



(organizadores)

Fernanda Medeiros

Leonardo Bérenger

SHAKESPEARE EM COMPANHIA

ENSAIOS



Todos os direitos desta edição reservados a Pontes Editores Ltda.
Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer mídia
sem a autorização escrita da Editora.
Os infratores estão sujeitos às penas da lei.
A Editora não se responsabiliza pelas opiniões emitidas nesta publicação.

A publicação deste livro foi realizada com recursos do
PROAP/ CAPES / PPG Letras UERJ

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo–SP)

M488s Medeiros, Fernanda; Bérenger, Leonardo (org.).
Shakespeare em companhia – ensaios /
Organizadores: Fernanda Medeiros e Leonardo Bérenger.
1. ed. – Campinas, SP : Pontes Editores, 2025;

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-217-0944-2 - E-book PDF.
ISBN 978-85-217-0934-3 - Impresso.

1. Crítica Literária. 2. Estudos Literários. 3. Linguística.
I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura: análise e crítica. 801.95

(organizadores)
Fernanda Medeiros
Leonardo Bérenger

SHAKESPEARE EM COMPANHIA

ENSAIOS

Copyright © 2025 – Dos organizadores representantes dos autores

Coordenação Editorial: Pontes Editores

Revisão: Vera Bonilha

Editoração: Vinnie Graciano

Capa: Maria Carolina Vitorino

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os capítulos que compõem esta obra foram submetidos
para avaliação e revisados por pares.

CONSELHO EDITORIAL:

Angela B. Kleiman

(Unicamp – Campinas)

Clarissa Menezes Jordão

(UFPR – Curitiba)

Edleise Mendes

(UFBA – Salvador)

Eliana Merlin Deganutti de Barros

(UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná)

Eni Puccinelli Orlandi

(Unicamp – Campinas)

Glaís Sales Cordeiro

(Université de Genève – Suisse)

José Carlos Paes de Almeida Filho

(UNB – Brasília)

Rogério Tilio

(UFRJ – Rio de Janeiro)

Suzete Silva

(UEL – Londrina)

Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva

(UFMG – Belo Horizonte)

PONTES EDITORES

Rua Dr. Miguel Penteado, 1038 – Jd. Chapadão

Campinas – SP – 13070-118

Fone 19 3252.6011

ponteseditores@ponteseditores.com.br

www.ponteseditores.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
Raiva, teu nome é mulher: Jane Anger e seu tratado em defesa das mulheres Aline Fernandes Thosi	9
<i>Olho de Gato</i> (1990): as personagens femininas da adaptação shakespeariana de Margaret Atwood Amanda Fiorani Barreto	31
Hécate clássica. Hécate moderna: notas sobre <i>The Witch</i> (c. 1613-16) de Thomas Middleton (1580-1627) Cecília Athias	53
Shakespeare em companhia de Anne Hathaway: uma história imaginada Elizabeth Ramos	65
Shakespeare em companhia de Ana Martins Marques: “Ofélia aprende a nadar” Fernanda Medeiros	77
William Shakespeare em Companhia: Shakespeare & Wilkins José Roberto O’Shea	95
<i>Histo-remix, Herstory</i> e Adaptação Ativista: as questões de gênero e a representação feminina no musical <i>SIX</i> Larissa Rumiantzeff	111

Shakespeare & Chaucer: um ensaio	133
Leonardo Bérenger Alves Carneiro	
Marvel Shakespeare: Jamie Lloyd e o Bardo Pop do West End	149
Marcela Santos Brigida	
Shakespeare e seus tradutores no Brasil: uma cartografia	169
Marcia A. P. Martins	
Trauma, memória e testemunho em apropriações de Shakespeare	183
Maria Clara Versiani Galery	
A presença de Shakespeare no quarteto sazonal de Ali Smith	199
Patricia Marouvo	
Um notório Maquiavel: sobre a política no teatro shakespeariano	213
Pedro Süssekind	
A estética de Titania, de Shakespeare, e <i>L'Assunta</i>, de Ticiano: perigosas intercessoras entre o divino e o humano	239
Roberta Flores Santurio	
Régis Augustus Bars Closel	
Sobre autoras e autores	259

Apresentação

Shakespeare em companhia – ensaios resulta do colóquio “Shakespeare em companhia” ocorrido nos dias 29 e 30 de abril de 2025, no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). O projeto se iniciara em 2024, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), e contou com o Prof. André Cabral Cardoso, da Universidade Federal Fluminense (UFF), como um dos co-organizadores. A escolha do mês de abril para a realização do evento – que esperamos siga ocorrendo anualmente – deve-se ao fato de os aniversários de nascimento e morte de Shakespeare serem aí comemorados (23/4/1564-23/4/1616).

Pensar Shakespeare “em companhia” tem, pelo menos, dois vieses. Um deles, que foi o mote do colóquio de 2024, é pensá-lo cercado dos seus contemporâneos e das suas contemporâneas, muitos(as) dos(as) quais ficaram ofuscados(as) por sua presença tão eloquente. Dramaturgos como Ben Jonson, Christopher Marlowe, John Ford e John Fletcher, além de diversas autoras mulheres como Aemilia Lanyer, Isabella Whitney e Jane Anger são nomes incrivelmente talentosos que a era elisabetana-jaimesca produziu. O outro viés de um Shakespeare em companhia pressupõe compreendê-lo ao lado de seus inúmeros adaptadores, apropriadores, tradutores, encenadores, leitores e reescritores, que vêm se multiplicando pelos séculos. Em ambos os casos, a obra de Shakespeare comparece como uma espécie de farol, como uma referência que foi se consolidando ao longo do tempo como um vasto repertório de histórias e personagens ao qual a cultura global, do Ocidente ao Oriente, retorna insistentemente.

A parceria entre a UERJ e a PUC-Rio , com apoio de seus programas de Pós-graduação (PPGL/UERJ e PPGE/PUC-Rio) e de diversos estudantes que se engajam na organização das edições do evento, além da adesão de pesquisadores de diferentes universidades do país já são em si fatos auspiciosos a sedimentar a ideia de que a pesquisa sobre Shakespeare – e sua companhia – no Brasil tem uma produção de significativa qualidade.

Há de se notar que os Estudos Shakespearianos brasileiros vêm, ao longo das últimas décadas, produzindo pesquisas de interesse e escopo transdisciplinar, inserindo o Bardo em investigações que vão dos Estudos da Tradução à Filosofia, não sem passar pela História/Historiografia e os Estudos Culturais, por exemplo. Ao pensarmos este livro, objetivamos produzir um registro da diversidade de companhias associadas a Shakespeare, na expectativa de que os ensaios aqui coletados possam, também, seduzir novos(as) companheiros(as) de uma jornada da qual nos orgulhamos de fazer parte. Se Shakespeare é ou não o nome central do que se convencionou chamar “cânone literário”, é um debate no qual não pretendemos, por ora, adentrar. Mas a sua assinatura é companhia certamente presente nas pesquisas que este livro apresenta.

Os organizadores

Raiva, teu nome é mulher: Jane Anger e seu tratado em defesa das mulheres

Aline Fernandes Thosi

Introdução

A Inglaterra de William Shakespeare (1554-1616) foi palco de recorrentes debates e controvérsias sobre as questões da mulher. O ideal patriarcal e cristão prescrito era o da castidade, do silêncio e da obediência em um período em que, de acordo com Silvia Federici (2017), ocorria uma guerra contra as mulheres. Pela pena masculina do Bardo, nos conectamos com personagens femininas que, ao mesmo tempo em que se revelam questionadoras dos padrões impostos, sagazes e multifacetadas, nos apresentam alguns recortes da percepção masculina sobre a mulher no início da Era Moderna. Em *Medida por medida* (1604), a recusa de Isabella em envolver-se sexualmente com Angelo revela a noção da castidade feminina como um bem sagrado, já que a noviça prefere a morte do irmão a perder sua virgindade. Em *Otelo* (1604), Desdêmona é assassinada por suspeita de infidelidade, o que representa a constante vigilância da castidade feminina. Em *Muito barulho por nada* (1598), Hero é humilhada publicamente por ter sido falsamente acusada de ter perdido sua virgindade. Paulina, em *O conto do inverno* (1609), é chamada de bruxa por ter a coragem de se expressar em público contestando um rei. Em *A Megera domada* (1592), Catarina, apesar de todo o seu empoderamento inicial, é psico-

logicamente vencida e forçada a ocupar o lugar de esposa obediente. Tais exemplos nos contam da mentalidade renascentista sobre a condição da mulher. Em textos de outros gêneros, a tríade “casta, silenciosa e obediente” também é reforçada, como no tratado pedagógico de Juan Luis Vives (1493-1540), *A educação da mulher cristã*¹ (1557), cujo projeto educacional era, em grande parte, voltado para o controle do comportamento e da fala feminina.

Ao mesmo tempo em que as personagens shakespearianas acima citadas podem ser consideradas vítimas do ideal feminino vigente, elas frequentemente tensionam as prescrições patriarcais cristãs, como no exemplo de Paulina, personagem corajosa, que questiona a autoridade masculina de um rei enlouquecido em nome da racionalidade e do bom senso. Desdêmona casa-se com Otelo por amor, desobedecendo ao pai, assim como Julieta, em *Romeu e Julieta* (1595-96). Catarina, antes de sofrer abusos psicológicos por parte de seu marido, Petruccio, desafiava os homens com palavras afiadas, além de recusar o lugar de submissão feminina na dinâmica do casamento. Em *Macbeth* (1606), Lady Macbeth assume inicialmente um papel dominante na trama normalmente esperado da figura masculina. A personagem fala com autoridade, arquiteta planos e dá ordens. Assim como notamos por meio das personagens femininas de Shakespeare que o ideal veiculado pelo patriarcado nem sempre era acatado, da mesma forma podemos identificar, por meio dos escritos de algumas mulheres autoras do período, que sua realidade muitas das vezes se contrapunha a esse idea, principalmente no que diz respeito ao silêncio. Por exemplo, em textos como *Salve Deus, rei dos judeus*², de Aemilia Lanyer (1569-1645), *O exemplar de uma carta*³ (1567), de Isabella Whitney (ca. 1540-após 1580) e *Uma focinheira para o boca-suja*⁴, de Rachel Speght (1594-16—), é possível concluir que, ao menos por meio da escrita, algumas mulheres rejeitaram e questionaram o lugar do silêncio e criticaram veementemente

1 No original, *De Institutione Foeminae Christianae*.

2 No original, *Salve Deus Rex Judaeorum*.

3 No original, *The Copy of a Letter*.

4 No original, *A Mouzzle for Melastomus*.

percepções misóginas. Suas obras revelam que as atitudes das contemporâneas de Shakespeare, assim como as de suas personagens, nem sempre condiziam com o que era esperado.

