricardo a controlar, mas que não consegue mais lidar.

A crise sacrificial presente em *As Troianas* pode ser dividida em dois momentos de acordo com o que já fora analisado. Há o risco constante que a violência exercida pelos gregos por dez anos contra os troianos se dirija aos próprios vencedores, pelos mais diversos motivos, entre eles o orgulho, a soberba, a adoração do poder ou mesmo o receio, o temor de uma nova guerra e o medo do não cumprimento das vontades dos deuses. As palavras de Agamêmnon ao vencer o conflito, enxergando a possibilidade de que aquela vitória o torna temeroso contrasta com os ânimos exaltados de Pirro que deseja o sacrifício de Polixena para seu pai, Aquiles. Enquanto o primeiro enxerga a falta de controle que existe quando se lida com a violência, ao segundo ela pode ser usada da maneira que o vencedor desejar. Na tentativa de dominar e controlá-la, ambos acabam dirigindo a si

¹⁵¹ “Quando as diferenças perdem sua legitimidade, passam quase que necessariamente a ser consideradas como causas das rivalidades, às quais fornecem um pretexto. Mas nem sempre elas desempenham este papel. Ocorre com todas as diferenças o mesmo que com o sacrifício, que acaba por engrossar a torrente de violência quando não mais consegue detê-la...” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 70). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 78.

¹⁵² Duplo aqui se refere a alguém que também poderia entrar na disputa pela coroa, como, em *Henrique IV*, entre Hal e Hotspur.

mesmos essa matéria que tentam manusear, resultando no confronto verbal mediado pela esticomítia. Ao perceber a impossibilidade de resolver o duelo pela razão ou pela retórica, Agamêmnon opta que o manuseio da violência seja feito pelo sacerdote. Para Girard, a religião tem sempre um único objetivo: impedir o retorno da violência recíproca¹⁵³, isto é, evitar que as represálias continuem. Calcante não fala apenas pela disputa de Agamêmnon e Pirro, mas por todos os gregos. Sua exigência, ou aquilo que os deuses com os quais ele se comunica exigem, é a canalização da violência no sacrifício de Polixena e na morte de Astianax.

A peça deixa claro porque, além da filha de Hécuba, o garoto é adicionado. Não se trata, aparentemente, de um contágio pela violência – que faz cada vez mais e mais vítimas¹⁵⁴ –, mas, sim, algo maior, como foi destacado acima, que representa o temor de uma represália ainda maior por parte dos vencedores da guerra. A dupla exigência e o próprio gênero trágico ofuscam a visibilidade clara do manuseio da violência e a leitura do sacrifício. Girard explica essa relação ao relacionar tragédia e mito, pois “le poète tragique retrouve, lui-même, la réciprocité violente toujours sous-jacente au mythe, c’est parce qu’il aborde celui-ci dans un contexte de différences faiblissantes et de violence grandissante”.¹⁵⁵ Ainda assim, é possível encontrar alguns traços que auxiliam a análise, pois tanto Astianax quanto Polixena cumprem com determinados itens vistos em comunidades que fariam uso de sacrifícios rituais.¹⁵⁶ Nenhum deles se principiou na vida adulta ainda, portanto, suas condições, na sociedade em que vivem, são indefinidas ou não iniciadas. A violência que se deseja direcionar a ambos possui o efeito de evitar que a própria violência se alastre, em um tempo futuro, entre os gregos. Mesmo sendo “le sacrifice a pour fonction d’apaiser les

¹⁵³ GIRARD. Op. cit., 1990, p. 76.

¹⁵⁴ No entanto, esse contágio é evidente no avançar de Ricardo em sua escalada violenta até a coroa levando consigo muitas vidas. Assim como, o contágio pode ser visto ao longo de toda a tetralogia. Esse é um ponto em que as peças se afastam muito, pois enquanto há uma precaução e um desejo de se controlar a violência em *As Troianas*, tão logo ela comece a ferir a ordem cultural, quando se trata de *Ricardo III* a violência circula livremente.

¹⁵⁵ “o poeta trágico só reencontra a reciprocidade violenta subjacente ao mito, por abordá-lo em um contexto de diferenças enfraquecidas e de violência crescente” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 88). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 99.

¹⁵⁶ Girard aponta algumas categorias, em uma lista bem heterogênea, envolvendo aqueles que possuem vínculo frágil com a sociedade, como prisioneiros ou escravos; os não-iniciados na sociedade, como crianças e adolescentes; e aquele no coração da comunidade, como o rei. (GIRARD, 1990, p. 25).

violences intestines, d'empêcher les conflits d'éclater"¹⁵⁷ vê-los dessa forma parece não resolver totalmente o nó formado pela estrutura de duas vítimas. Uma vez que a leitura do sacrifício aponta para algo que diz respeito apenas a Polixena, mas não como eliminação do mal e concentração de todos os conflitos e temores, e sim como um ritual, da forma proposta por Calcante, como um casamento. Por outro lado, Astíanax passa a ser o alvo de um processo de vitimização de caráter aparentemente político e não como um rito religioso, ainda que a religião tenha, como foi comentado acima, a função de evitar a violência. Nesse ponto de obscurecimento, Girard será utilizado para compreender um fenômeno análogo ou subsequente, mas aqui tratado de forma separada, para fins de compreensão, quando trata daquilo que ele chama de vítima ou bode expiatório, para dessa forma concluir a leitura da crise sacrificial nessas duas peças.

Esse parece ser um caso similar à morte dos dois príncipes na Torre de Londres em *Ricardo III*. Ao contrário dos demais assassinatos da peça, neste Gloucester já se tornou rei e, assim como Agamêmnon, é um rei temeroso, não por ter vencido uma guerra de dez anos, mas porque a condição de usurpador, como foi visto no Capítulo 2, é uma situação extremamente delicada. Ele possui basicamente duas opções, baseadas historicamente nos reis que o precederam, legitimar sua descendência e para isso tornar os filhos de Eduardo IV ilegítimos ou tornar-se o único descendente homem vivo de seu ancestral, o Rei Eduardo III. Ricardo opta pelas duas opções e assim transforma seu próprio irmão e falecido rei em um irmão bastardo – processo que engloba também os príncipes – como também, tão logo tenha a coroa em sob sua cabeça, decide matar os herdeiros¹⁵⁸ que seu irmão deixou. Em meio a esse clima, ele resolve que Anne, sua esposa, ficará “doente”. Essas três mortes se diferem das anteriores por não estarem mais ligadas a um conflito entre Ricardo e o grupo da rainha, mas, sim, ao uso da violência por parte dele em cumprir vontades cada vez mais pessoais, tendo como resultado o seu enfraquecimento como grupo de poder, ao passo que a violência cresce em ritmo acelerado, envolvendo seus melhores

¹⁵⁷ “a função do sacrifício é apaziguar as violências intestinas e impedir a explosão de conflitos” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 27). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 30.

¹⁵⁸ Os filhos de Clarence não lhe causam o mesmo medo, Ricardo procura realizar casamentos diplomaticamente fracos para os dois e não mais são tratados.

aliados, como foi o caso de Buckingham. É o caso, como comentado por Girard, em que a diferença alimenta a torrente de violência.

Esse ponto de obscurecimento é comum às duas peças. Existem duas vítimas totalmente inocentes de cada lado, os dois príncipes e Astianax e Polixena. A leitura sacrificial girardiana prevê a estrutura do todos contra um, aquele único que não poderá ser vingado, portanto, põe fim as disputas. Visto desta forma, a morte dos dois príncipes somente pode ser adicionada aos crimes que Ricardo comete ao tentar controlar a violência e tomar controle da ordem cultural. Porém, ele nunca está em paz, mesmo com os garotos mortos uma nova ameaça lhe perturba, trata-se, agora, daquele que Henrique VI profetizou que seria rei. Sua nova ameaça passa a ser Henrique Richmond, o afilhado de um de seus homens, Lorde Stanley.

Quanto *As Troianas*, ambos são vítimas rituais, há um procedimento para que os gregos possam deixar Troia e navegarem de volta para casa e ele precisa ser seguido. Um rito cujo denominador é sempre evitar que a violência se espalhe e prescrito pelo próprio oráculo. Além disso, é comum às duas mortes a presença de todos os gregos, de forma aberta, e não às escuras, como em *Ricardo III*. Deve-se observar cada um dos casos individualmente para que a teoria que vem sendo trabalhada não caia em generalizações. Quando se trata de Polixena, pode-se ainda traçar uma comparação entre a morte de Ifigênia e Polixena para que a compreensão do fenômeno fique mais clara. Segundo Girard, há um caráter de imitação entre a vítima do ritual e a vítima expiatória, a primeira é exterior a comunidade e representa uma violência que se repete para restaurar a paz; a segunda é interior a comunidade e representa uma violência fundadora. Ocorrem, então, duas substituições: a comunidade é substituída pela vítima ritual assim como esta também substitui a vítima expiatória (original).¹⁵⁹ A peça trabalha diversas vezes com a equivalência entre a filha sacrificada de Agamêmnon e Polixena e essa relação parece ser válida para se trabalhar essa questão. Ifigênia ocupa o lugar da vítima original, uma garota grega, aquela que pertencia à própria comunidade e fora imolada para que os navios pudessem partir à guerra. Polixena, por sua vez, é uma troiana, e, portanto, exterior a comunidade dos gregos. Ela ocupa tanto o papel da coletividade, que corre o risco de cair

¹⁵⁹ Cf. GIRARD. Op. cit., 1990, p. 128-131.

em ciclos violentos, quanto o de Ifigênia ao se tornar a vítima ritual. Deixando de lado Astianax, e analisando cada caso é possível ver que ocorre nessa cena o formato do todos contra um, uma violência unânime, um sacrifício.

A vítima expiatória é aquele indivíduo no qual todos os ódios dos conflitos particulares convergem.¹⁶⁰ Restam dois personagens, um de cada peça, que se enquadram nessa categoria e fecham a leitura do sacrifício nesse diálogo. Trata-se de Astianax em *As Troianas*, e o próprio Ricardo III em sua peça homônima. Na peça de Sêneca a morte do jovem filho de Heitor não é uma exigência de Pirro ou Agamêmnon ou mesmo daquele que o retira das mãos de sua mãe, Ulisses. Consiste, como foi visto acima, uma personagem cuja potencialidade na geração de conflitos entre os gregos é inmensurável. A decisão é tomada por Calcante, que sequer menciona o nome do garoto. Como sacerdote que possui uma palavra final superior ao próprio general Agamêmnon, sua decisão coloca em jogo nada menos que o retorno dos mil navios gregos e seus soldados após dez anos de guerra. Não se trata, absolutamente, de um assassinato qualquer, mas algo que fala por todos os gregos. A ordem cultural grega não pode continuar sem que a longa empreitada se complete e que toda a violência que já atinge os próprios gregos seja totalmente extirpada e a paz retorne.