Jane Anger (fl. 1589), autora do panfleto *Jane Anger, sua defesa das mulheres*⁵ (1589), representa a típica voz literária feminina questionadora. Ao contrário do que diz Hamlet (1600-01) sobre sua mãe – “Fraqueza, teu nome é mulher” – o texto de Anger desconstrói diversos lugares-comuns propagados no século XVI – e, em alguns casos, ainda no século XXI – sobre a figura da mulher. Apesar de não ser possível, até o momento, comprovar a identidade da pessoa que escreveu *Jane Anger, sua defesa das mulheres*, o tratado contra os ataques masculinos, explícito e contundente, ecoa o repúdio das mulheres do período contra falas misóginas e atitudes agressivas e abusivas. Assim como as obras de Shakespeare, os escritos de suas contemporâneas navegam por temas absolutamente atemporais. A raiva, pronunciada pela voz literária *Raiva*, ultrapassa os séculos e nos toca, principalmente a nós, mulheres, na atualidade.

No século XVI, ainda estava em curso um importante debate literário sobre as questões da mulher iniciado por Christine de Pizan (1364-1430), na França do século XV, hoje conhecido como *Querelle des femmes*. Em resposta ao panfleto antifeminista intitulado *Vomite seu excesso de amor*⁶ – cuja autoria também não é definida e cujo conteúdo pode apenas ser inferido pela leitura do texto de Anger, uma vez que o panfleto ao qual a autora responde não foi, até a publicação deste ensaio, recuperado –, Jane Anger publica seu tratado, composto por dois prefácios e um texto principal em prosa, cujo objetivo envolve não somente denunciar o conteúdo misógino e misógamo do texto ao qual responde, mas também reivindicar o respeito pelo corpo e pela mente da mulher. Uma das estratégias usadas pela autora para atingir tal objetivo é a crítica à escrita masculina, no que diz respeito ao seu uso excessivo de técnicas retóricas e à falta de comprometimento

5 No original, *Jane Anger, Her Protection for Women*.

6 No original, *Boke His Surfeit in Love*.

com a qualidade e veracidade do conteúdo. Ao mesmo tempo em que repreende tais técnicas, Anger as utiliza na construção de seu texto, de forma a satirizar e até mesmo inverter os julgamentos feitos por homens sobre a mulher, a ponto de os mesmos julgamentos voltarem-se contra os homens. Como veremos a seguir, o uso de ditados sobre o caráter da mulher, expressões em latim e alusões a animais permeiam seu texto e apontam não somente a maldade cometida pelos homens contra as mulheres, mas também a fraqueza do caráter masculino.

Os prefácios

Vejamos agora mais de perto alguns excertos do panfleto *Jane Anger: sua defesa das mulheres, para protegê-las contra os relatos escandalosos de um recente amante empanturrado, e de todos os outros semelhantes venusianos que se queixam de estar tão fatigados com a bondade das mulheres*. Começemos pelo primeiro prefácio, “Às damas da Inglaterra, saúde”, destinado exclusivamente ao seu público feminino.

Damas, embora se tema que suas mentes prudentes condenem deliberadamente aquilo que minha veia colérica escreveu impetuosamente, e assim, talvez, *Raiva* colha raiva por não concordar com pessoas doentes, ainda assim, se com imparcialidade de julgamento considerarem a raiz da disputa, espero que vocês se mostrem defensoras do acerto da ré, ao invés de reclamantes do erro da querelante. Não confio na sentença antes do julgamento, o que seria prejudicial à lei; e confesso que minha impetuosidade não merecia menos do que isso, tendo sido um surto da minha ferocidade. Não vou insistir em argumentos porque vossas mentes são afiadas e logo compreenderão o que quero dizer, nem serei prolixa para não me tornar demasiadamente incômoda, nem obscura em minha escrita por medo de ser chamada de enigmática. Mas, em resumo, pela minha presunção peço perdão, pois foi a *Raiva* que escreveu esta defesa, dedicando-a e a mim mesma à vossa proteção, e o julgamento da causa à crítica de vossas mentes

justas; Sempre à disposição, Jane Anger⁷ (Anger, 1589 *apud* Martin, 2010, p. 82)⁸.

Estrategicamente, a autora escolhe iniciar seu panfleto dirigindo-se ao seu público de leitoras em potencial, justificando-se e desculpando-se pelo uso da raiva na construção de seu texto. Além disso, Anger confere às suas companheiras o lugar de juízas, posição esta que jamais poderia ser ocupada por mulher alguma na Inglaterra renascentista, uma vez que mulheres eram excluídas de cargos de poder. Desde a primeira parte de sua obra, notamos elementos em favor da mulher – como a atribuição dos adjetivos “prudente” e “afiada” para referir-se à mente feminina –, bem como um importante indício de que havia uma comunidade de mulheres que, ao menos por meio da leitura e da escrita, se unia em prol da defesa de seu sexo.

Já em seu segundo prefácio, “A todas as mulheres em geral, e ao gentil leitor de qualquer natureza”, a autora recorre a todas as pessoas (de qualquer “natureza”, ou seja, mulheres e homens) para ajudá-la em seu empreendimento. A partir de então, Anger (Anger, 1589 *apud* Martin, 210, p. 83) inicia sua seleção de palavras contundentes em sua crítica aos homens:

Maldita seja a falsidade dos homens, cujas mentes frequentemente enlouquecem e cujas línguas não podem começar a mexer-se sem que logo comecem a injuriar. Já houve alguém tão maltratado, tão caluniado, tão in-

7 No original: *Gentlewomen, though it is to be feared that your settled wits will advisedly condemn that which my cholerick vein hath rashly set down, and so perchance Anger shall reap anger for not agreeing with diseased persons, yet, if with indifferency of censure you consider of the head of the quarrel, I hope you will rather show yourselves defendants of the defender's title than complainants of the plaintiff's wrong. I doubt judgement before trial, which were injurious to the law; and I confess that my rashness deserveth no less, which was a fit of my extremity. I will not urge reasons because your wits are sharp and will soon conceive my meaning, ne will I be tedious lest I prove too too troublesome, nor over-dark in my writing for fear of the name of a riddler. But in a word, for my presumption I crave pardon because it was Anger that did write it, committing your protection and myself to the protection of yourselves, and the judgement of the cause to the censures of your just minds. Yours ever at commandment, Jane Anger.*

8 Todas as traduções são de minha autoria, exceto quando indicado nas referências.

juriado, ou tão maldosamente manipulado sem merecer, como somos nós, mulheres? Os deuses permitirão isso, as deusas suspenderão seus julgamentos punitivos, e nós mesmas não buscaremos sua destruição por tais práticas diabólicas? Ó, Catedral de São Paulo e *Charing Cross*!⁹ Que uma corda lace todas essas pessoas. Que as correntes dos canais das ruas de Londres corram tão velozmente que sejam elas sozinhas capazes de levá-los daquele santuário. Que as pedras sejam como gelo, as solas de seus sapatos como vidro, os caminhos íngremes como o Etna¹⁰, e que cada rajada seja um furacão soprado da longa garganta de Bóreas¹¹, para que eles se apressem a caminho do porto do diabo. Os glutões insultam nossa bondade? Vocês ficam parados e não dizem nada. E a *Raiva* não esticará as veias de seu cérebro, os nervos de seus dedos e os limites de sua modéstia, para responder aos seus excessos? Sim, certamente. E com isso conjuro todos vocês a me ajudar e a me auxiliar na defesa do meu objetivo, o que me fará permanecer à sua disposição. Despeço-me. Sua amiga, Jane Anger.¹²

Nas primeiras linhas de seu segundo prefácio, Anger nos oferece uma pista do que está por vir: a inversão de preceitos comumente

9 Locais de referência em Londres.

10 Vulcão ativo situado em Sicília, Itália.

11 Vento do norte.

12 *Fie on the falsehood of men, whose minds go oft a-madding and whose tongues cannot so soon be wagging but straight they fall a-railing. Was there ever any so abused, so slandered, so railed upon, or so wickedly handled undeservedly, as are we women? Will the gods permit it, the goddesses stay their punishing judgements, and we ourselves not pursue their undoings for such devilish practices? O Paul's steeple and Charing Cross! A halter hold all such persons. Let the streams of the channels in London streets run so swiftly as they may be able alone to carry them from that sanctuary. Let the stones be as ice, the soles of their shoes as glass, the ways steep like Etna, and every blast a whirlwind puffed out of Boreas his long throat, that these may hasten their passage to the devil's haven. Shall surfeiters rail on our kindness? You stand still and say naught. And shall not Anger stretch the veins of her brains, the strings of her fingers, and the lists of her modesty, to answer their surfeitings? Yes truly. And herein I conjure all you to aid and assist me in defence of my willingness, which shall make me rest at your commands. Fare you well. Your friend, Jane Anger.*

usados para difamar o caráter da mulher. No exemplo acima, a autora aponta o descontrole da língua masculina, invertendo, desta forma, a concepção misógina de excesso e irracionalidade da fala feminina.

A defesa

Em “Uma defesa das mulheres etc.”, texto principal de sua obra, veremos que as palavras usadas por Anger se aproximam ainda mais de um tom colérico. Ao refletir sobre a raiva feminina como resposta ao racismo em seu ensaio “Os usos da raiva” (2019 [1981]), Audre Lorde nos apresenta reflexões importantes sobre a possibilidade e a necessidade de canalização da raiva e de sua transformação em pulsão de luta e resistência, tanto na vida das mulheres negras quanto no ativismo feminista em geral: “Toda mulher tem um arsenal de raiva bem abastecido que pode ser muito útil contra as opressões, pessoais e institucionais, que são a origem dessa raiva. Usada com precisão, ela pode se tornar uma poderosa fonte de energia a serviço do progresso e da mudança” (Lorde, 2019, p. 161). Ao analisarmos um texto anterior aos movimentos feministas, mas que contém aspectos feministas em seus argumentos, notamos a longevidade da misoginia e a necessidade da pulsão de luta e resistência mencionada por Lorde.