Là ou quelques instants plus tôt il y avait mille conflits particuliers, mille couples de frères ennemis isolés les uns des autres, il y a de nouveau une communauté, tout entière une dans la haine que lui inspire un de ses membres seulement. Toutes les rancunes éparpillées sur mille individus différents, toutes les haines divergentes, vont désormais converger vers un individu unique, la victime émissaire.¹⁶¹

René Girard, em *Des Choses Cachées Depuis la Fondation du Monde (Coisas ocultas desde a fundação do mundo)*, livro escrito em 1978, alguns anos após *A Violência e*

¹⁶⁰ GIRARD. Op. cit., 1990, p. 104.

¹⁶¹ “Ali onde, alguns instantes antes, havia mil conflitos particulares, mil pares de irmãos isolados uns dos outros, novamente existe uma comunidade, completamente una no ódio que lhe é inspirada de um só de seus membros. Todos os rancores disseminados em mil indivíduos diferentes e todos os ódios divergentes vão convergir, de agora em diante, para um indivíduo único, a vítima expiatória.” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. Op. cit., 1990, p. 104). GIRARD. Op. cit., 1972, p. 118. Destaque do autor.

o Sagrado, foca exatamente na questão do mecanismo vitimário, como um dos pilares essenciais da cultura humana. Nele Girard esclarece o papel da vítima e seu papel na resolução da crise.

Seule une victime arbitraire peut résoudre la crise parce que tous les phénomènes de violence, étant mimétiques, sont partout identiques et identiquement répartis au sein de la communauté. Personne ne peut assigner à la crise une origine, distribuer des responsabilités. Et cette *victime émissaire* finira nécessairement par apparaître et par réconcilier la communauté car l'exaspération même de la crise, liée à un mimétisme toujours accru, doit nécessairement la susciter.¹⁶²

Em *Ricardo III*, Nenhuma das vítimas é puramente sacrificial. A leitura feita aqui foi eliminando as possibilidades de sacrifícios em cada uma das vítimas de Ricardo sugadas pelo turbilhão violento que acompanha toda a escalada mimética. Contudo, ao atingir diversas esferas familiares, Ricardo torna-se a própria vítima de suas tentativas falhas de apaziguamento da crise e de tentativa de controlar a violência que ele mesmo alimentou. Ao se tornar um tirano, e perder praticamente todo o apoio, sua morte torna-se, tanto no plano social como no histórico-religioso, a solução da crise enfrentada pela Inglaterra. Às vésperas de Bosworth é possível observar o desespero que atinge o herói trágico, momentos antes da batalha. Ao seu lado, apenas alguns de seus servidores. Há contra o Rei Ricardo III uma total investidura e canalização da violência, em que praticamente todos estão contra um e, além disso, a morte desse passa a ser a instauração de um novo começo, de uma nova Inglaterra, do total apaziguamento das guerras fratricidas dos Plantagenetas. Os papéis ficam bem distribuídos, todo o mal que contagiava a Inglaterra está relacionado a Ricardo e Richmond ocupa o papel do redentor da pátria. Inicia-se, com esse mecanismo vitimário em Ricardo III, uma nova ordem cultural, fundada por Richmond, dando início à Era Tudor e à Idade Moderna Inglesa.

¹⁶² “Apenas uma vítima arbitrária pode resolver a crise, pois todos os fenômenos de violência, sendo miméticos, são por toda parte idênticos e são de forma idêntica repartidos no seio da comunidade. Ninguém pode atribuir à crise uma origem, distribuir responsabilidades. E essa *vítima expiatória* acabará por aparecer e por reconciliar a comunidade, pois a própria exasperação da crise, ligada a um mecanismo sempre crescente, deve necessariamente suscitá-la.” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; GIRARD. **Coisas Ocultas desde a fundação do mundo**, 2008, p. 47). GIRARD. **Des Choses cachées depuis la fondation du monde**, 1978, p. 34. Destaque do autor.

La communauté assouvit sa rage contre cette victime arbitraire, dans la conviction absolue qu'elle a trouvé la cause unique de son mal. Elle se trouve ensuite privée d'adversaires, purifiée de toute hostilité à l'égard de ceux contre qui, un instant plus tôt, elle manifestait une rage extrême.

Le retour au calme parait confirmer la responsabilité de cette victime dans les troubles mimétiques qui ont agité la communauté. La communauté se perçoit comme parfaitement passive face à sa propre victime qui apparaît, au contraire, comme le seul agent responsable de l'affaire. Il suffit de comprendre que l'inversion du rapport réel entre la victime et la communauté se perpétue dans la résolution de la crise pour comprendre pourquoi cette victime passe pour *sacrée*. Elle passe pour responsable du retour au calme aussi bien que des désordres qui le précèdent. Elle passe pour manipulatrice même de sa propre mort.¹⁶³

Ricardo, portanto, ocupa um papel importante dentro de um mito fundador historicamente muito relevante para a época em que a peça foi escrita. René Girard levanta a hipótese de que há em *Ricardo III*, uma ambivalência sacrificial na morte do rei.¹⁶⁴ Dessa forma ele seria visto por duas óticas distintas e paradoxais, sendo a tradicional e regida por imperativos sociais muito fortes aquela em que a vítima é realmente culpada por todo o mal que afeta a Inglaterra e a comunidade, enquanto que, por outro lado, ele pouco se difere de seus adversários, apenas por ser mais frio que os demais. A leitura feita até então não pode descartar esse aspecto, que prioriza os rivais de Ricardo.

A presença de Richmond ofusca pelo menos dois aspectos essenciais à leitura girardiana dessa peça: o primeiro deles diz respeito à sacralização da vítima, que após ser morta, possui o poder de restaurar a paz.¹⁶⁵ A dualidade do bode expiatório, composta pela

¹⁶³ “A comunidade sacia sua raiva contra essa vítima arbitrária, na convicção absoluta de ter encontrado a causa única de seu mal. A seguir, ela se encontra privada de adversários, purificada de qualquer hostilidade contra quem, um instante antes, ela demonstrava uma raiva extrema. O retorno à calma parece confirmar a responsabilidade dessa vítima nos distúrbios miméticos que agitaram a comunidade. A comunidade percebe-se como passiva diante de sua própria vítima, que aparece, ao contrário, como único agente responsável pelos acontecimentos” (Tradução da edição brasileira por Martha Gambini; Cf. GIRARD. Op. cit., 2008, p. 49). GIRARD. Op. cit., 1978, p. 35-36. Destaque do autor.

¹⁶⁴ Cf. GIRARD. Op. cit., 2010, p. 468-470.

¹⁶⁵ Esse raciocínio girardiano pode ser encontrado em muitas de suas obras, de forma sintética “o efeito do bode expiatório inverte completamente as relações entre os perseguidores e sua vítima, é esta inversão que produz o sagrado.” (GIRARD, 2004, p. 61).

causa e a solução dos problemas, é rapidamente repartida entre aquele que morre e aquele que vive. Ricardo passa a ser somente a causa enquanto Henrique é salvação. Outro aspecto muito relevante é a inserção de Ricardo dentro do contexto e caracterização da vítima perseguida, itens discutidos por Girard em uma obra posterior a *Coisas Ocultas Desde a Fundação do Mundo*.

Em *Le Bouc Émissaire (O Bode Expiatório)*, livro datado de 1982, René Girard traça quatro estereótipos básicos àqueles que ocupam o papel de um bode expiatório. São eles: 1) a presença de uma crise social e cultural; 2) a atribuição às vítimas a crimes relacionados à indiferenciação; 3) presença de marcas corporais de indiferenciação; 4) a violência coletiva contra a vítima.¹⁶⁶ Ricardo comporta, ao final de sua peça, todas essas características. Há uma crise social e cultural que ocupa o espaço pós-guerra, em um período instável após a morte recente de Henrique VI; a lista de crimes atribuídos ao personagem é imensa: a morte do irmão, da esposa, dos sobrinhos, dos cunhados e, anteriormente, do rei da Inglaterra, praticamente, todos são atos que eliminam diferenças sejam verticais ou horizontais; durante o período Tudor¹⁶⁷, Ricardo sempre fora caracterizado como coxo e corcunda e esses traços são evidentes tanto no início da peça pelo próprio como em xingamentos proferidos por seus adversários, além de ocupar a posição, ao final, de rei; finalmente, há o uso de uma violência imensa para destruí-lo. Pode-se concluir que Ricardo satisfaz todas as condições desse esquema persecutório. Nessas condições, pode-se pensar que além de tragédia e peça histórica, *Ricardo III*, em certa medida, é também um texto de perseguição, usado, em seu tempo para disseminar ódio pelo último dos monarcas plantagenetas. No entanto, a ambivalência suscitada por sua própria vitimização torna essa classificação um tanto duvidosa ou mesmo exagerada.

Não é o caso de um bode expiatório dentro de um ambiente persecutório quando se trata de Astianax, pois, segundo Girard, fora desse contexto, acaba-se pensando

¹⁶⁶ GIRARD. *O Bode Expiatório*, 2004, p. 33.

¹⁶⁷ A caracterização do Rei Ricardo III como corcunda tem início na biografia *The History of King Richard III* escrita por Sir Thomas More no início do século XVI, na qual ele escreve que Ricardo era de “little of stature, ill-featured of limbs, crookbacked, his left shoulder much higher than his right, hard favored of visage.” (MORE, 1976, p. 8). “De estatura pequena, membros mal formados, corcunda, seu ombro esquerdo muito mais elevado que o direito, de fisionomia feia.” (Tradução minha).

em ritos e cerimônias.¹⁶⁸ Em *As Troianas* esse contexto e esses estereótipos são inexistentes, independente se se analisa Astianax e/ou Polixena. O filho de Heitor alivia as rivalidades, mas sua morte está isenta de toda a atmosfera que circunscreve a morte de Ricardo.

A leitura das duas obras feitas a partir de um ‘diálogo mimético’ – uma relação mediada pela Teoria Mimética – apresentou resultados que estão além dos recortes históricos e formais. Ao trabalhar com o par de peças, ambas as peças comportaram-se de forma autônoma e não necessariamente viciadas em um jogo de dependências. A seleção de cenas permitiu uma análise vasta e demonstrou que tanto temática quanto estruturalmente a teoria girardiana pode ser utilizada para a leitura tanto individualizada como comparativa de obras. Foi dada preferência às cenas em que o diálogo ocorresse de maneira mais fértil ao debate em que ambas as peças se inserem. A crise de diferenças e seus desdobramentos no plano emocional e de rivalidade demonstrou ser um grande elo entre *Ricardo III* e *As Troianas* enquanto o tratamento de suas vítimas acaba por ser o ponto de maior distanciamento.

¹⁶⁸ GIRARD. Op. cit., 2004, p. 56.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O termo “influência” mostrou-se incapaz de ser plenamente correspondente à riqueza cultural, misto de modelos antigos, bem como continentais ou mesmo ingleses. Trata-se de um termo gasto pelas disputas que já não visam estritamente as peças, mas sim em atribuir uma opinião crítica como verdadeira, sem espaço para outras opiniões, o que é, pela própria natureza da hermenêutica ou interpretação literária, uma situação impossível. Um leitor acostumado à fase pré-shakespeareana não terá dificuldade em ver traços de drama de moralidade em *Ricardo III* ou em *Doutor Fausto*, de Marlowe. Assim como o leitor que conhece Sêneca apenas da discussão sobre a influência não terá dúvida alguma sobre a dívida de Shakespeare com ele, sendo facilmente seduzido pelo paralelismo textual ou qualquer abordagem metodológica. O leitor que tem contato com ambos conseguirá determinar algumas diferenças fundamentais e não será levado com tanta facilidade, embora o pensamento de maior prevalência, a favor da influência, possa ser o mais atraente. Trata-se, portanto, de se pensar o jogo de influências como um processo realmente dialético e hermenêutico com o leitor e, claro, daquele que escreve sobre o assunto. Contudo, deve ser reconhecido o poder que a crítica da influência tem em determinar as correntes pelas quais levará seus leitores. O primeiro capítulo procurou ler atentamente como a premissa maior fora mantida e como, desde o início da discussão, muitas dúvidas a respeito da tese de Cunliffe foram levantadas, mas a reflexão acaba perdendo seu objeto, possivelmente, no meio do século XX.

A divisão das fases dramáticas inglesas, em *miracle plays*, *morality plays*, *comedy*, *chronicle plays*, *history plays*, *tragedy* e *problem-plays*, dificulta a leitura da transição entre cada fase, se ainda podem ser chamadas assim. Isso sem entrar em uma distinção de gêneros, local em que ninguém é melhor que Polônio, em *Hamlet*, para enumerá-las, sendo, então, uma classificação didática. O espaço dado entre as peças de moralidade e as grandes tragédias é geralmente preenchido com algum elemento, pois não se leva em conta os primeiros anos de Elizabeth quando se trata do drama desenvolvido em seu reinado. Este elemento é tratado como o grande impulso para que a diferença entre peças de enredo simplificado do início do século XVI alcance a complexidade de *Hamlet*.

Este elemento responsável pelo sucesso do drama trágico inglês convencionou-se chamar de Sêneca. No entanto, entre *Everyman* e *Hamlet* há muito mais que apenas um autor pode propor, conforme fora constatado no segundo capítulo.

Entre eles existem as diversas referências tópicas como no caso do uso dramático de personagens-elementos como o fantasma ou o tirano. Suas alusões ao universo elisabetano são claras e trazem ao leitor atento uma percepção de tendências e inquietações próprias ao próprio momento histórico vivido pelo dramaturgo, como, por exemplo, a condição específica em que um tirano se encontrava ou mesmo as dúvidas a multiplicidade resultante do debate teológico acerca do purgatório e da vida após a morte, como no caso dos fantasmas. No plano estilístico do verso branco as referências elencadas não são propriamente do universo dramático, como é o caso da tradução da *Eneida*, contudo, ao mesmo tempo em que Sêneca era traduzido em métricas diversas, a primeira tragédia inglesa, *Gorboduc*, recorreu a esse estilo sem rimas. Ainda assim, no que diz respeito à forma da tragédia, não há nas formas precedentes de se lidar com as quedas de homens ilustres referências que possam dar conta do formato com o qual a tragédia elisabetana moldaria suas grandes obras. Diante desse panorama, e entre tantos outros elementos levantados – como a presença de obras como o *Mirror for Magistrates*, a reflexão histórico-política, a discussão das vidas daqueles que governavam e do próprio bem-comum da nação –, não se pode deixar Sêneca e os autores antigos de lado, tampouco ignorar as manifestações artísticas anteriores. Ambos, o erudito e o popular, compõem a atmosfera cultural elisabetana.

A leitura do terceiro capítulo, cerrada a dois textos, demonstrou elos até então não relacionados entre as duas peças. Como o desejo e a rivalidade mimética colocam luzes sobre alguns pontos nem sempre visíveis, por exemplo, o desejo de Ricardo em eliminar suas diferenças com Clarence; ser amado e reconhecido por seus atos; e, diferentemente de seus irmãos, ser congruente a sua casa e aos propósitos de seu pai, York. O resgate do historicismo aliado ao pensamento girardiano mostrou-se uma alternativa culturalmente possível e teoricamente congruente. A proposta de não ser determinista, mas, pelo contrário, propor um diálogo entre as relações, abre um campo de reflexão menos afetado por noções gastas e, aqui revisadas de acordo com sua época, permitiu focar situações

específicas levantadas estritamente pelas duas peças. Cabe, agora, concluir toda a leitura feita ao longo deste trabalho recuperando os elementos mais importantes da reflexão.

A partir de Jessica Winston fora possível fazer uma relação, até então não vista, sobre a recepção de Sêneca na Inglaterra. Ela a divide em fases como o trabalho de recuperação e tradução e aquele com um Sêneca que seria uma fonte de ideias. O percurso entre uma fase e outra pode apresentar uma hipótese que cruza todo o desenvolvimento desta dissertação e apresenta uma forma diferenciada de se entender o fenômeno cultural da influência nas obras dramáticas. Para essa abordagem segue-se a linha utilizada para a comparação das duas obras, *As Troianas* e *Ricardo III*, o pensamento de René Girard, em especial a matriz do pensamento mimético, a estrutura triangular, sujeito-modelo-objeto para uma tentativa de acepção epistemológica da influência –, mas agora aplicada não mais à análise dos enredos, da trama, mas a outra história: aquela perceptível pela recepção.

Inicialmente, na primeira fase da divisão da recepção, Sêneca fora recuperado por um número razoavelmente pequeno de tradutores. As condições em que estas traduções foram produzidas, as similaridades dos mundos, o romano e o elisabetano, bem como as intenções de seus tradutores indicam uma triangulação, somente possível de ser vista a partir do pensamento girardiano. Os tradutores possuíam uma referência: um filósofo, tragediógrafo e sábio conselheiro de um importante período da história romana, alguém cuja dimensão ética, filosófica e política poderia, até nos dias atuais, ser considerado como um exemplo, isto é, um modelo inspirador, a ser imitado. Sêneca poderia ser *imitado* sem que entre seus tradutores houvesse algum tipo de rivalidade conflituosa. Trata-se de um Sêneca que se torna um modelo, aspirado não somente por um, mas por um grupo de tradutores, basicamente, com as mesmas aspirações, em resumo, um conjunto restrito de homens que estariam próximos das grandes atividades políticas e culturais de seu país. Entre um tradutor e outro, ou entre sujeito e outro sujeito, há um modelo que jamais será alcançado, pois, afinal, estão distantes há quinze séculos e sua memória vive por sua história e por sua obra. O caráter externo do modelo não gera conflitos. Em termos girardianos seria uma mediação do tipo externo, e conseqüentemente o desejo mimético seria, neste caso, agregador e benéfico. Tanto o é que em pouco tempo todas as tragédias de Sêneca já contavam com sua versão em língua inglesa.

Outro fator contribui para esta mediação: cada um dos homens que traduziram Sêneca, de forma maior ou menor, alterou a obra que estava vertendo ao inglês em um sinal muito claro de identificação e de indiferenciação entre tradutor e autor-modelo. Em algumas tragédias lê-se que fora “Seneca hymself” aquele que traduzira a obra. Um sinal claro de que a identificação com o objeto operava de forma gregária a inserir na cultura elisabetana um novo elemento. No entanto, este momento, visto isoladamente de outras correntes para fins de exposição, é algo único e uma vez realizado não se repete sob as mesmas circunstâncias. Outra característica que não pode ser deixada de lado é a possível rivalidade entre os tradutores, vista do ponto de outro modelo/objeto que não Sêneca. Se todos desejavam um posto na corte, sendo um objeto que, ao contrário do tragediógrafo, existe no mundo real, a mediação é, por sua vez, interna e conflituosa. Esta dupla relação já apresenta uma dinâmica de relações importante para se entender o processo entre uma fase e outra da recepção de Sêneca. Para a primeira fase, a triangulação inicial é mais importante culturalmente que as possíveis disputas quando tanto o modelo como o objeto são outros.

É fundamental, como foi visto no desenvolvimento do trabalho, a importância de outros fluxos que acontecem simultaneamente à tradução de Sêneca. Assim, a “influência” não pode ser compreendida sem que outras tendências estejam, ao mesmo tempo, “chovendo” sobre o ambiente cultural, como leu Hunter¹, e, além disso, a leitura deste conceito não prevê elos, mas sinais, características ou nuances. Outro exemplo de mediação externa é a reflexão que o *Mirror for Magistrates* faz, ao trazer à baila temas e personagens de um passado inglês distante ou relativamente recente, no qual um grupo possui um mesmo objeto de discussão, sem que nenhum deles procure se tornar igual ao outro, fato que pode ser observado por conclusões diferenciadas para casos semelhantes de “erros” de príncipes. Há, portanto, também nesta obra, um caráter agregador, de reflexão, de respeito pela heterogeneidade, de humanismo e de expansão do pensamento político.

Se tanto as vidas representadas no *Mirror for Magistrates* como os protagonistas das tragédias de Sêneca são vistos como espelhos de reflexão, o primeiro de exemplos ingleses e o segundo de clássicos, o percurso já começa a apresentar uma

¹ Neste ponto não importa a posição de Hunter ser ou não a favor de Sêneca, mas a sua clareza etimológica quando pensou no termo “influência”.

dinâmica de tendências com as quais a triangulação das obras produzidas em 1560 e adiante já precisam lidar. Peças como *Gorboduc*, de 1561, já possuem um complexo mundo, a história de um rei pertencente a um período muito antigo, visto com mais desenvolvimento nos três primeiros atos, escritos possivelmente por um dos dois autores, e uma reflexão política cuidadosa sobre os atos do rei, visto nos dois últimos, escritos, possivelmente, pelo segundo autor. Contudo, essa divisão clara de tendências e de estilos acontece apenas em *Gorboduc*, que, felizmente, torna-se o melhor exemplo possível de uma síntese de tendências que estão no ambiente cultural que produziu a tragédia inglesa. Essa síntese já apresenta o sintoma diagnosticado no final do século, da utilização das histórias e quedas como uma fonte de ideias e não uma mera reprodução ou imitação.

Gorboduc também tem uma marca cultural importantíssima: é a primeira tragédia legitimamente inglesa, apesar de estar diante daquilo que se considera a grande contribuição a este gênero feita durante esta época: a recuperação de Sêneca. Após 1561, muitas tragédias aparecem em diversos círculos sociais e no meio público, com a criação de teatros fixos, mais ao final do século.