A partir de agora, não apresentarei os excertos selecionados de *Jane Anger* na ordem em que aparecem no texto original, mas farei divisões, de acordo com cada estratégia adotada pela autora – selecionarei ao menos um exemplo de cada estratégia, a saber: 1) crítica à retórica masculina; 2) inversão de preceitos misóginos; 3) inversão das alusões aos animais; 4) denúncia de abusos sexuais; 5) negação da malícia da mulher; 6) exemplos da literatura clássica; 7) uso das Escrituras. Anger utiliza essas estratégias com o objetivo de que seu tom raivoso seja, mais do que uma simples exposição de sua indignação e fúria, um método retoricamente eficaz em comprovar que a escrita masculina contra a mulher é incoerente e, por isso, deve ser desacreditada. Como explica Helen Wilcox em sua análise de *Jane Anger*: “Os

termos do argumento de Anger assumem referências religiosas e clássicas, mas as utilizam de forma desafiadora para demonstrar a superioridade feminina e a capacidade das mulheres de reduzir os homens ao silêncio”¹³ (Wilcox, 2007, p. 28).

Crítica à retórica masculina

Proibidas de frequentar escolas de ensino fundamental e universidades, as mulheres inglesas do início da Era Moderna foram excluídas do projeto educacional humanista, como afirma Joan Kelly (1986). No entanto, algumas, principalmente aquelas das camadas sociais mais altas, tiveram acesso a formas de educação informal, o que lhes permitiu produzir e publicar textos complexos e bem articulados. Anger inicia seu texto principal expondo o mau uso da retórica por parte dos homens, ao mesmo tempo em que revela domínio dessa mesma tradição ao compor um tratado coeso e eficaz. Isso demonstra que, mesmo à margem do sistema educacional formal, algumas mulheres não só assimilaram os princípios retóricos do humanismo, como também os empregaram para elaborar críticas contundentes à escrita masculina:

O desejo que todo homem tem de mostrar sua verdadeira veia na escrita é indescritível, e suas mentes são tão levadas pelo estilo que não se preocupam nem um pouco com o conteúdo. Eles se perdem tanto na retórica que muitas vezes ultrapassam os limites de sua própria inteligência e acabam indo sabe-se lá para onde. Se eles esticaram tanto seus artifícios que estes chegaram a um ponto de estagnação, resta

13 No original: *The terms of Anger's argument assume religious and classical frames of reference, but use them defiantly to demonstrate female superiority and women's capacity to reduce men to silence.*

apenas uma solução: escrever sobre nós, mulheres¹⁴
(Anger, 1589 *apud* Martin, 2010, p. 84).

Crítica aos preceitos misóginos

Além de inverter o preceito de que a língua feminina é descontrolada e excessiva, a autora também transfere aos homens diversos outros atributos conferidos por eles às mulheres, como por exemplo aqueles relacionados à malícia, enganação e luxúria. Anger também lança mão de expressões em latim – frequentemente utilizadas em debates públicos e na esfera legal, dos quais as mulheres eram excluídas –, para conferir autoridade a seus argumentos; exemplo claro de uma das principais estratégias da autora, mencionada anteriormente, que diz respeito à crítica e, ao mesmo tempo, à instauração, das técnicas retóricas utilizadas pelos homens em seus escritos:

Mas julguem qual deveria ser a causa de tanta malícia deles contra as mulheres inocentes: sem dúvida, a fraqueza de nossas mentes e nossa honesta timidez, pela qual supõem que não há uma entre nós que possa ou que ouse reprovar suas calúnias e falsos insultos. Suas línguas caluniosas são tão afiadas, e o tempo em que espalharam livremente suas palavras foi tão longo, que sabem que não podemos alcançá-las para arrancá-las, e acham que não escreveremos para reprovar seus lábios mentirosos.¹⁵

14 No original: *The desire that every man hath to show his true vein in writing is unspeakable, and their minds are so carried away with the manner as no care at all is had of the matter. They run so into rhetoric as oftentimes they overrun the bounds of their own wits and go they know not whither. If they have stretched their invention so hard on a last as it is at a stand, there remains but one help, which is to write of us women.*

15 No original: *But judge what the cause should be of this their so great malice towards simple women: doubtless the weakness of our wits and our honest bashfulness, by reason whereof they suppose that there is not one amongst us who can or dare reprove their slanders and false reproaches. Their slanderous tongues are so short, and the time wherein they have lavished out their words freely hath been so long, that they know we cannot catch hold of them to pull them out, and they think we will not write to reprove their lying lips.*

O maior defeito que existe em nós, mulheres, é que somos muito ingênuas, pois se soubéssemos bajular como eles sabem dissimular, e usar tão bem nossa inteligência quanto eles usam mal suas línguas, então nunca nenhum deles se queixaria de se fartar.¹⁶

Nosso bem para com eles é nossa própria destruição; sendo nós bem-formadas, eles cruelmente nos deformam. De nossa verdadeira essência eles zombam, recompensando nossas tolices amorosas com escárnios desdenhosos. Somos a dor do homem, pois retiramos toda a dor dele; enquanto definhamos, eles riem; enquanto murmuramos no leito, eles cantam em festa, e enquanto soluçamos de chorar, eles se espreguiçam e dormem. *Mulier est hominis confusio* [a mulher é a ruína do homem], porque seu coração gentil não consegue reprovar tão severamente seus surtos frenéticos quanto merecem seus loucos delírios. *Aut amat aut odit, non est in tertio* [Ou ama ou odeia, não há um terceiro estado]: ela ama as coisas boas e odeia aquilo que é do mal; ela ama a justiça e odeia a iniquidade; ela ama a verdade e o trato honesto e odeia mentiras e falsidades; ela ama o homem por suas virtudes e o odeia por seus vícios. Em suma, não há meio-termo entre o bem e o mal, e, portanto, ela não pode estar *in nullo tertio* [em um terceiro estado]¹⁷ (Anger, 1589 *apud* Martin, 2010, p. 84, 86, 87).

16 No original: *The greatest fault that doth remain in us women is that we are too credulous, for could we flatter as they can dissemble, and use our wits well as they can their tongues ill, then never would any of them complain of surfeiting.*

17 *Our good toward them is the destruction of ourselves; we being well-formed are by them foully deformed. Of our true meaning they make mocks, rewarding our loving follies with disdainful flouts. We are the grief of man, in that we take all the grief from man; we languish when they laugh, we lie sighing when they sit singing, and sit sobbing when they lie slugging and sleeping. Mulier est hominis confusio, because her kind heart cannot so sharply reprove their frantic fits as those mad frenzies deserve. Aut amat aut odit, non est in tertio: she loveth good things and hateth that which is evil; she loveth justice and hateth iniquity; she loveth truth and true dealing and hateth lies and falsehood; she loveth man for his virtues and hateth him for his vices. To be short, there is no medium between good and bad, and therefore she can be in nullo tertio.*

Emprego pejorativo da imagística animal

O preceito aristotélico da mulher como um ser incompleto, incapaz e inferior ao homem foi perpetuado e reforçado na Primeira Modernidade. Não era incomum que mulheres fossem comparadas a alguns animais, como por exemplo quando eram chamadas de *jade* (cavalo velho e/ou de má reputação). Na atualidade, o costume ainda existe, como por exemplo quando as mulheres são chamadas de galinhas ou piranhas por serem sexualmente ativas. Anger, portanto, aplica a mesma estratégia com o intuito de ofender o caráter masculino. Muito embora tal estratégia possa parecer um simples *toma-lá-dá-cá*, o somatório de todas as suas investidas retóricas compõe um arcabouço eloquente em apoio ao seu objetivo de desconstruir lugares-comuns misóginos e descredibilizá-los. Vejamos alguns exemplos:

Eles [os homens] foram alimentados de forma tão delicada com nossa boa natureza que, como cavalos velhos (seus estômagos ficaram tão sensíveis), se empanturraram de nossa bondade.¹⁸

Há um ódio mortal e contínuo entre o javali selvagem e os cães domesticados; eu gostaria que houvesse o mesmo entre mulheres e homens, a menos que eles consertem seus modos, pois assim a força predominaria onde agora a bajulação e a dissimulação levam vantagem. O leão enfurece-se quando está com fome, mas o homem xinga quando está satisfeito. Os filhotes são roubados da tigresa quando ela está vagando longe, mas os homens roubam injustamente a honra das mulheres bem debaixo de seus narizes. A víbora se enfurece quando sua cauda é pisada, e não deveríamos nós nos irritar quando todo o nosso corpo se torna um tapetinho para seus desejos vis? Suas mentes irra-

18 No original: *Which conceits have already made them cocks and would (should they not be cravened) make themselves among themselves be thought to be of the game. They have been so daintily fed with our good natures that like jades (their stomachs are grown so queasy) they surfeit of our kindness.*

cionais, que não sabem o que é razão, os tornam nada além de bestas brutas.¹⁹

As características da cobra e da enguia são: uma pica e a outra não pode ser segurada; mas as línguas dos homens picam contra a natureza e, portanto, são anti-naturais. Vamos suportá-los tanto quanto pudermos, e ceder às suas vontades mais do que nos é conveniente; ainda assim, se fizermos nossas contas, ao final do ano, veremos que nossas perdas superam os ganhos deles, que são incontáveis. A característica do camaleão é mudar a si mesmo; mas o homem sempre permanece na mesma condição e nunca sai do grupo dos desonestos e desleais. A picada do escorpião é curada pelo próprio escorpião, o que parece indicar que há alguma boa natureza neles. Mas os homens nunca deixam de ferir até verem a morte da honestidade. O perigo dos espinhos é evitado colhendo-se rosas com luvas, e as picadas das abelhas são prevenidas com um capuz fechado. Mas a desonestidade nua e a deslealdade crua são sempre punidas por sua própria insensatez.²⁰

Mas quando você ouvir alguém falar mal das musselinas, dos bordados, das perucas, e dos trajes das cortesãs e da dignidade de todas as mulheres em geral,

19 No original: *There is a continual deadly hatred between the wild boar and tame hounds; I would there were the like betwixt women and men unless they amend their manners, for so strength should predominate where now flattery and dissimulation hath the upper hand. The lion rageth when he is hungry, but man railleth when he is gluttoned. The tiger is robbed of her young ones when she is ranging abroad, but men rob women of their honour undeservedly under their noses. The viper stormeth when his tail is trodden on, and may not we fret when all our body is a footstool to their vile lust? Their unreasonable minds which know not what reason is make them nothing better than brute beasts.*

20 No original: *The properties of the snake and of the eel are the one to sting and the other not to be held; but men's tongues sting against nature and therefore they are unnatural. Let us bear with them as much as may be, and yield to their wills more than is convenient; yet if we cast our reckoning at the end of the year we shall find that our losses exceed their gains, which are innumerable. The property of the chameleon is to change himself; but man always remaineth at one stay and is never out of the predicaments of dishonesty and unconstancy. The stinging of the scorpion is cured by the scorpion, whereby it seems that there is some good nature in them. But men never leave stinging till they see the death of honesty. The danger of pricks is shunned by gathering roses glove-fisted, and the stinging of bees prevented through a close hood. But naked dishonesty and bare inconstancy are always plagued through their own folly.*

então saiba que ele é um lobo vestido com pele de cordeiro, e tenha certeza de que você está perto do lago da destruição. Portanto, preste atenção nisto, no que você deverá fazer se quiser evitar a bajulação dos homens, a precursora da nossa ruína. Se um cavalo exausto se irritar, ele não coiceará? E você pode criticar um cavalo que salta quando é esporeado? Um ficará quieto quando suas feridas estiverem curadas e o outro andará bem quando sua dor cessar²¹ (Anger, 1589 *apud* Martin, 2010, p. 85, 88, 93, 94, 96).