Retomar Sêneca, por exemplo, em 1581, após a publicação do volume completo das traduções feitas vinte anos antes, já apresentaria um quadro muito diferenciado daquele vivenciado por Thomas Norton e Thomas Sackville, na época de *Gorboduc*, ou mesmo das traduções de Sêneca e da escrita do primeiro volume do *Mirror for Magistrates*. Há, agora, minimamente, três dinâmicas culturais identificadas: o resgate de Sêneca, a discussão e reflexão política do *Mirror for Magistrates*, e, meio que como síntese de ambos, uma terceira, que poderia ser chamada, para fins de clareza, uma tragédia inicial, *Gorboduc*. Isto significa que o objeto tragédia, em um senso bem amplo, já se encontra na cultura inglesa. O tragediógrafo de 80 que recorria a Sêneca já não encontrava seu objeto e seus modelos em um processo de mediação externa, mas em um ambiente, já produtor de tragédias, como *Gismond of Salerne* e *Jocasta*. Ambiente no qual os modelos e objetos são reais, e em alguns casos, disputam com o sujeito, em um processo de mediação interna e, conseqüentemente, instaurador de rivalidade. Cada tragediógrafo tem outro como modelo ou um conjunto de objetos que disputam, como a produção de tragédias, público, reconhecimento, entre outros. Alguns documentos com acusações entre tragediógrafos e

poetas expõem este quadro; um dos exemplos mais famosos é a acusação de Greene a Shakespeare, o chamando de “Shake-Scene”. Outro fora escrito por Thomas Nashe atacando dramaturgos que tentariam se assemelhar (sem sucesso) a Sêneca, porém sem uma clara referência a quem se destinaria.

Eis que se chega a um ponto fundamental para a hipótese proposta por este trabalho. A triangulação formada por sujeito-objeto-modelo não é mais agregadora, e o uso de Sêneca como objeto não é mais realizado por homens que têm o tragediógrafo como um modelo, que não vivem no mesmo tempo e espaço que eles. Trata-se de uma situação na qual a rivalidade e a escalada na rivalidade mimética são importantíssimas e, conseqüentemente, o objeto *está fadado a ser deixado de lado*. Ser esquecido, destruído em meio a uma situação em que a rivalidade se instaura, é uma consequência natural no modelo girardiano. Em outros termos, quanto mais se procurasse utilizar Sêneca como um objeto ou mesmo um modelo, em um ambiente competitivo, mais ele seria deixado de lado e a rivalidade tomaria o seu lugar, produzindo tragédias em que Sêneca poderia ser identificado com maior dificuldade.

Convém recordar que não somente as três tendências, então levantadas, estavam em jogo na atmosfera cultural em que os teatros se multiplicavam, companhias de atores se formavam e peças pululavam enquanto, no âmbito social, a população de Londres crescia e o tratamento dado à classe teatral não era dos melhores. As outras tendências são, em alguns casos, anteriores ao próprio resgate de Sêneca. Entre elas está, por exemplo, o uso do verso branco, conforme visto no Capítulo 2, como um recurso que possivelmente não derivava de Sêneca, mas de influências continentais e modelos distantes, neste caso Virgílio e a tentativa *de se expressar como o poeta* leva os italianos a usarem versos hendecassílabos e os ingleses os decassílabos, ambos sem rimas. Claramente é um quadro de triangulação semelhante ao dos tradutores de Sêneca, não há contato com o modelo, não há conflito, o objeto entra na dinâmica cultural e nos jogos de imitação que ficam evidentes ao longo do século. É um caso semelhante quando se pensa no formato da tragédia. O modelo possui uma triangulação que não pode instaurar rivalidades, devido à própria força do gênero trágico e suas convenções estruturais rígidas devedoras, em especial a recuperação da intensa e inegável presença de Aristóteles sobre o pensamento dramático. A

mediação externa está subsumida, neste caso, na própria prática de *representação teatral*. Embora algumas convenções clássicas não sejam seguidas *a priori* pelos dramaturgos elisabetanos, não há um rompimento com o modelo teatral.

Outro caso, muito mais complexo, é o uso do próprio fantasma, um exemplo do qual não é possível rastrear modelos ou algum tipo de mediação externa além dos relatos e o clima de discussão teológica. Entretanto, algo está claro nesta situação, como a própria dinâmica cultural, os diversos entendimentos, cada um baseado em modelos e objetos dos mais distintos, criam uma situação de síntese vista com clareza no *Hamlet*, de Shakespeare. Nele, se torna impossível determinar, dentre a gama de opções, a quem ou ao quê o fantasma diretamente se relaciona, sendo seu traço característico a própria falta de relações ou, em outras palavras, a própria dinâmica de síntese e de mescla cultural. Algo que não escapa do caráter de *rivalidade*, pois há, entre grupos distintos, o desejo de se definir, de acordo com o entendimento pneumático de cada um, a natureza do objeto. Neste caso é o fantasma, conseqüentemente, a representação estética, por meio da literatura e do drama, que está nesse mesmo jogo. Se o objeto fantasma se perde na rivalidade teológica, ele encontra o seu lugar na tragédia, contudo sua origem está inevitavelmente diluída nessa disputa e passa, uma vez no drama, a dialogar com todas as tendências dinâmicas já levantadas, além daquelas discutidas no segundo capítulo, como Ovídio, Virgílio e a reflexão sobre a tirania.

A rivalidade proposta aqui, no drama, não encerra com o objeto, mas o transforma, pois ele acaba sendo absorvido e sua identificação torna-se cada vez mais complexa. Chega-se, desta forma, à segunda fase da recepção de Sêneca, na Inglaterra, no qual o tragediógrafo romano já está mais diluído em um universo de muitas tragédias e de muitas tendências concorrentes e complementares, cujo dinamismo de atualização é sempre crescente. Este uso aponta para uma possível conclusão. A participação de Sêneca não pode ser separada de outras disposições culturais assim como esta não pode ser separada da primeira. Portanto, a posição imparcial, que se procurou manter ao longo do trabalho não é apenas uma estratégia metodológica, mas, possivelmente, a única forma de se compreender Sêneca na dinâmica cultural elisabetana.

Sem evidências de rivalidade, do ponto de vista dramaturgico, a proposta não faria muito sentido. Para tanto não é difícil ao leitor que conhece a história das peças de Shakespeare rastrear/recordar que para a maioria das peças houve, poucos anos antes, uma versão com praticamente o mesmo enredo, encenada e/ou publicada. É o caso, por exemplo, de *Rei Lear*, *Henrique V*, *Ricardo II*, *Ricardo III*, *Rei João*, *Henrique VI*, *Romeu e Julieta* e possivelmente de *Hamlet*. Todas são peças que constavam com alguma versão que rivalizava com a sucessora shakespeariana. Há uma situação análoga na tradição clássica, como entre os gregos, que contam, entre as peças que sobreviveram, com versões de dramaturgos distintos sobre, por exemplo, o mito de Electra. Sêneca, embora temporalmente distante, realiza praticamente o mesmo movimento, utilizando o mesmo objeto-tema para suas tragédias. No início da Modernidade, este mesmo movimento continua presente, contudo, a ramificação acontece e tragédias sobre a atualidade particular do momento vivido são escritas, como é o caso da *Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd, ou mesmo das peças chamadas de *History Plays* das duas tetralogias, que contam um mito fundador inglês extremamente recente. A motivação para esta separação seria a rivalidade por objetos os mais diversos, como, por exemplo, a obtenção do direito de encenar profissionalmente em tempos de censura crescente.

A formulação aqui exposta não leva a conclusões diferenciadas daquilo que se propõe realizar, isto é, de entender o caminho entre uma e outra fase da recepção de Sêneca. No entanto, torna-se complexo quando o caminho invertido é realizado. Quando a partir de Shakespeare se deseja encontrar o Sêneca de quase 40 anos antes, o caminho de uma espiral crescente precisa ser feito em sentido inverso e esta tarefa nem sempre é fácil devido ao sentido desta ter sido o mesmo do sucesso, nos tempos atuais, da leitura e crítica dessas peças. Aquelas que estão no topo e sujeitas a uma maior dinâmica cultural estão, por sua vez, mais distantes de Sêneca, enquanto as mais próximas são aquelas que recebem uma menor atenção. O salto de um ponto da espiral para outro deixa dúvidas que são preenchidas com a grande massa amalgamadora e enganadora chamada de influência (do que ou quem quer que seja), geralmente unidirecional e que ignora outros fluxos que levam de um lugar a outro dessa espiral.

Outro fator que complica esta discussão é explicado também em termos girardianos, e o primeiro capítulo acabou por responder a este fator. Durante a discussão crítica da influência, é claro que existe uma rivalidade entre aqueles que defendem ou não a dita influência de Sêneca. A escalada da rivalidade, como se sabe, propõe o esquecimento do objeto, pois as peças vão sendo observadas em caráter panorâmico, sem uma leitura cerrada que caracteriza o valor que o objeto necessita. A maior evidência da perda do objeto é a mudança metodológica que, excluindo raras exceções, sempre chega às mesmas conclusões. Com certeza em muitos há um grande esforço e muita informação relevante, mas que acabam enfraquecidos devido aos extremismos, de que apenas alguns conseguem escapar.

A destruição do objeto principal, Shakespeare, tentada em nossos tempos, por diferentes teorias de autoria, não poderia alcançar outro destino que não o fracasso ou a incredibilidade. Isso se deve porque se baseiam principalmente na rivalidade entre um ou outro autor, e Shakespeare jamais poderia ser um “bode expiatório” da crítica, pois falta, obviamente, unanimidade e *méconnaissance*² da culpa nessas tentativas que, há muito tempo, perderam seu objeto, isto é, as peças, rendendo-se ao valor mercadológico que o nome William Shakespeare possui hoje entre outras questões.

A retomada do historicismo, sem viciar os olhos para crítica que opina distante do universo de seu objeto, demonstrou ser um caminho sadio e livre de más ‘influências’, baseadas apenas na rivalidade teórica e na leitura superficial de certos fenômenos. A restrição e a leitura fechada de uma peça provaram dar resultados e levantarem questionamentos que apenas este tipo de contato com o objeto poderia fornecer. Portanto, pensar em influência é não deixar jamais de pensar em muitas outras correntes presentes, simultâneas e concorrentes daquela que se pretende estudar. A proposição de que há

² Opto pelo termo girardiano, cujo equivalente em língua portuguesa, seja o termo inconsciente ou desconhecimento, não é suficiente à Teoria Mimética e, conseqüentemente, insuficiente ao que desejo expressar nesta conclusão. *Méconnaissance* aponta um processo que, nas palavras claras de Girard, permite “a ilusão de termos denunciado alguém *de fato* culpado e, portanto, *merecedor* da punição inflingida. Para elegermos um bode expiatório, precisamos ignorar a verdade.” (GIRARD, 2000, p. 134, destaques do autor). A existência de Shakespeare e seus diversos registros não podem ser ignorados e o dramaturgo não pode ser a vítima capital de disputas críticas diacrônicas quanto a um nome, em um julgamento isento de *méconnaissance*.

‘diálogo’ não propõe que exista disputa, mas sim uma troca, uma complementação, alternância e reencontro.

O mecanismo girardiano, ao que tudo indica, também se apresenta com uma ótima ferramenta para qualquer estudo de influência cultural e fenômeno histórico-literário, regidas consciente ou inconscientemente pela competição e rivalidade. Sua premissa básica para não gerar conflito é simples e valiosíssima para qualquer estudo crítico: *o foco no objeto*. Com isso em mente é possível identificar as diversas rivalidades e dinâmicas existentes entre diversas correntes de pensamento e, uma vez compreendidas, discernir o conjunto de imitações sem incitar ou se inserir em uma escalada de rivalidade mimética. A percepção e a identificação das duas formas de mediação acabam por se tornar fundamentais à instrumentalização da Teoria Mimética para fins de análises de eventos culturais. Em *Ricardo III*, o dramaturgo manuseia a potencialidade do desejo mimético, lida com a problemática simétrica entre aqueles que participam do conflito, apresentando um Ricardo que se assemelha aos demais personagens da peça, porém inserido em um universo que demonizou o protagonista, e dessa forma, permitindo que o tema do bode expiatório também pudesse ser trabalhado ao lado de uma *hybris* de tirania e ambição. Dessa forma, a peça estaria totalmente alinhada com a leitura secular da personagem, comportaria uma noção de erro e punição essencial ao gênero trágico, além de contar as origens da dinastia que governava a Inglaterra no momento de sua encenação. Portanto, de acordo com a reflexão cultural e histórica de seu receptor, diversos níveis de leitura poderiam ser feitos e, mais uma vez, sintetizaria elementos populares aos eruditos. Shakespeare usa com tamanha habilidade a densa trama criada por inveja, ambição, desejos, vinganças englobados pelo desejo mimético identificado por Girard em suas peças e nos conflitos nelas representados – muito antes de feita tal teorização – que, possivelmente, revela a sua capacidade de uma *mimesis* positiva com modelos anteriores. Tamanha fertilidade talvez também se situe naqueles que realizaram as primeiras imitações de um determinado recurso dramático, estilístico ou temático. Shakespeare, portanto, ao operar como o *outro* demiurgo do comportamento humano, aquele que trabalha e vive em ambiente rico de desejos miméticos, se situa em uma posição de dois sentidos: por um lado, recria, pelo labor

dramático, os comportamentos miméticos, ao mesmo tempo em que ele também é afetado pelos desejos de seu mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHL, Frederick. Seneca and Chaucer. In: HARRISON, George W. M. (Ed.). **Seneca in Performance**. Edited by George W. M. Harrison. London: Duckworth e The Classical Press of Wales, 2000, p. 151-171.

ANÔNIMO. **Beowulf**. Tradução introdução e notas de Erick Ramalho. Belo Horizonte: Tessitura Editora, 2007.

ANÔNIMO. **Everyman and Mankind**. Arden Early Modern Drama. London: Methuen Drama, 2009.

ANÔNIMO. **The True Chronicle of King Leir**. The Tudor Facsimile Texts. Under Supervision and Editorship of John S. Farmer. 1910 [1605]. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/truechroniclehis00greeuoft>>. Acesso em 26 abr. 2011.

ANÔNIMO. **Tragedy of Locrine**. The Malone Society, 1908 [1595]. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/tragedylochrine00mckeogoo>>. Acesso em 26 abr. 2011.

ARMSTRONG, W. A. Elizabethan Themes in The Misfortunes of Arthur. **The Review of English Studies**, New Series, v. 7, n. 27, p. 238-249, July, 1956. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/511699>>. Acesso em: 02 mar. 2011.

ARMSTRONG, W. A. Seneca and Macchiaveli, and the Elizabethan Tyrant. **The Review of English Studies**. v. 24, n. 93, p. 19-35, January, Oxford, 1948. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/509748>>. Acesso em: 27 mar. 2009.

ARMSTRONG, W. A. The Elizabethan Conception of Tyrant. **The Review of English Studies**. v. 22, n. 87, p. 161-181, July, Oxford, 1946. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/508913>>. Acesso em: 27 mar. 2009.

ATCHLEY, Clinton. Reconsidering the Ghost in Hamlet: Cohesion or Coercion? **Philological Review**, v. 28, p. 5-20, 2002.

BAKER, Howard. Some Blank Verse written by Thomas Norton before 'Gorboduc'. **Modern Language Notes**, v. 48, n. 8, p. 529-30, December, 1933. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2911696>>. Acesso em: 23 mai. 2010.

BAKER, Howard. **Induction to Tragedy: A Study in a Development of Form in Gorboduc, The Spanish Tragedy And Titus Andronicus**. Louisiana: Louisiana State University Press, 1939.

BALDWIN, T W. **William Shakespeare's Small Latine & Lesse Greeke**. 2 vols. Urbana: University of Illinois Press, 1944.

BARCHIESI, Alessandro. 'Some Maps on a Map of Shipwrecks'. **Speaking Volumes: Narrative and Intertexts in Ovid and other Latin Poets**. Tradução de Matt fox e Simone Machesi. London: Duckworth, 2004, p. 141-154. Tradução do original italiano: 'Otto punti su una mappa dei naufragi' In.: **Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici**. Vol. 39, p. 209-226, Roma, 1997

BAXTER, John. **Shakespeare's Poetic Styles: Verse Into Drama**. Oxon: Routledge, 2005 [1980].

BEEM. From Lydgate to Shakespeare: George Ferrers and the Historian as Moral Compass. **LATCH**, v. 2, p. 101-114, 2009. Disponível em: <http://www.openlatch.com/volume_2.htm>. Acesso em: 17 mai. 2011.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Ed.); CLOSEL, Régis Augustus Bars; MACHADO, Laura Cielavin; SPINELLI, Daniela. (Orgs.). **Onze Vezes Utopia**. Estudos Comparados. Campinas: Unicamp-IEL, 2010.

Bíblia Sagrada. Nova Versão Internacional, 2002.

BOAS. Frederick S. (Ed.). **The Works of Thomas Kyd**. Edited from the original texts, with introd., notes and facsim. by Frederick S. Boas. Oxford: Clarendon Press, 1901.

BRADLEY, A. C. **Shakespearean Tragedy - Lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth**. 4. ed. New York: Palgrave Macmillan, 2007 [1904].

BROOKE, Tucker. Latin Drama in Renaissance England. **Journal of English Literary History**, v. 13, n. 4, p. 233-240, December, 1946. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2871446>>. Acesso em: 25 jul. 2010.

BROOKE, Tucker. Marlowe's Versification and Style. **Studies in Philology**, v. 19, n. 2, p. 186-205, April, 1922. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4171824>>. Acesso em: 29 mai. 10.

BROOKE, Tucker. The Marlowe Canon. **PMLA**, v. 37, n. 3, p. 367-417, 1922. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/457154>>. Acesso em 05 out. 2011.

BROOKS, Harold. 'Richard III', Unhistorical Amplifications: The Women's Scenes and Seneca. **The Modern Language Review**, v. 75, n. 4, p. 721-37. October, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3726581>>. Acesso em: 24 out. 2008.

BROOKS, Harold. Richard III: Antecedents of Clarence's Dream. **Shakespeare Survey**, v. 32 'The Middle Comedies', p. 145-50. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

BUDRA, Paul Vincent. **A Mirror for Magistrates and the De Casibus Tradition**. Toronto: University of Toronto Press, 2000.

BULLOUGH. **Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare**. Volume III: 'Earlier English History Plays: Henry VI, Richard III, Richard II'. Columbia: Columbia University Press, 1960.

BURROW, Colin. Re-Embodying Ovid: Renaissance Afterlives. In: HARDIE, Philip. **The Cambridge Companion to Ovid**. Edited by Philip Hardie. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 301-319.

BURROW, Colin. Shakespeare and the humanistic culture. In: MARTINDALE, Charles et TAYLOR, A. B. **Shakespeare and the Classics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 9-27.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **Estudos sobre as tragédias de Sêneca**. São Paulo: Alameda, 2005.

CARLSON, David R. The Chronology of Lydgate's Chaucer References. **The Chaucer Review**, v. 38, n. 3, p. 246-254, 2004. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25094252>>. Acesso em: 17 mai. 2011.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**, São Paulo: Ática, 2003.

CAWLEY. A. (Ed.). **Everyman and Medieval Miracle Plays**. Edited by A. C. Cawley. Preface and Bibliography by Anne Rooney. London: Everyman, 1993.

CHAMBERS, E. K. **The Elizabethan Stage**. Volume 3. Oxford: Oxford University Press, 2009 [1923]. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=mm-GMOJESMC>>. Acesso em: 03 mar. 2011.

CHAUCER, Geoffrey. **Os Contos da Cantuária** (The Canterbury Tales). Apresentação, Tradução direta do Médio Inglês e Notas de Paulo Vizioli. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 1988.

CHAUCER, Geoffrey. **The Canterbury Tales**. Edited by A. C. Cawley; additions and revisions by Malcolm Andrew. London : J. M. Dent, 1996.

CHAUCER, Geoffrey. **The complete poetry and prose of Geoffrey Chaucer**. Edited by John H. Fisher. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1989.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. A Utopia no Teatro Histórico de Shakespeare - Jack Cade em Henrique VI Parte II. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Ed.); CLOSEL, Régis Augustus Bars; MACHADO, Laura Cielavin; SPINELLI, Daniela. (Orgs.). **Onze Vezes Utopia**. Estudos Comparados. Campinas: Unicamp-IEL, 2010, p. 101-115.

COHEN, Walter. **The Drama of a Nation - Public Theater in Renaissance England and Spain**. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

COLLIER, John Payne. **The history of English dramatic poetry to the time of Shakespeare**. Volume 2. London: John Murray, Albemarle-Street, 1831.

CORRIE, Marylin. Fortune and the Sinner: Chaucer, Gower, Lydgate and Malory's Morte Darthur. **Literature Compass**, v. 5, n. 2, p. 207-219, 2008. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1741-4113.2007.00519.x/pdf>>. Acesso em: 17 mai. 2011.

CRAWFORD, Patricia. Women's Dreams in Early Modern England. **History Workshop Journal**, v. 49, p. 129-141, Spring, 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4289661>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

CREETH, Edmund (Ed.). **Tudor Plays: An Anthology of Early English Drama**. Edited by Edmund Creeth. New York: Norton, 1966.

CREWE, Jonathan. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **The History of Troilus And Cressida**. Edited by Jonathan Crewe. New York: Penguin Books, 2000, p. xxviii-xliv.

CUNLIFFE, John W. **English Classical Tragedies**. Gorboduc, Gismond of Salerne, Jocasta and Misfortunes of Arthur. Introduction and Notes by John W. Cunliffe. Oxford: Clarendon Press, 1912.

CUNLIFFE, John W. **The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy**. Reprint. Connecticut: Archon Books, 1965 [1893].

CUNLIFFE. 'The Influence of Italian on Early Elizabethan Drama'. *Modern Philology*, v. 4, n. 4, p. 597-604, 1907. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/432662>>. Acesso em: 31 jul. 2009.

DAVENPORT, W. A. **Fifteenth-Century English Drama**. Cambridge: D.S. Brewer, 1984.