Denúncia de abusos sexuais

Nos exemplos a seguir, veremos um dos tópicos mais sensíveis abordados por Anger. Mais uma vez, nos conectamos com a atualidade de seu texto e entendemos mais precisamente que seu tom colérico nada tem a ver com descontrole da fala e da mente²²; descontrole este comumente atribuído ao sexo feminino com o intuito de que suas denúncias sejam desacreditadas. Compreendemos mais precisamente, além disso, a relevância de seu tratado como um projeto de desconstrução do que entendemos hoje como misoginia estrutural. Acredito que, nos exemplos a seguir, estejam representadas a raiva e a revolta de possivelmente todas as mulheres, independentemente de sua época, nacionalidade, cor, idade e classe social. Como veremos, Anger (1589 *apud* Martin, 2010, p. 84, 85, 90, 91) faz o trabalho necessário de transferir a culpa dos abusos sexuais, frequentemente atribuídos às vítimas, aos verdadeiros responsáveis.

21 No original: But when you hear one cry out against lawns, drawn-works, periwigs, against the attire of courtesans, and generally of the pride of all women, then know him for a wolf clothed in sheep's raiment, and be sure you are fast by the lake of destruction. Therefore take heed of it, which you shall do if you shun men's flattery, the forerunner of our undoing. If a jade be galled, will he not winch? And can you find fault with a horse that springeth when he is spurred? The one will stand quietly when his back is healed and the other go well when his smart ceaseth.

22 Em *The Renaissance Notion of Woman* (1980), o historiador Ian Maclean explica a associação etimológica entre as palavras "histeria" e "útero", jogando luz sobre a questão do suposto descontrole da fala feminina.

Se eles têm uma única chance de se aproximar o suficiente de nossa presença a ponto de ver o forro de nossa vestimenta mais exterior, logo pensam que Apolo os honra, concedendo-lhes um bom alívio para refrescar suas cabeças tão sobrecarregadas (por estudarem assuntos para escrever). E, portanto, para que o deus veja o quanto agradecem por sua generosidade (suas mentes excitadas e seus cérebros quase rompidos por tentarem remendar a recompensa), eles imediatamente começam a depreciar e caluniar nosso pobre sexo.²³

Se não permitirmos que cheirem nossas roupas de baixo, eles agarrarão nossas saias; mas se nossa honesta natureza não tolera esse tipo incivil de brincadeira, então nos consideram tímidas. No entanto, se suportamos sua grosseria e somos relativamente íntimas com eles, logo farão um alarde e sairão por aí dizendo que se fartaram de amor, e então toda a sua astúcia é empenhada para contarem como tudo aconteceu.²⁴

Se vestirmos um saco de lamentações e prendermos o cabelo com trapos, os venusianos ainda assim perseguirão seu passatempo. Se pretendemos esconder nossos peitos, que seja com couro, pois nenhum pano consegue impedir que suas longas unhas alcancem nossos seios. Temos olhos que seduzem e eles línguas

23 No original: *If they may once encroach so far into our presence as they may but see the lining of our outermost garment, they straight think that Apollo honours them in yielding so good a supply to refresh their sore over-burdened heads (through studying for matters to indite of). And therefore, that the god may see how thankfully they receive his liberality (their wits whetted and their brains almost broken with botching his bounty), they fall straight to dispraising and slandering our silly sex.*

24 No original: *If we will not suffer them to smell on our smocks, they will snatch at our petticoats; but if our honest natures cannot away with that uncivil kind of jesting, then we are coy. Yet if we bear with their rudeness and be somewhat modestly familiar with them, they will straight make matter of nothing, blazing abroad that they have surfeited with love, and then their wits must be shown in telling the manner how.*

que ofendem; nossos olhos os fazem olhar de maneira lasciva, e por quê? Porque eles se entregam à luxúria²⁵.

Negação da malícia da mulher

Podemos verificar em textos escritos por homens do século XVI – como por exemplo em *O primeiro toque da trombeta contra a regência monstruosa de mulheres*²⁶ (1558) de John Knox (ca. 1514-1572) e em diversos outros – que a personagem bíblica Eva era frequentemente utilizada para justificar argumentos misóginos. Um deles consistia em afirmar que, sendo filhas de Eva, todas as mulheres são inclinadas ao pecado e enganadoras por natureza. Como explica Ian Maclean (1980, p. 17, ênfase do autor):

Além de ser o objeto passivo da luxúria, a mulher também pode instigá-la; *a mulier blandiens* (às vezes meretrix) está sujeita a violentas diatribes no Antigo Testamento (Eclesiástico 25:17-36; Prov. 6:24-6) e em livros de lugares-comuns para uso de pregadores pós-tridentinos. Um desses textos bíblicos muito debatido pelos escritores católicos é Eclesiástico 42:14: ‘Um homem mau vale mais que uma mulher que vos faz bem, mas que se torna causa de vergonha e de confusão [*mulier bene faciens*]’. Várias interpretações são oferecidas para esta passagem: na escrita escolástica, ‘mulher’ é aqui concebida metaforicamente para indicar a fraqueza humana (*infirmas*) em geral, e os comentaristas

25 No original: *If we clothe ourselves in sackcloth and truss up our hair in dish-clouts, Venerians will nevertheless pursue their pastime. If we hide our breasts it must be with leather, for no cloth can keep their long nails out of our bosoms We have rolling eyes and they railing tongues; our eyes cause them to look lasciviously, and why? because they are given to lechery.*

26 No original: *The First Blast of the Trumpet against the monstrous regiment of Women.*

do início do Renascimento adotam o mesmo entendimento.²⁷

Nos exemplos a seguir, é possível notar que Anger não somente nega o pressuposto de que as mulheres são naturalmente maliciosas, como também salienta que os comportamentos da mulher criticados pelos homens costumam ser aqueles que rejeitam os abusos físicos e psicológicos cometidos por eles, complementando seu objetivo necessário de culpar quem realmente é culpado pelas agressões: os homens e não as vítimas. Notamos, além disso, que Anger (1589 *apud* Martin, 2010, p. 87, 88, 93) não pretende escrever somente de forma geral sobre os homens, mas também enfatizar as atitudes misóginas de seus contemporâneos:

Somos contrárias aos homens porque eles são contrários ao que é bom. Porque eles são míopes, não conseguem enxergar nossa natureza, mas nós, ainda que tivéssemos apenas meio olho, enxergaríamos bem demais a condição deles, por ser tão ruim; nossos comportamentos mudam diariamente porque as virtudes dos homens se deterioram a cada hora.²⁸

Nossas línguas são consideradas levianas porque são honestas ao reprovar os vícios imundos dos homens, e nossos bons conselhos são chamados de ofensa mordaz porque não estão de acordo com suas fantasias tolas. Nossa ousadia é considerada imprudente

27 No original: *As well as being the passive object of lust, woman can also instigate it; the mulier blandiens (sometimes meretrix) is subjected to violent diatribes in the Old Testament (Ecclus. 25:17-36; Prov. 6:24-6) and in books of commonplaces for the use of postTridentine preachers. One such biblical text much debated by Catholic writers is Ecclus. 42:14: 'Better is the wickedness of a man than a pleasant-dealing woman [mulier bene faciens]'. Various interpretations are offered for this: in scholastic writing, 'woman' is here understood metaphorically to indicate human frailty (infirmity) in general, and early Renaissance commentators adopt the same understanding.*

28 No original: *We are contrary to men because they are contrary to that which is good. Because they are spurblind they cannot see into our natures, and we too well, though we had but half an eye, into their conditions because they are so bad; our behaviours alter daily because men's virtues decay hourly.*

por dar respostas duras aos tolos, nosso caráter é visto como perverso por não concordar com suas mentes vis, e nossa fúria é perigosa porque não tolera seus comportamentos canalhas. Se nossas carrancas são tão terríveis e nossa raiva tão mortal, os homens são muito estúpidos em incitar ocasiões de ódio, as quais, evitadas, impediriam uma morte terrível.²⁹

Foi afirmado por alguns do seu sexo que evitar uma chuva e conhecer o caminho para a cama do nosso marido é sabedoria suficiente para nós, mulheres; mas neste ano de '88, os homens se tornaram tão incrivelmente irracionais que, a menos que consigamos fazê-los de tolos, somos consideradas insensatas.³⁰

Existem três atributos nos homens que, de todos, são os mais inseparáveis: luxúria, engano e malícia (as línguas bajuladoras são o prefácio da execução de suas mentes vis, e suas canetas, os carrascos sanguinários de seus modos bárbaros).³¹

Exemplos da literatura clássica

Os elementos da raiva permeiam todo o texto. Ao oferecer exemplos de obras e de autores clássicos, Anger não somente revela seu repertório vasto de leitura – compatível ao dos frequentadores das universidades –, como também deixa explícita sua crítica veemente

29 No original: *Our tongues are light because earnest in reproving men's filthy vices, and our good counsel is termed nipping injury in that it accords not with their foolish fancies. Our boldness rash for giving noddies nipping answers, our dispositions naughty for not agreeing with their vile minds, and our fury dangerous because it will not bear with their knavish behaviours. If our frowns be so terrible and our anger so deadly, men are too foolish in offering occasions of hatred, which shunned, a terrible death is prevented.*

30 No original: *It hath been affirmed by some of their sex that to shun a shower of rain and to know the way to our husband's bed is wisdom sufficient for us women; but in this year of '88 men are grown so fantastical that unless we can make them fools we are accounted unwise.*

31 No original: *There are three accidents to men which, of all, are most unseparable: lust, deceit, and malice (their glozing tongues the preface to the execution of their vile minds, and their pens the bloody executioners of their barbarous manners).*

aos autores clássicos que escreveram textos hostis sobre as mulheres e que eram frequentemente lidos e citados por seus contemporâneos.