DOLAN, Frances E. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **Richard II**. Edited by Frances E. Dolan. New York: Penguin Books, 2000, p. xxvi-xliii.

DUNCAN-JONES, Katharine e WOULDHUYSEN, H. R. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **Shakespeare's Poems**. Edited by Katharine Duncan-Jones and H. R. Woudhuysen. Arden Shakespeare Third Series. London: Thomson Learning, 2007, p. 1-124.

ELIOT, T. S. Osservazioni sul Blank Verse di Christopher Marlowe. In: _____. **Il Bosco Sacro**. Saggi sulla poesia e la critica. Milano: Bompiani, 1995 [1960], p. 109-126.

ELIOT, T.S. Seneca in Elizabethan Translation. In: **Selected Essays: 1917-1932**. London: Faber and Faber, 1958a [1927], p. 65-105.

ELIOT, T.S. Shakespeare and the Stoicism of Seneca. In: **Selected Essays: 1917-1932**. London: Faber and Faber, 1958b [1927], p. 126-140.

EMERSON, Oliver Farrar. The Development of Blank Verse – A Study of Surrey. **Modern Language Notes**, v. 4, n. 8, p. 233-236, December, 1889. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2919390>>. Acesso em: 29 out. 10.

FERNANDES, Fátima Regina. Teorias políticas medievais e a construção do conceito de unidade. **Revista História (São Paulo)**. v. 28 n. 2. Campi de Assis/Franca: Fundação Editora da UNESP, 2009.

FITCH, John G. Hercules on Oeta. In: SENECA, L. A. **Tragedies**. Vol. II (Oedipus - Agamemnon - Thyestes - Hercules on Oeta - Octavia). Edited and translated by John G. Fitch. Cambridge/London: Harvard University Press, 2004, p. 325-498. (The Loeb Classical Library).

FITCH, John G. Oedipus. In: SENECA, L. A. **Tragedies**. Vol. II (Oedipus - Agamemnon - Thyestes - Hercules on Oeta - Octavia). Edited and translated by John G. Fitch. Cambridge/London: Harvard University Press, 2004, p. 1-111. (The Loeb Classical Library).

FOAKES, R. A. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **King Lear**. Edited by R. A. Foakes. Arden Shakespeare Third Series. Surrey: Thomson, 1997, p. 1-151.

GAUD, W. S. The Authorship of Locrine. **Modern Philology** v. 1, n. 3, p. 409-422, 1904. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/432562>>. Acesso em: 03 mar. 2011.

GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado**. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: UNESP; Paz e Terra, 1990.

GIRARD, René. **Coisas Ocultas Desde a Fundação do Mundo**. A revelação destruidora do mecanismo vitimário. Pesquisas com Jean-Michel Oughourlin e Guy Lefort. Tradução de Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GIRARD, René. **Des Choses cachées depuis la fondation du monde**. Recherches avec J.-M. Oughourlin et Guy Lefort. Paris: Grasset, 1978.

GIRARD, René. **La violence et Le Sacré**. Paris: Grasset, 1972.

GIRARD, René. **O Bode Expiatório**. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

GIRARD, René. **Teatro da Inveja**. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2010.

GIRARD, René. **Um longo Argumento do Princípio ao Fim**. Diálogos com João Cezar de Castro Rocha e Pierpaolo Antonello. Tradução de Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

GOODLAND, Katharine. **Female Mourning in Medieval and Renaissance English Drama**. From the Raising of Lazarus to King Lear. New York: Ashgate, 2005.

GOODRIDGE, J. F. Introduction. In: LANGLAND, William. **Piers Plowman**. Translated into modern English with an introduction by J. F. Goodridge. London: Penguin Books, 1966 [1959], p. 9-22.

GREENBLATT, Stephen. **Hamlet in Purgatory**. Princeton: Princeton University Press, 2002.

GURR, Andrew. Introduction. In: KYD, Thomas. **The Spanish Tragedy**. Edited by J. R. Mulryne. Revised with a new introduction by Andrew Gurr. London: New Mermaids, 2009, p. vii-xxvi.

HARDISON, O. B. "Blank Verse Before Milton". **Studies in Philology**, v. 81, n. 3, p. 253-274, Verão, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4174176>>. Acesso em: 16 set. 10.

HARDISON, O. B. "Tudor Humanism and surrey's Translation of the 'Aeneid'". **Studies in Philology**, v. 83, n. 3, p. 237-260, Verão, 1986. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4174243>>. Acesso em: 01 jun. 10.

HASLEWOOD, Joseph. **The Mirror for Magistrates**. In five parts. Volume I (part I e II). London, 1815 [1587-8].

HELLER, Agnes. **O Homem do Renascimento**. Lisboa: Presença, 1982.

HIGGINS, John. 'Author's Induction'. In: HASLEWOOD, Joseph. **The Mirror for Magistrates. In five parts**. Volume I (part I e II). London, 1815 [1587-8], p. 15-20.

HOLINSHED. Raphael. **Chronicles of England, Scotland and Ireland**. Segunda edição, Livro III, 1587.

HOLLAND, Peter. Note on the Text. In: SHAKESPEARE, William. **Love's Labour's Lost**. Edited by Peter Holland. New York: Penguin Books, 2000, p. xliii-xliv.

HOLLAND, Peter. Note on the Text. In: SHAKESPEARE, William. **Much Ado About Nothing**. Edited by Peter Holland. New York: Penguin Books, 2000, p. xliii-xliv.

HUBBARD, Frank G. A Type of Blank Verse Found in the Earlier Elizabethan Drama. **PMLA**, v. 32, n. 1, p. 68-80, 1917. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/456911>>. Acesso em: 29 mai. 10.

- HUNT. "Compelling Art in Titus Andronicus". **Studies in English Literature, 1500-1900.** Elizabethan and Jacobean Drama, Spring, v. 28, n. 2, p. 197-218, 1988.
- HUNTER, G. K. Seneca and English Tragedy. In: COSTA, C. D. N. (Org.). **Seneca.** London/Boston: Routledge and Kegan Paul, 1974, p. 166-204.
- HUNTER, G. K. Seneca and the Elizabethans: A case-study in "influence". **Shakespeare Survey**, v. 20 'Shakespearean and Other Tragedy', Cambridge, 1967, p. 17-26.
- IVES, E. W. Shakespeare and History: Divergences and Agreements. **Shakespeare Survey**, v. 38, p. 19-35, Cambridge, 1985.
- JOSEPH, Sister Miriam. Discerning the Ghost in Hamlet. **PMLA**, v. 76, n. 5, p. 493-502, 1961. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/460542>>. Acesso em: 22 nov. 2010.
- KERRIGAN, Michael; RUMRICH, John; FALLON, Stephen M. A Note on Text. In: MILTON, John. **Paradise Lost.** Edited by Michael Kerrigan, John Rumrich and Stephen M. Fallon. New York: Modern Library Classics, 2008, p. lxix-lxxi.
- KNAPP, Robert S. The Academic Drama. In: KINNEY, Arthur F (Ed.). **A companion to Renaissance Drama.** Edited by Arthur F. Kinney. Oxford: Blackwell, 2004, p. 257-267.
- KYD, Thomas. **The Spanish Tragedy.** Edited by J. R. Mulryne. Revised with a new introduction by Andrew Gurr. London: New Mermaids, 2009.
- LA BOÉTIE, Etienne de. **Discurso da Servidão Voluntária.** Edição Bilíngue. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. Comentários de Claude Lefort, Pierre Clastres e Marilena Chauí. Coleção Elogio da Filosofia. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008 [1982].
- LANGLAND, William. **Piers Plowman.** Translated into modern English with an introduction by J. F. Goodridge. London: Penguin Books, 1966 [1959].
- LEMONNIER, Leon. **A vida quotidiana em Inglaterra:** no tempo de Isabel I. Tradução de Olinda Fernandes Magro de La vie quotidienne en Angleterre sous Elisabeth. Lisboa: Livros do Brasil, [197?].
- LERNER. Ovid and the Elizabethans. In: MARTINDALE, Charles. **Ovid Renewed:** Ovidian Influences on Literature and Art from Middle Ages to the Twentieth Century. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 121-135.
- LUCAS, F. L. **Seneca and Elizabethan Tragedy.** New York: Gordon Press, 1973 [1922].
- LULL, Janis. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **The First Part of Henry the Sixth.** Edited by William Montgomery with an Introduction by Janis Lull. New York: Penguin Books, 2000, p. xxxi-xliii.

LUMINARIUM, Enciclopedia Project. War of Roses (1455-1485). Disponível em: <<http://www.luminarium.org/encyclopedia/warsoftheroses.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2011.

LUNA, Sandra. A Voz Do Povo: O Papel Das Multidões Na Dramaturgia Trágica Ocidental. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. **Anais da XI Congresso Internacional da ABRALIC**. Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 2008.

LUNA, Sandra. **A Tragédia no Teatro do Tempo**. João Pessoa: Ideia, 2008.

LYNE, Raphael. Ovid in English Tranlations. In: HARDIE, Philip. **The Cambridge Companion to Ovid**. Edited by Philip Hardie. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 249-263.

MANSON, Edward. Nobility in England. **Journal of the Society of Comparative Legislation**, New Series, v. 2, n. 2, p. 319-325, 1900. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/752141>> Acesso em: 29 jul.2010.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Tradução de Maria Lucio Cumo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MARCUS, Leah. Introduction. In: WEBSTER, John. **The Duchess of Malfi**. Edited by Leah S. Marcus. Arden Early Modern Drama. London: Methuen Drama, 2009, p. 1-113.

MARLOWE, Christopher. **A História Trágica do Doutor Fausto**. Tradução de A. de Oliveira Cabral. Introdução de Dirceu Villa. São Paulo: Hedra, 2006.

MARLOWE, Christopher. **A Trágica História do Doutor Fausto. Dido, a Rainha de Cartago**. Adaptação Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

MARLOWE, Christopher. **The Complete Plays**. Edited by Mark Thornton Burnett. London: Everyman, 1999.

MARTINDALE, Charles et Michelle. **Shakespeare and the uses of Antiquity**. Routledge: Routledge University Press, 1994.

MASLEN, R. W. Myths exploited: the *metamorphoses* of Ovid in early Elizabethan England. In: TAYLOR, A. B. **Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the plays and poems**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 15-30.

McDONALD, Russ. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **Titus Andronicus**. Edited by Russ McDonald. New York: Penguin Books, 2000, p. xxix-xlix.

McEACHERN, Claire. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **The First Part of King Henry the Fourth**. Edited by Claire McEachern. New York: Penguin Books, 2000a, p. xxix-xli.

McEACHERN, Claire. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **The Life and Death of King John**. Edited by Claire McEachern, New York: Penguin Books, 2000b, p. xxxi-xliv.

McEACHERN, Claire. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **The Life of King Henry the Fifth**. Edited by Claire McEachern, New York: Penguin Books, 2000c, p. xxvi-xxxiv.

McEACHERN, Claire. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **The Second Part of King Henry the Fourth**. Edited by Claire McEachern. New York: Penguin Books, 2000d, p. xxx-xliii.