A resposta de Platão a um representante de tolos, que perguntou se ele sabia onde colocar as mulheres, entre as criaturas racionais ou irracionais, foi oferecida com o mesmo embelezamento divino do conhecimento com que escreveu todos os seus livros; pois, sabendo que as mulheres são a maior ajuda que os homens têm (sem cuja ajuda e assistência é tão possível para eles viverem como se lhes faltassem comida, bebida, roupa ou qualquer outra necessidade), e sabendo também que já em sua época (muito mais do que nas épocas que ainda viriam) os homens se tornaram tão irracionais, ele não conseguiu concluir se os homens ou os animais eram mais racionais.³²

Se Hesíodo tivesse igualmente olhado para a vida do homem tão bem quanto ele cuidadosamente investigou as qualidades de nós, mulheres, teria dito que, se uma mulher confia em um homem, será como se ela tivesse um peso de quinhentos quilos amarrado em seu pescoço e fosse lançada nos mares sem fundo. Pois os homens nos confundem, embora eles às vezes sejam surpreendidos por nós.³³

Os romanos, assim como os homens de agora, não podiam suportar ouvir as mulheres serem elogiadas enquanto eles eram depreciados, e por isso

32 No original: *Plato his answer to a vicar of fools which asked the question, being that he knew not whether to place women among those creatures which were reasonable or unreasonable, did as much beautify his divine knowledge as all the books he did write; for knowing that women are the greatest help that men have (without whose aid and assistance it is as possible for them to live as if they wanted meat, drink, clothing, or any other necessary), and knowing also that even then in his age (much more in those ages which should after follow) men were grown to be so unreasonable, as he could not decide whether men or brute beasts were more reasonable.*

33 No original: *If Hesiodus had with equity as well looked into the life of man as he did precisely search out the qualities of us women, he would have said that if a woman trust unto a man it shall fare as well with her as if she had a weight of a thousand pounds tied about her neck and then cast into the bottomless seas. For by men are we confounded, though they by us are sometimes crossed.*

é melhor que os homens sigam a regra de Afonso: sejam surdos e casem-se com esposas cegas, assim não se incomodarão de ouvir os elogios a suas esposas, nem suas monstruosas falhas ofenderão os olhos de suas esposas. Tibulo, estabelecendo uma regra para as mulheres seguirem, poderia ter elaborado um plano para os homens adotarem, e poderia ter dito: todo homem honesto deve evitar o que prejudica tanto sua saúde quanto sua segurança pessoal, e se esforçar para colocar rédeas em sua língua caluniadora. Então ele deve ser modesto e mostrar sua modéstia por meio de seus comportamentos virtuosos e civilizados, e não exibir sua bestialidade por meio de suas palavras perversas e imundas³⁴ (Anger, 1589 *apud* Martin, 2010, p. 87, 88, 90).

Uso das Escrituras

Até agora, vimos a destreza com a qual Jane Anger dismantela argumentos misóginos por meio de diferentes estratégias. No entanto, para conferir ainda mais autoridade ao seu texto, a autora inclui, em diversos momentos de seu tratado, argumentos baseados nas Escrituras. Se por meio de passagens bíblicas autores homens eram capazes de embasar suas falas e atitudes misóginas, foi também por meio da Bíblia que Anger (1589 *apud* Martin, 2010, p. 92, 93) os desautorizou.

A criação do homem e da mulher no início – ele sendo formado a princípio de impurezas e barro sujo – assim permaneceu até que Deus viu que a sua obra era boa, e,

34 No original: *The Roman could not, as now men cannot, abide to hear women praised and themselves dispraised, and therefore it is best for men to follow Alphonso his rule: let them be deaf and marry wives that are blind, so shall they not grieve to hear their wives commended nor their monstrous misdoing shall offend their wives' eyesight. Tibullus, setting down a rule for women to follow, might have proportioned this platform for men to rest in and might have said: every honest man ought to shun that which detracteth both health and safety from his own person, and strive to bridle his slanderous tongue.*

portanto, pela transformação do pó que era repugnante à carne, tornou-a purificada. Então, faltando uma ajuda para ele, Deus fez a mulher da carne do homem (para que ela pudesse ser mais pura que ele), o que mostra, evidentemente, quão superiores somos nós mulheres em relação aos homens. Nossos corpos são frutíferos e povoaram o mundo, e nosso cuidado, tão maravilhoso, que assegura a preservação do homem. Da mulher surgiu a salvação do homem. Uma mulher foi a primeira a crer e uma mulher também foi a primeira a se arrepender do pecado.³⁵

Não há sabedoria que não venha pela graça divina; este é um fato, e *contra principium non est disputandum* (contra fatos, não há argumento). Mas a graça foi dada primeiro a uma mulher, pois foi dada à Nossa Senhora³⁶; essas premissas concluem que as mulheres são sábias. Agora, *primum est optimum* (o primeiro é o melhor), e, portanto, as mulheres são mais sábias que os homens.³⁷

Conclusão

Jane Anger, cujo único texto fora publicado em um período em que as mulheres sofriam diversas imposições, limitações e punições, fez, em poucas páginas, uma seleção precisa dos absurdos antife-ministas propagados em sua época. Unindo sua raiva ao seu repertório

35 No original: *The creation of man and woman at the first (he being formed in principio of dross and filthy clay) did so remain until God saw that in him his workmanship was good, and therefore, by the transformation of the dust which was loathsome unto flesh, it became purified. Then, lacking a help for him, God making woman of man's flesh (that she might be purer than he) doth evidently show how far we women are more excellent than men. Our bodies are fruitful, whereby the world increaseth, and our care wonderful, by which man is preserved. was the first that believed, and a woman likewise the first that repented of sin.*

36 Virgem Maria.

37 No original: *There is no wisdom but it comes by grace; this is a principle, and contra principium non est disputandum. But grace was first given to a woman, because to our Lady; which premises conclude that women are wise. Now primum est optimum, and therefore women are wiser than men.*

de leitura e às suas estratégias retóricas, Jane Anger foi capaz de dar voz, por meio da publicação de seu texto, a todas as mulheres de sua época que, em função de limitações patriarcais – como por exemplo falta de acesso à educação, bem como o controle e punição de sua fala –, não foram capazes de denunciar as crueldades ditas e cometidas contra elas. Jane Anger, portanto, não é apenas uma, mas todas. Ao contrário da fraqueza, vimos força. Ao contrário do silêncio e da obediência, vimos veemência. Um exemplo claro da capacidade intelectual das contemporâneas de William Shakespeare.

Referências

ANGER, Jane. Jane Anger, Her Protection for Women. In: MARTIN, Randall (ed.). *Women Writers in Renaissance England: an annotated anthology*. Harlow: Pearson education limited, 2010. p. 80-96.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo, e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo, 2017.

KELLY, Joan. *Women history & theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

LORDE, Audre. Os usos da raiva: as mulheres reagem ao racismo. In: LORDE, Audre. *Irmã Outsider: Ensaio e conferências*. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 157-171.

MACLEAN, Ian. *The Renaissance notion of woman: a study in the fortunes of scholasticism and medical science in European intellectual life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro, 2017.

WILCOX, Helen. Feminist criticism in the Renaissance and seventeenth century. In: PLAIN, Gill; SELLERS, Susan (ed.). *A history of feminist literary criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 27-45.

***Olho de Gato* (1990): as personagens femininas da adaptação shakespeariana de Margaret Atwood**

Amanda Fiorani Barreto

Você não olha para trás, no tempo, mas para baixo, como na água. Algumas vezes é isto que vem até a superfície, algumas vezes aquilo, algumas vezes nada. Nada vai embora.

(Atwood, 1990 [1988], p. 11)

Margaret Atwood (1939-) é uma autora cuja obra já interagiu diversas vezes com a de William Shakespeare (1564-1616), com re-escritas como o conto *Gertrude Talks Back* (2007 [1992]) e o romance *Hag-Seed* (2016). No entanto, a relação entre o seu romance *Olho de Gato* (1990 [1988]) e a obra do Bardo ainda é pouco discutida. *Olho de Gato* tem como personagem principal Elaine Risley, uma pintora de 50 anos cuja obra está sendo exposta em uma galeria em sua cidade natal (Toronto, Canadá), em um tipo de exibição retrospectiva. Nesse romance, leitores também terão a oportunidade de fazer o mesmo, embarcando em uma narrativa da vida da personagem, desde sua infância até o presente.

Essa história, no entanto, não é contada de forma linear, assim como o tempo também não obedece a tal ordem. A epígrafe deste estudo articula essa ideia ao afirmar que “nada vai embora”, pois esse

é quase que o mote do romance. Ao longo dessa jornada retrospectiva, a obra discute diversos temas, como a posição da mulher na sociedade, o comportamento normativo ainda associado a um binarismo dos gêneros e sexos biológicos e *bullying*, este último apresentando ao leitor uma personagem vital para o enquadramento da obra como uma adaptação de uma das peças mais famosas de Shakespeare.

Meu ensaio busca, então, considerar a forma como Atwood retrata suas personagens femininas em *Olho de Gato*, estabelecendo paralelos entre a sua narrativa e a Teoria Queer (Borba, 2020; Butler, 2003 [1990]), enquadrando o romance como uma adaptação de *Rei Lear* (1605), fazendo uso dos Estudos da Adaptação e da Apropriação (Hutcheon, 2013; Sanders, 2006; Sanders, 2022), além de discorrer também sobre como essa intertextualidade se relaciona com o passado colonial do Canadá.

1. Considerações teóricas: Teoria Queer, Shakespeare, adaptação e apropriação

Como mencionado anteriormente, este trabalho faz uso da Teoria Queer como um de seus principais alicerces, considerando a forma binária pela qual gênero, sexo e desejo (ainda) são entendidos mundo afora, e a consequente e eventual resistência a tal matriz cisheteronormativa. A Teoria Queer teve seu nome cunhado por Teresa de Lauretis em um congresso organizado pela estudiosa em 1990, na Califórnia, EUA. O termo aparece por escrito pela primeira vez no ano seguinte com a publicação de um número especial do periódico *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, intitulado “Queer Theory: Lesbian and Gay Studies”. Como apontado por Rodrigo Borba, “uma perspectiva *queer* desorienta” (2020, p. 15) justamente por questionar normas que buscam parecer naturalizadas, mas que são de fato construídas, como Judith Butler argumenta em *Problemas de Gênero* (2003 [1990]). Como afirmado por Borba (2020, p. 15), a Teoria Queer “[...]”

nos obriga a desconfiar daquilo que, à primeira vista, parece normal e a questionar os processos (culturais, políticos, legais, metodológicos, epistemológicos) que produzem essa fachada de normalidade”.

Butler (2003 [1990]) defende que a sexualidade, o gênero e o sexo biológico não são tão alinhados quanto a sociedade cisheteronormativa quer que acreditemos. O principal argumento da estudiosa nesse livro provém de uma das falas mais famosas de Simone de Beauvoir (1967, p. 9), “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. Dessa frase, Butler desenvolve o seu argumento acerca da performatividade dos gêneros na sociedade e como eles são construídos, e não biológicos. Como afirmado pela autora, “[...] não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (Butler, 2003 [1990], p. 48). Portanto, a estudiosa defende que o gênero é performativo, ou seja, são ações e/ou gestos que causam um efeito no outro (Butler, 2003 [1990]). Nesse caso, não há uma identidade de gênero definida, mas, sim, um constante desvelamento de si mesmo.

Butler (2003 [1990]) problematiza a definição da categoria das mulheres e o grupo a ser representado pelo feminismo, questionando a origem por detrás desse grupo de ações que a sociedade vê como indicadores de feminilidade¹. Seriam esses indicadores performáticos ou “naturais”? Esse questionamento está ilustrado no seguinte trecho:

Seria o *drag* uma imitação de gênero, ou dramatizaria os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece? Ser mulher constituiria um “fato natural” ou uma performance cultural, ou seria a “naturalidade” constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias do sexo e por meio delas? (Butler, 2003 [1990], p. 8-9).

1 O contrário também é verdade em relação à masculinidade, mas, por razão da questão aqui abordada, não irei adentrar nesse mérito.

Assim, busco entender de que forma Atwood constrói suas personagens femininas em *Olho de Gato*, munida dos entendimentos acerca de gênero, sexualidade e desejo discutidos nas obras citadas nesta seção, percebendo se/como as personagens femininas lidam com as normas estabelecidas pela matriz cisheteronormativa.

1.1. Atwood e Shakespeare

Em meio à consideração das personagens femininas de *Olho de Gato*, o leitor se depara com diversos paralelos entre o romance de Atwood e a obra de Shakespeare. Como mencionado previamente, Atwood já dialogou com a obra do dramaturgo diversas vezes ao longo de sua carreira. No entanto, enquanto suas outras obras estabelecem essa intertextualidade de forma anunciada e linear, *Olho de Gato* parece adotar outra abordagem. Para enquadrar o romance como uma reescrita de *Rei Lear*, é importante, primeiramente, ter um panorama da relação entre a obra do Bardo e o conceito de adaptação.

A obra de Shakespeare vem sendo adaptada desde a era elisabetana, visto que até mesmo dramaturgos contemporâneos a ele reescreveram suas peças (Fischlin; Fortier, 2000). O primeiro exemplo disso é *The Woman's Prize* (1611), de John Fletcher (1579-1625), uma espécie de sequência ou *spin-off* de *A Megera Domada* (1594). Além disso, é importante ressaltar a posição do próprio Shakespeare, assim como a de todos os dramaturgos de seu período, como um adaptador. De fato, como apontado por Emma Smith (2022, p. 25), “ser um escritor no início da modernidade significava ser um adaptador”², e a grande maioria dos enredos de Shakespeare provém de obras de outros autores (Fischlin; Fortier, 2000). Assim, esse histórico incessante de adaptações, da era elisabetana até hoje, ressalta a posição de Shakespeare no cânone e sua contínua relevância, apesar dos quatro séculos que separam a sua produção e o mundo atual.

2 No original: “to be a writer in the early modern period was to be an adaptor”.

A fim de discutir o conceito de forma mais ampla, recorro às considerações teóricas dos Estudos da Adaptação. Linda Hutcheon (2013) discute o conceito de adaptação de forma abrangente, considerando-o como processo e produto e por meio de modos de engajamento. Além disso, a estudiosa ressalta que “[...] a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (Hutcheon, 2013, p. 45). Hutcheon (2013) e Sanders (2006) consideram adaptações como obras que mantêm relação anunciada com outra(s). No entanto, Sanders (2006, p. 35) também considera o conceito de apropriações, afirmando que “apropriações frequentemente resultam em jornadas que se afastam de forma mais contundente dos textos que as informam, tornando-se produtos e domínios culturais totalmente novos”³. Mais recentemente, Sanders complementou a sua perspectiva, considerando reescritas shakespearianas mais detidamente por meio dos Estudos da Apropriação. De acordo com a estudiosa,

Apropriação shakespeariana pode, por outro lado, ser descrita como um termo guarda-chuva para obras, respostas e versões que ativamente tornam visíveis o pós-colonialismo, o feminismo, posicionamentos LGBTQ+, estudos críticos acerca de raça (às vezes capturados pela abreviação das redes sociais #Shakesrace), estudos de gênero e transgênero, e enquadramentos eco críticos e de justiça social para entender Shakespeare⁴ (Sanders, 2022, p. 58).

Assim, tendo em vista o enfoque deste artigo nas representações femininas de *Olho de Gato*, além da forma não linear com que Atwood

3 No original: “appropriation frequently effects a more decisive journey away from the informing text into a wholly new cultural product and domain”.

4 No original: “Shakespearean appropriation might alternatively be described as the umbrella term for works, responses and versions that actively make visible post-colonialism, feminism, LGBTQ+ positionalities, critical race studies (sometimes captured in the social media shorthand of #Shakesrace), gender and transgender studies, and ecocritical and social justice frameworks for understanding Shakespeare”.

reescreve *Rei Lear*, essa definição mais recente de Sanders de apropriação shakespeariana parece ser a mais adequada para enquadrar o romance, como irei discutir ao longo da minha análise.

É também importante ressaltar que a adaptação de obras do Bardo para a prosa narrativa é de longe o maior contingente de adaptações feitas por mulheres (Sanders, 2001) e, no século XX especialmente, houve uma explosão de reescritas de Shakespeare feitas por mulheres (Novy, 1999). Além disso, *Rei Lear* (1605) tem sido uma das peças shakespearianas mais revistas por feministas, junto com *A Tempestade* (1611), especialmente no século XX (Sanders, 2001). Margaret Atwood é exemplo de um desses casos, adaptando ambas as peças mencionadas, respectivamente, com *Olho de Gato* e *Hag-Seed*. Como acontece em muitas adaptações de *Rei Lear*, *Olho de Gato* irá discutir o relacionamento de Cordélia com seu pai e, conseqüentemente, das mulheres com o poder patriarcal. Diferentemente de *Hag-Seed*, no entanto, que tem o objetivo claro de adaptar a peça do Bardo, *Olho de Gato* não segue um caminho linear em sua adaptação. As referências que aludem a esse aspecto do romance são espaçadas e não parecem indicar a intenção de fazer disso o mote do romance, apesar de haver uma clara relação intertextual entre as duas obras.

Além disso, a posição central de Shakespeare no cânone ocidental (Bloom, 1994) e, mais especificamente, britânico, implica muitas vezes uma correlação entre o autor e a nação. Como apontado por Michael Dobson (1994, p. 7), a partir de meados do século XVIII Shakespeare se torna “tão normativamente constitutivo da identidade nacional inglesa quanto o chá da tarde”⁵. Com essa relação vêm também as partes negativas dessa identificação, como o passado imperialista da nação, por exemplo. Como ressaltado pelo próprio estudioso, “o fato de Shakespeare ter sido considerado o soberano da literatura mundial ao mesmo tempo que a Grã-Bretanha foi considerada sobe-

5 No original: “[...] as normatively constitutive of British national identity as the drinking of afternoon tea”

rana dos mares pode ter, de fato, sido mais do que uma coincidência”⁶ (Dobson, 1994, p. 7-8). Atwood demarca essa relação ao se apropriar de uma das peças mais famosas de Shakespeare em *Olho de Gato*, como discutirei a seguir.

2. *Olho de Gato*: Teoria Queer, o poder patriarcal, Cordélia e o passado colonial

Elas me fazem mais nervosa do que nunca, porque querem que eu seja de um certo jeito, e eu não sou assim. Elas querem me melhorar. Às vezes, me sinto desafiadora: que direito elas têm de me dizer o que pensar? Eu não sou Mulher, e maldita seja quem quer me transformar nisso. Putas, penso silenciosamente. Não tentem mandar em mim. (Atwood, 1990 [1988], p. 439-440)

Começo a seção da análise, portanto, traçando os paralelos estabelecidos entre o romance e a Teoria Queer. Os questionamentos acerca do que se esperar dos sexos no binário edificado aparecem repetidamente ao longo da infância de Elaine, o que parece relacionar a narrativa à obra de Butler. É nesse momento que a personagem tem que aprender essas normas ao ser iniciada na sociedade, após crescer praticamente isolada de todas as normas sociais por morar na floresta com seus pais e seu irmão, Stephen. O fato de crescer com um irmão e pais que dividiam as tarefas e a vida de forma igualitária fez com que a menina estranhasse a diferenciação entre os sexos feita pela sociedade normativa. Como afirma Tolan (2007, p. 175), “a família dela [de Elaine] opera em papéis de gênero relativamente não estruturados, em que a mãe e o pai dividem o trabalho mais ou menos em linhas

6 No original: “That Shakespeare was declared to rule world literature at the same time that Britannia was declared to rule the waves may, indeed, be more than a coincidence”.

tradicionais, mas com embaçamento significativo de diferença física [...]”⁷.