McGLYNN, Margaret. **The royal prerogative and the learning of the Inns of Court**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MELCHIORI, Giorgio. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **Edward III**. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 1-53.

MERCER, Peter. **Hamlet and the Acting of Revenge**. Yowa City: University of Yowa Press, 1987.

MILTON, John. **Paradise Lost**. Edited by Michael Kerrigan, John Rumrich and Stephen M. Fallon. New York: Modern Library Classics, 2008.

MIOLA, Robert. S. **Shakespeare and classical tragedy**. Oxford: Clarendon Press, 1992.

MIRANDOLA, G. Pico Della. **Discorso Sulla Dignità Dell'Uomo**. Edizione con testo latino a fronte a cura di Giuseppe Tognon. Prefazione di Eugenio Garin. Brescia: La Scuola, 1987.

MIRANDOLA, G. Pico Della. **Discorso Sobre A Dignidade do Homem**. Edição Bilingue. Tradução de Maria de Lurdes Sirgado Ganho. Lisboa: Edições 70, 2010.

MONETTE, Sarah. **"It harrows me with fear and wonder": Horror and haunting in early modern revenge tragedy**. PhD thesis (English Literature). University of Wisconsin-Madison, 2004. Disponível em: <<http://www.sarahmonette.com/dis-pref.html>> Acesso em: 08 mar. 2008.

MOORMAN, F.W. Shakespeare's Ghosts. **Modern Language Review**, v. 1, n. 3, p. 192-201, April, 1906. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3713608>>. Acesso em: 22 nov. 2010.

MORE, Thomas. **The History of King Richard III and Selections from the English and Latin Poems**. Edited by R. S. Sylvester. The Yale Edition of the Works of St. Thomas More. London: Yale University Press, 1976.

MORE, Thomas. **Utopia**. Edição Revista e Ampliada. Organização e Introdução de George M. Logan e Robert M. Adams. 3ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NORTON, Thomas et SACKVILLE, Thomas. Gorboduc or Ferrex and Porrex. In: CUNLIFFE, John W. **Early English Classical Tragedies**. Introduction and Notes by John W. Cunliffe. Oxford: Clarendon Press, 1912, p. 4-67.

OVID. **Metamorphoses**. Book I-VIII. Loeb Classical Library (42). Translated by Frank Justus Miller. Harvard: Harvard University Press, 1989.

PEARSAL, Derek. **Chaucer to Spenser**. An anthology of writings in English 1375-1575. Malden: Blackwell, 1999.

POTTER, Robert A. **The English morality play: origins, history, and influence of a Dramatic Tradition**. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.

PRESTON, Thomas. Cambises. **Tudor Plays: An Anthology of Early English Drama**. Edited by Edmund Creeth. New York: Norton, 1966, p. 443-503.

PROSSER, Eleanor. **Hamlet and Revenge**. California: Stanford University Press, 1971.

PYLE, Fitzroy. Thomas Sackville and A Mirror for Magistrates. **The Review of English Studies**. v. 14, n. 55, p. 315-321, July, 1938.

RASMUSSEN, Eric; BRUSTER Douglas. Introduction. In: ANÔNIMO. **Everyman and Mankind**. Arden Early Modern Drama. London: Methuen Drama, 2009, p. 1-83.

Retrospective Review: and Antiquarian Magazine, v. 12, 1825. Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=aFEcAQAAIAAJ>>. Acesso em: 03 mar. 2011.

ROCHE Jr, Thomas P. A Note on Text. In: SPENCER, Edmund. **Faerie Queene**. Edited by Thomas P. Roche. New York: Penguin, 1978, p. 7-8.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. Coleção Debates. 5ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SACCIO, Peter. **Shakespeare's English Kings - History, Chronicle, and Drama**. 2ª Edição. Oxford: Oxford University Press, 2000 [1977].

SALINGAR, L. G. The Social Setting. In: FORD, Boris (Org.). **The Age of Shakespeare**. Edited by Boris Ford. The New Pelican guide to Shakespeare, vol. 2. Harmondworth: Penguin Books, 1982, p. 15-47.

SANTOS, Marlene Soares do. Hécuba e Helena de Troia: Repercussões no Discurso Shakespeareano. **Revista Letras**, n. 77, p. 27-37, Janeiro-Abril, 2009, Curitiba. Disponível

em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/viewarticle/15159>>. Acesso em: 16 fev. 2011.

SCHMITT, Jean-Claude. **Spiriti e fantasmi nella società medievale**. Storia e Società. Roma: Laterza, 1995.

SENECA, L. A. **As Troianas / Troades**. Introdução, tradução e notas de Zélia de Almeida Cardoso. Edição bilíngue. São Paulo: Hucitec, 1997.

SENECA, L. A. **Consolação à minha mãe Hélvia, Da Tranquilidade da Alma, Medéia, Apocoloquintose do Divino Cláudio**. Tradução de Agostinho da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

SENECA, L. A. **Fedra**. Tradução de Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

SENECA, L. A. **Jasper Heywood and his translations of Seneca's Troas, Thyestes and Hercules Furens**. Edited by H. de Voucht a partir dos Octavos de 1559, 1560 e 1561. Louvain, 1913.

SENECA, L. A. **Medeia**. Tradução do latim, introdução e notas de Ana Alexandra Sousa. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011.

SENECA, L. A. **Seneca His Tenne Tragedies: Translated into English Edited by Thomas Newton Anno 1581**. Edited and Introduction by Thomas S. Eliot. Vol. II. London: Constable and Co. Ltd; New York: Alfred A. Knopf, 1927.

SENECA, L. A. **Tragedies**. Vol. I (Hercules - Trojan Women - Phoenician Women - Medea - Phaedra). Edited and translated by John G. Fitch. Cambridge/London: Harvard University Press, 2004.

SENECA, L. A. **Tragedies**. Vol. II (Oedipus - Agamemnon - Thyestes - Hercules on Oeta - Octavia). Edited and translated by John G. Fitch. Cambridge/London: Harvard University Press, 2004.

SENECA, L. A. Troas. Translated by Jasper Heywood. In: NEWTON, Thomas (Org.). **The Tenne Tragedies Translated into Englysh**. London, 1887 [1581]. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/thetennetragedie00seneuoft>>. Acesso em: 01 fev. 2008.

SENECA, L. A.; EURÍPIDES, RACINE, J. **Hipólito e Fedra: Três Tragédias**. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Como Gostais seguido de Conto de Inverno**. Tradução, apresentação e notas de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SHAKESPEARE, William. **Dramas Históricos**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SHAKESPEARE, William. **Edward III**. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet, Rei Lear, Macbeth**. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

SHAKESPEARE, William. **Henrique IV Primeira Parte**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

SHAKESPEARE, William. **Henrique IV Segunda Parte**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

SHAKESPEARE, William. **King Henry VI Part I**. Edited by Edward Burns. The Arden Shakespeare Third Series. London: Thomson, 2000.

SHAKESPEARE, William. **King Henry VI Part II**. Edited by Ronald Knowles. The Arden Shakespeare Third Series. London: Thomson, 2001.

SHAKESPEARE, William. **King Henry VI Part III**. Edited by John D. Cox and Eric Rasmussen. The Arden Shakespeare Third Series. London: Thomson, 2001.

SHAKESPEARE, William. **King Lear**. Edited by R. A. Foakes. Arden Shakespeare Third Series. Surrey: Thomson, 1997.

SHAKESPEARE, William. **King Richard III**. Edited by Anthony Hammond. The Arden Shakespeare Second Series. London: Thomson, 1981.

SHAKESPEARE, William. **King Richard III**. Edited by James R. Siemon. The Arden Shakespeare Third Series. London: Methuen Drama, 2009.

SHAKESPEARE, William. **King Richard III**. Edited by Jonathan Bate and Eric Rasmussen. Introduced by Jonathan Bate. Royal Shakespeare Company (RSC). London: Macmillan, 2008.

SHAKESPEARE, William. **King Richard III**. Edited by Peter Holland. New York: Penguin Books, 2000.

SHAKESPEARE, William. **Love's Labour's Lost**. Edited by H. R. Wouhuysen. Arden Shakespeare Third Series. London: Cengage Learning, 1998.

SHAKESPEARE, William. **Love's Labour's Lost**. Edited by Peter Holland. New York: Penguin Books, 2000.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SHAKESPEARE, William. **Much Ado About Nothing**. Edited by Peter Holland. New York: Penguin Books, 2000.

SHAKESPEARE, William. **Ricardo III e Henrique V**. Tradução de Ricardo III: Ana Amélia Carneiro de Mendonça. Tradução de Henrique V: Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SHAKESPEARE, William. **Ricardo III**. Tradução, prefácio e notas de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Shakespeare's Poems**. Edited by Katharine Duncan-Jones and H. R. Woudhuysen. Arden Shakespeare Third Series. London: Thomson Learning, 2007.

SHAKESPEARE, William. **The First Part of Henry the Sixth**. Edited by William Montgomery with an Introduction by Janis Lull. New York: Penguin Books, 2000.

SHAKESPEARE, William. **The First Part of King Henry the Fourth**. Edited by Claire McEachern. New York: Penguin Books, 2000.

SHAKESPEARE, William. **The History of Troilus And Cressida**. Edited by Jonathan Crewe. New York: Penguin Books, 2000.

SHAKESPEARE, William. **The Life and Death of King John**. Edited by Claire McEachern. New York: Penguin Books, 2000.

SHAKESPEARE, William. **The Life of King Henry the Fifth**. Edited by Claire McEachern. New York: Penguin Books, 2000.

SHAKESPEARE, William. **The Second Part of Henry the Sixth**. Edited by William Montgomery with an Introduction by Janis Lull. New York: Penguin Books, 2000.

SHAKESPEARE, William. **The Second Part of King Henry the Fourth**. Edited by Claire McEachern. New York: Penguin Books, 2000.

SHAKESPEARE, William. **The Third Part of Henry the Sixth**. Edited by William Montgomery with an Introduction by Janis Lull. New York: Penguin Books, 2000.

SHAKESPEARE, William. **The Tragedy of King Richard II**. Edited by Frances E. Dolan. New York: Penguin Books, 2000.

SHAKESPEARE, William. **Tito Andrônico**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. São Paulo: L&PM, 2009.

SHAKESPEARE, William. **Titus Andronicus**. Edited by Russ McDonald. New York: Penguin Books, 2000.

SHAKESPEARE, William. **Titus Andronicus**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003.

SHAKESPEARE, William. **Troilus e Créssida**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

SMITH, C. G. Moore. **College Plays Performed in the University of Cambridge**. Great Britain: University Press, 1923.

SMITH, Emma; SULLIVAN, Garrett, Jr. **The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=E0S9ivvCU0AC>>. Acesso em: 03 mar. 2011.

SMITH, J. H. Seneca's Tragedies. **Research Opportunities in Renaissance Drama**, v. 10, p. 49-74, New Orleans, 1967.