Quando Elaine vai para a escola, no entanto, os estranhamentos começam a acumular. A sua escola tinha, por exemplo, áreas separadas para os meninos e meninas no intervalo dos alunos e portas separadas para os meninos e para as meninas, o que fazia a personagem questionar: “tenho muita curiosidade sobre a porta dos MENINOS. Como será entrar por uma porta diferente se você é menino?” (Atwood, 1990 [1988], p. 59). Essas situações, e outras, faziam Elaine estranhar essas normas sociais e, por consequência, questioná-las. Assim, essas experiências acabam por evidenciá-las como arbitrárias. Os pais da personagem se mostravam cientes da existência dessas normas implícitas ao usarem roupas quase que iguais na floresta, mas mudarem completamente o seu vestuário na cidade, como fica evidente no seguinte trecho:

Estamos acostumados a ver nosso pai de blusão de couro, chapéu amassado de feltro cinzento, camisas de flanela com os punhos bem abotoados [...] Fora o chapéu de feltro, o que a nossa mãe usava não era muito diferente. Agora, no entanto, nosso pai usa paletó, gravatas e camisas brancas, e um sobretudo de *tweed* e cachecol. [...] As pernas de nossa mãe apareceram, revestidas de náilon com costuras atrás. Ela pinta a boca de batom quando sai (Atwood, 1990 [1988], p. 45).

Conforme presenciamos Elaine aprender esses indicadores durante a sua infância, a artificialidade deles e a opressão envolvida nesse aprendizado ficam ainda mais evidentes – e o quão performativos eles de fato são. A família de Elaine volta a seu modo de viver na floresta durante todas as férias escolares e por meses vive assim. Sempre

7 No original: “Her family operates within relatively unstructured gender roles, in which mother and father divide their labour along roughly traditional lines but with significant blurring of physical difference [...]”.

ao voltar à cidade, a personagem sente que tem que reaprender as normas, o que ela pode ou não fazer, os padrões impostos pela sociedade. Como afirmado por Elaine, “agora que mudei de novo de calça para saia, tenho que me lembrar dos movimentos. Você não pode sentar com as pernas abertas, ou pular muito alto ou virar de cabeça para baixo, sem ficar ridícula” (Atwood, 1990 [1988], p. 94).

Outro aspecto interessante de ressaltar são os indivíduos que desviam dessa norma estabelecida pela sociedade, que parecem estar representados pela própria personagem principal, de certa forma, e pela senhorita Lumley, professora de Elaine. Atwood explicita diversas vezes a opressão sofrida por qualquer pessoa que vá contra os parâmetros estabelecidos pela sociedade cisheteronormativa. A epígrafe desta seção é um grande exemplo dessa opressão. Esse trecho se dá quando Elaine se sente pressionada pelas próprias mulheres do grupo feminista da qual participava a se comportar de certa forma e a se encaixar em um padrão preestabelecido. O excerto é bastante contundente, pois, além de criticar a sociedade como um todo, também critica o próprio movimento feminista como um dos culpados na tentativa de homogeneizar os sexos, remetendo a uma crítica muito semelhante de Butler (2003 [1990]), que questiona a categoria de mulheres e, portanto, o grupo a ser representado pelo feminismo, como já discutido.

Por meio da personagem da senhorita Lumley, Atwood parece demonstrar novamente a força imprimida pela matriz cisheteronormativa a fim de homogeneizar os sexos por meio do binarismo. Nesse caso, a professora teve que se encaixar no binário, embora não se alinhasse a ele, como comentado por Elaine: “[...] embora a senhorita Lumley não seja exatamente o que se considera como uma menina, também não é um menino. Quando a campainha de metal toca e nos enfileiramos frente à porta das MENINAS, seja qual for a nossa categoria, ela também está incluída” (Atwood, 1990 [1988], p. 99).

Portanto, é interessante perceber como Atwood e Butler estavam caminhando em uma corrente de pensamento parecida na mesma época. De fato, *Olho de Gato* é lançado dois anos antes de *Problemas de Gênero*, o primeiro em 1988 e o segundo em 1990. Os dois, no entanto, operam em gêneros textuais díspares, o que só engrandece a experiência de leitura, pois podemos ver a teoria em narrativa e a narrativa em teoria. Isso resulta de uma “crença na importância de escritores de ficção como Atwood como instigadores de debate teórico ao invés de serem meros receptores passivos de seu impacto”⁸ (Tolan, 2007, p. 3). Assim, temos dois lados de um mesmo movimento, duas formas de questionar as normas impostas pela matriz cisheteronormativa.

2.1. Cordélia e o poder patriarcal

A maioria das mães se preocupa quando as filhas chegam à adolescência, mas eu fui o oposto. Eu relaxei, suspirei de alívio. As menininhas são pequenas e boazinhas só para os adultos. Uma para outra elas não são boazinhas. São de tamanho natural.

(Atwood, 1990 [1988], p. 141)

Ao longo da jornada retrospectiva da vida de Elaine para a qual o romance nos leva, a narrativa aborda diversos temas, um deles sendo o *bullying*, situação que introduz uma personagem vital para o enquadramento dessa obra como uma adaptação shakespeariana. Quando criança, Elaine foi atormentada por um bom tempo por três meninas que ela, na época, considerava serem suas “amigas”, Carol, Grace e Cordélia, experiência que causou trauma considerável à personagem. É por meio de uma dessas amigas de infância e de vida toda de Elaine, Cordélia, que *Olho de Gato* irá estabelecer relação intertextual com uma das tragédias mais famosas de Shakespeare, *Rei Lear*, sendo Cordélia

8 No original: “[...] belief in the importance of fiction writers such as Atwood as instigators of theoretical debate rather than mere passive recorders of its impact”.

o nome da filha preferida do personagem título. Atwood é uma das várias autoras que reinventaram essa peça em particular no século XX, obra que tem sido tema muito popular para revisão pela literatura feminista (Sanders, 2001).

Elaine e Cordélia se conhecem quando crianças e já dali começa o relacionamento complicado das duas. Elaine tinha duas amigas na escola – Carol e Grace – e, quando volta de férias com sua família, descobre que outro componente foi adicionado ao grupo: Cordélia. Dali em diante, as quatro meninas formam um grupo bem unido, e é aí que o tormento começa. Cordélia começa a implicar com Elaine de forma bastante violenta. A primeira vez, por exemplo, ela enterra Elaine em seu jardim, e assim a situação continua por anos. O estopim se dá quando Cordélia joga o gorro de Elaine de uma ponte e faz a menina pegá-lo. A parte de baixo da ponte em questão se localizava em um local da cidade que as meninas não podiam/deveriam explorar. Elaine acaba presa pelo severo clima do inverno canadense e quase morre de hipotermia. No entanto, o relacionamento das duas não termina ali. De fato, a relação delas dura a vida inteira e, mesmo quando Cordélia não está fisicamente presente, ela está o tempo todo na mente de Elaine. Como Stephen, o irmão de Elaine, aponta: “Cordélia tem uma tendência a existir” (Atwood, 1990 [1988], p. 284).

A atitude de Cordélia com Elaine não parece se originar de nada que tenha acontecido entre as duas. De fato, desde praticamente o começo da relação, Cordélia já se mostra cruel com Elaine, e ela continua maltratando-a por anos, fazendo com que Elaine fique depressiva e, eventualmente, recorra à automutilação. Atwood descreve isso de forma bastante detalhada e de maneira a parecer que a personagem principal está alheia a qualquer dor – física ou psicológica. Esse sentimento se dá pela forma clínica com que Elaine descreve o que está fazendo ao seu próprio corpo, como ilustrado no seguinte trecho:

No interminável tempo que Cordélia teve tal poder sobre mim, eu arrancava a pele dos meus pés. Fazia isso à noite, quando deveria estar dormindo. Meus pés ficavam frios e levemente úmidos, macios, como a pele dos cogumelos. Eu começava pelo dedão. Torcia meu pé para cima e mordida uma pequena abertura na parte mais grossa da pele, na parte inferior, junto ao canto de fora. Então, com as minhas unhas, que eu nunca mordida porque qual a razão para morder algo que não doía, eu puxava a pele em tiras finas. Fazia o mesmo com o outro dedão, depois por baixo de cada pé, no calcanhar. Eu ia descendo tão rápido quanto o sangue. Ninguém a não ser eu jamais olhava para os meus pés, portanto ninguém sabia que eu estava fazendo isso (Atwood, 1990 [1988], p. 136-137).

É com tudo isso em mente e munidos pela força da descrição acima que os leitores encaram a personagem de Cordélia em *Olho de Gato*. No entanto, a narrativa de Atwood nos mostra Cordélia – e todos os seus personagens – de forma multifacetada, sendo essa faceta de Cordélia com Elaine apenas uma das muitas que compõem a personagem. Vai ser por meio da situação familiar de Cordélia que os leitores vão ter acesso a uma diferente faceta da personagem.

As maldades de Cordélia durante a infância das meninas parecem infundadas, até conhecermos a relação da personagem com seus pais. Em dado momento do romance, Elaine vai jantar na casa da “amiga”, notando então o quão diferente a atitude de sua amiga é em seu ambiente familiar. O discurso de Cordélia para Elaine não condiz, em sua linguagem, com o palavreado de uma criança, e nem com o da própria personagem em outras interações. Em certo momento, Elaine fala do pai de Cordélia e da insatisfação dele com a filha. É então que fica mais claro em quem a menina está se espelhando ao maltratar a sua amiga, como ilustrado pelos trechos abaixo:

Quando eu era pequena, costumava sentar numa cadeira no corredor. Eu pensava que se ficasse bem quieta e fora do caminho e não falasse nada, estaria a salvo. [...] Quando eu era muito pequena, acho que arranjava muita confusão com meu pai. E ele perdia a paciência. Você nunca sabia quando isso ia acontecer. ‘Tire esse risinho tolo da cara’, ele dizia. Eu costumava enfrentá-lo. (Atwood, 1990 [1988], p. 295).

[...] Cordélia nunca consegue responder, porque tem medo dele. Tem medo de não agradá-lo. E realmente ele não fica contente. Já vi muitas vezes seus esforços trêmulos, desastrosos, para apaziguá-lo. Mas nada que ela faça ou diga será suficiente, porque de alguma maneira ela é a pessoa errada (Atwood, 1990 [1988], p. 292).

A atitude de Cordélia com Elaine, ao agredi-la verbalmente durante anos, causando danos colaterais até mesmo físicos na menina, parece se alinhar à de mulheres que sofrem abuso de homens, seja verbal ou físico, como bell hooks⁹ aponta no seguinte trecho:

Embora a maioria das mulheres claramente não usa abuso e agressão para controlar e dominar homens (apesar de uma pequena minoria das mulheres agredir homens), elas podem usar medidas abusivas para manter autoridade em interações de grupos sobre quem elas exercem poder. Muitas de nós que foram criadas em domicílios patriarcais onde pais mantêm dominação e controle ao abusar de mulheres e crianças sabem que o problema era muitas vezes exacerbado pelo fato de as mulheres também acharem que a pes-

9 A autora Gloria Jean Watkins (1952-) utiliza o pseudônimo bell hooks em suas publicações e faz questão que o nome seja grafado todo em letras minúsculas para que a mensagem seja o foco e não a sua pessoa.

soa com autoridade tem o direito de usar a força para manter sua autoridade¹⁰ (hooks, 2015, p. 119).