SMITH, Toulmin (ed.). Gorboduc, Englische Sprach-und-Literaturdenkmale des 16. 17. und 18. Heilbronn: Jhrhts, 1883.

SPEARING, E. M. **The Elizabethan Translations of Seneca's Tragedies**, Cambridge: W. Heffer & Sons Ltd., 1912.

SPENCER, Edmund. **Faerie Queene**. Edited by Thomas P. Roche. New York: Penguin, 1978.

SPENCER, Theodore. **Shakespeare and the Nature of Man**. Cambridge: CUP, 2009.

STEADMAN, John M. Verse without Rime: Sixteenth-Century Italian Defences of Versi Sciolti. **Italica**, v. 41, n. 4, p. 384-402, 1964. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/477049>>. Acesso em: 22 nov. 2010.

STOLL, Elmer E. The Objectivity of the ghost in Shakspere **PMLA**, v. 22, n. 2, p. 201-233, 1907. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/45687>>. Acesso em: 22 nov. 2010.

SULLIVAN, J. P. Literature and Politics in the Age of Nero. Ithaca, 1985.

SYMONDS, John Addington. **Blank Verse**. London: John C. Nimmo, 1895.

TATLOCK, John S. P. The dates of Chaucer's Troilus and Criseyde and Legend of Good Women. **Modern Philology**, v. 1, n. 2, p. 317-329, 1903. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/432404>>. Acesso em 04 out. 2011.

THE INDEPENDENT. **Obituaries**. 21 de abril de 2008.

TILLYARD, E. M. W. **Shakespeare's History Plays**. Middlesex: Pelican Books, 1986 [1944].

TILLYARD, E. M. W. **The Elizabethan World Picture**. A Study of the idea of Order in the age of Shakespeare, Donne and Milton. New York: Vintage Books, 1960 [1942].

WALLACE, David (Ed.). **The Cambridge History of Medieval English Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

WARNKE, Karl (Ed.). **Arden of Feversham**. Revised and edited by Karl Warnke and Ludwig Proescholdt. New York: Cornell University Library, 2009 [1888].

WATKINS, John. The Allegorical Theatre, Moralities, Interludes and Protestant Drama. In: WALLACE, David (Ed.). **The Cambridge History of Medieval English Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 767-792.

WATSON, Robert N. *The Rest Is Silence, Death as Annihilation in the English Renaissance*. London: University of California Press, 1994.

WEBSTER, John. **The Duchess of Malfi**. Edited by Leah S. Marcus. Arden Early Modern Drama. London: Methuen Drama, 2009.

WEST, Robert H. King Hamlet's Ambiguous Ghost. **PMLA**, v. 70, n. 5, p. 1107-1117, December, 1955. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/459890>>. Acesso em: 15 jan. 2011.

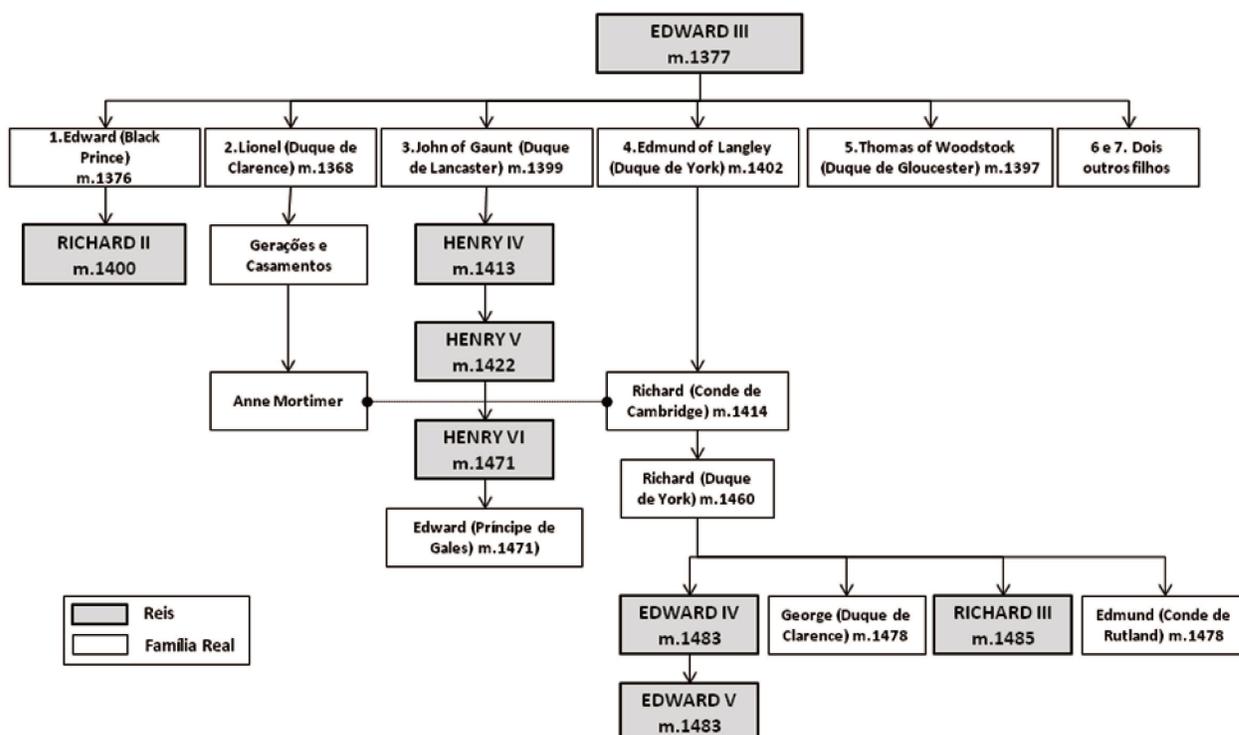
WINSTON, Jessica. A Mirror for Magistrates and Public Political Discourse in Elizabethan England. **Studies in Philology**, v. 101, n. 4, p. 381-400, 2004. Disponível em: <www.jstor.org/stable/4174800>. Acesso em: 31 dez. 2008.

WINSTON, Jessica. Expanding the Political Nation: Gorboduc at the Inns of Court and Succession Revisited. **Early Theatre**, v. 8, n. 1, p. 11-34, 2005. Disponível em: <<http://digitalcommons.mcmaster.ca/earlytheatre/vol8/iss1/1>>. Acesso em 04 out. 2011.

WINSTON, Jessica. Seneca in Early Elizabethan England. **Renaissance Quarterly**, v. 59, p. 29-58, March, Chicago, 2006.

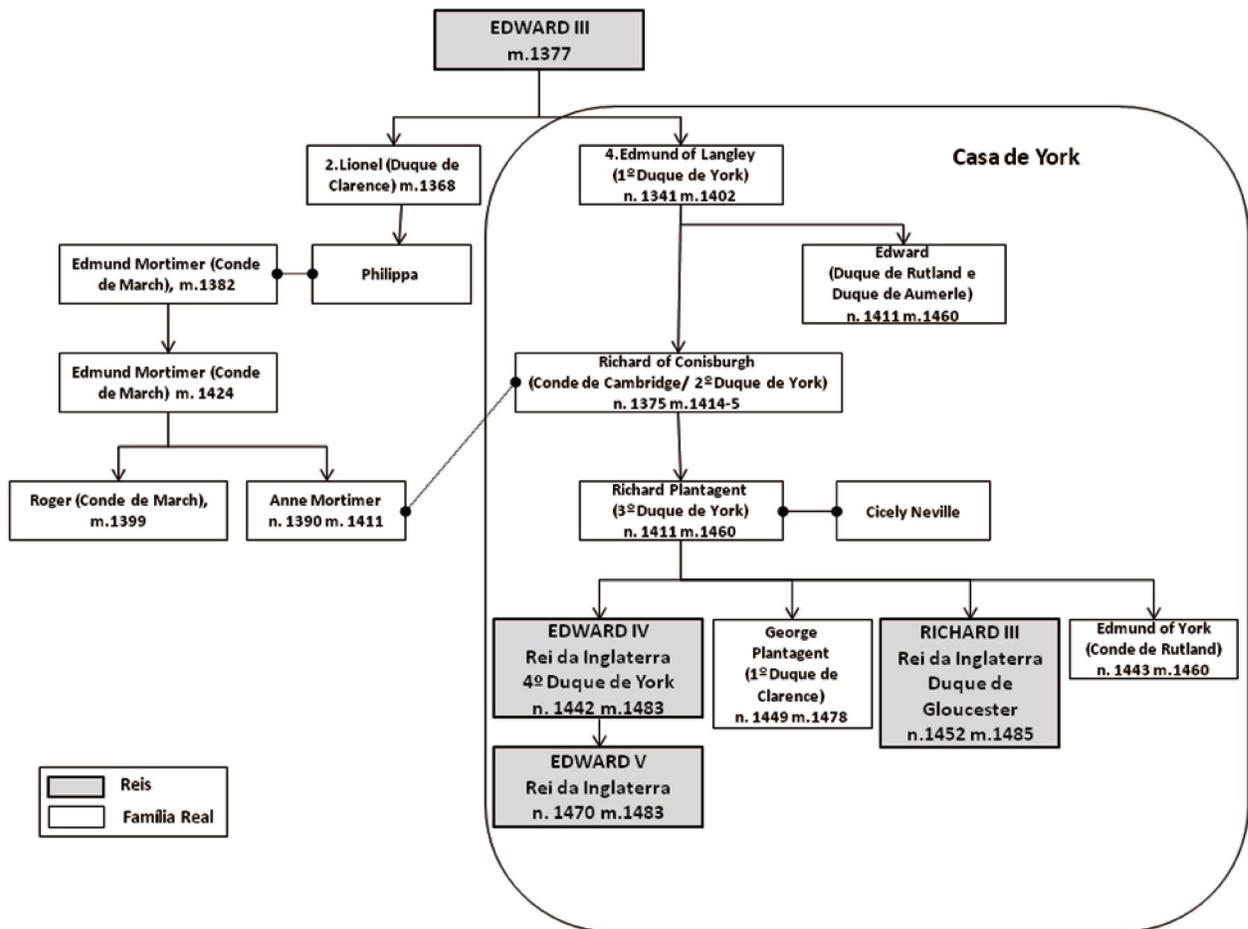
Anexo 1: Árvore Genealógica Simplificada

Para a Elaboração das árvores foram consultadas diversas obras, destacando a obra de Peter Saccio, *Shakespeare's English Kings*, e os arquivos eletrônicos do projeto *Luminarium*.



Anexo 2: Árvore Genealógica York

Para a Elaboração das árvores foram consultadas diversas obras, destacando a obra de Peter Saccio, *Shakespeare's English Kings*, e os arquivos eletrônicos do projeto *Luminarium*.



Anexo 3: Árvore Genealógica Lancaster e Tudor

Para a Elaboração das árvores foram consultadas diversas obras, destacando a obra de Peter Saccio, *Shakespeare's English Kings*, e os arquivos eletrônicos do projeto *Luminarium*.