Assim, após descobrir o contexto opressivo no qual Cordélia cresceu, é que começamos a desvendar o que pode ter desencadeado a violência gratuita feita a Elaine; Cordélia trata Elaine da forma como ela própria é tratada por sua família. O seguinte trecho parece ilustrar o que acontece no romance: “mulheres que crescem sob poder relativo ou absoluto dentro da estrutura existente podem imitar homens e, no processo, se tornarem os opressores de outras pessoas, inclusive de outras mulheres”¹¹ (Chesler; Goodman, 1976 *apud* hooks, 2015, p. 85). Embora isso não justifique a atitude de Cordélia, a situação explica o contexto do qual ela parte e o contexto macro da nossa sociedade.

Embora Elaine sofra nas mãos de Cordélia na infância, a amizade das duas dura a vida toda e oscila em termos da hierarquia de poder entre elas. Se na infância quem detinha o poder era Cordélia, na adolescência é Elaine que faz a amiga sofrer. Como a própria afirma, “Cordélia está com medo de mim, neste quadro. Eu tenho medo de Cordélia. Não tenho medo de ver Cordélia. Tenho medo de ser Cordélia. Porque de alguma maneira nós mudamos de lugar, e não me lembro quando” (Atwood, 1990 [1988], p. 265-266). Mais uma vez, Atwood desmistifica a representação feminina como una, dando a multiplicidade garantida aos homens, mas nem sempre às mulheres. Além disso, ao discutir as relações de poder que ocorrem entre pessoas do mesmo sexo – nesse caso, de mulheres com mulheres – Atwood também rebate a visão

10 No original: “Although most women clearly do not use abuse and battery to control and dominate men (even though a small minority of women batter men), they may employ abusive measures to maintain authority in interactions with groups over whom they exercise power. Many of us who were raised in patriarchal homes where male parents maintained domination and control by abusing women and children know that the problem was often exacerbated by the fact that women also believed that a person in authority has the right to use force to maintain authority”.

11 No original: “Women rising to relative or absolute power within the existing structure might just imitate men, and in the process become the oppressors of other people, including other women”.

da sororidade¹² como algo exclusivamente bom e sinônimo de aceitação (Gronewold, 2004, p. 67).

2.2. O “nada” de Cordélia

Por que eles colocaram esse nome nela? Penduraram esse peso em seu pescoço. [...] A terceira irmã, a única franca. A teimosa, a rejeitada, a que não era escutada. Se ela tivesse o nome de Jane, as coisas teriam sido diferentes?
(Atwood, 1990 [1988], p. 308)

Em meio a essa consideração das personagens femininas de *Olho de Gato*, é impossível não notar o nome escolhido para a “amiga” de Elaine. De fato, Cordélia e suas irmãs – Perdita e Miranda – tiveram seus nomes “tirados de Shakespeare” (Atwood, 1990 [1988], p. 89), como afirmado diretamente no romance. Além disso, uma das relações entre o romance de Atwood e Shakespeare é que todo ano no colégio das meninas, uma companhia de teatro montava uma peça do Bardo.

Outra diz respeito à recorrência da palavra *nada* e o sentimento de vazio (*nothingness*) no romance, assim como em *Rei Lear*. Embora uma pintora renomada, se levadas em consideração as reações de outros personagens à sua obra, e com uma vida pessoal que parece correr bem no papel, Elaine ainda assim não é feliz. Há um sentimento de que algo está faltando, um vazio que permeia a sua vida. Isso fica evidente em certo momento do romance, quando Elaine se lembra de uma interação com Cordélia: “O que você tem a dizer para se desculpar?, Cordélia costumava perguntar. *Nada*, eu respondia. Era a palavra que acabei por ligar a mim mesma, como se eu fosse nada, como se houvesse absolutamente nada ali” (Atwood, 1990 [1988], p. 53). Esse sentimento, portanto, está muito atado ao papel da relação das duas na vida de Elaine. Como afirmado por Elaine em certo momento do romance,

12 Estou considerando sororidade “como ‘aliança feminista entre mulheres’, ‘dimensão ética, política e prática do feminismo contemporâneo’” (Garcia; Abrahão, 2016, p. 991).

“Cordélia, penso. Você me fez acreditar que eu era um nada” (Atwood, 1990 [1988], p. 233), demarcando essa relação.

A palavra *nada* marca um momento pivô em *Rei Lear*, logo no início da peça, quando, em resposta à tarefa imposta por seu pai, — “Qual das três podemos dizer que nos ama mais? / Pra que possamos alargar nosso favor / Onde a natureza com mérito o pleitear” (1.1.51-53¹³) — Cordélia responde “Nada, meu senhor” (1.1.87). Esse *nada*, portanto, é vital para o entendimento da peça, e esse sentimento de vazio (*nothingness*) também se manifesta na linguagem de *Rei Lear*. A linguagem parece falhar, parece não conseguir dar conta da intensidade dos sentimentos presentes na peça. Isso ecoa no romance por meio do sentimento de vazio em si e também por meio da seguinte frase de Elaine: “a língua está me deixando para trás” (Atwood, 1990 [1988], p. 55). Esse *nada* reaparece diversas vezes ao longo do romance — Elaine perante a Cordélia e depois consigo mesma; Cordélia perante o seu pai; e, eventualmente, entre Elaine e Cordélia.

2.3. Canadá e seu passado colonial

[...] Toronto não é os Estados Unidos sem guerra, como pensavam que seria, mas um limbo onde foram cair por acidente e de onde não podem sair. Toronto não está em lugar nenhum, e nada acontece aqui.

(Atwood, 1990 [1988], p. 388)

Além de responder a um poder patriarcal por meio da figura de *Rei Lear* e do próprio Shakespeare, Atwood também parece fazer uso da obra do Bardo para discutir o passado colonial do Canadá. Antes de ser uma nação independente, o Canadá foi uma colônia do Reino Unido. De fato, a nação só conquistou a sua independência no século XIX (Riendeau, 2007). No entanto, é apenas na década de 1960 que a

13 Todas as citações de *Rei Lear* são provenientes da tradução de Lawrence Flores Pereira, publicada pela Penguin Companhia, em 2020.

nação vai criar sua própria bandeira, com as duas faixas verticais vermelhas representando os oceanos Pacífico e Atlântico, a faixa branca o território do Canadá, enquanto a folha estilizada representa as matas cobertas de plátanos (árvore típica canadense)¹⁴. Porém, a criação da bandeira não veio sem conflito, visto que muitos ainda associavam a imagem do país ao Reino Unido (Riendeau, 2007).

A formação do Canadá como nação, então, ainda estava muito fresca no momento retratado no romance de Atwood, e a identidade nacional canadense ainda estava pouco delineada. Atwood inclusive menciona a grande presença do Reino Unido naquele momento no Canadá, ao falar da época escolar de Elaine, como ilustrado pelo seguinte trecho:

Sobre a porta que dá para o vestiário, de uma maneira que você sente que está sendo observada por trás, tem uma grande fotografia do Rei e da Rainha, o Rei com medalhas, a Rainha com um vestido de baile branco e tiara de diamante. [...] As coisas estão mais britânicas do que eram no ano passado. Aprendemos a desenhar o pavilhão do Reino Unido, usando uma régua e memorizando as várias cruces, para São Jorge da Inglaterra, São Patrício da Irlanda, Santo André da Escócia, São Davi de Gales. [...] Toda manhã, depois que a senhorita Lumley sopra uma fina nota metálica em seu diapasão de sopro, nós nos levantamos para cantar *God Save the King* (Atwood, 1990 [1988], p. 96-97).

No entanto, ao mesmo tempo em que a identidade nacional do Canadá parecia dar continuidade à do Reino Unido, essa identificação chamava ainda mais atenção para a diferença. Eles *não* faziam (mais) parte do Reino Unido, embora os costumes ainda estivessem tão ligados a essa outra nação. Essa duplicidade na identificação

14 História do Canadá. Disponível em: <http://www.canadaparabrasileiros.com/canada/informacoes-gerais/historia-do-canada/> Último acesso em: 25 jul. 2017.

dos cidadãos nesse momento está bem explicitada no seguinte excerto: “porque somos britânicos, nunca seremos escravos. Mas nós não somos verdadeiramente britânicos, porque somos também canadenses” (Atwood, 1990 [1988], p. 97). A palavra *também* nesse trecho demonstra como a identificação com a nação colonizadora ainda era extremamente forte, visto que aqui é como se eles fossem canadenses e britânicos ao mesmo tempo.

Dessa forma, por meio de diversas menções a esse passado/presente colonial do Canadá e do uso de uma obra de um dos maiores símbolos da identidade nacional inglesa – *Rei Lear* de William Shakespeare – Atwood também discute esse poder que ainda parece governar a nação canadense naquele momento. Portanto, a autora sobrepõe dois poderes opressivos e patriarcais – o poder colonial e o poder patriarcal em si. Como afirma Suzanne Raitt (1999, p. 183), “nas mãos de Atwood, ‘Cordélia’ – seu nome, origem textual, resquícios e fragmentos de sua fala em *Lear* – se tornam uma forma de desvendar a dinâmica complexa e ambígua de ambas as relações patriarcais e coloniais”¹⁵. Dessa forma, o poder patriarcal e o poder colonial se misturam, formando um sistema opressivo ainda mais abrangente que deixou/deixa marcas. Por meio da sobreposição de poderes opressivos representados em *Olho de Gato*, Atwood trata de dois assuntos extremamente importantes e presentes no contexto de produção de seu romance: o questionamento das normas associadas ao binarismo e o movimento para o efetivo estabelecimento da identidade nacional canadense.

3. Considerações finais

Portanto, *Olho de Gato* nos faz reconsiderar a matriz cisheteronormativa, por meio do questionamento das normas de comportamento impostas, nesse caso, às mulheres; assim como relaciona esse

15 No original: “In Atwood’s hands, “Cordelia” – her name, her textual origin, scraps and fragments of her speech from *Lear* – becomes a way of figuring the complex and ambiguous dynamics of both patriarchal and colonial relations”.

questionamento, por meio da apropriação de *Rei Lear*, a um poder opressivo ainda mais abrangente, englobando o poder patriarcal e o colonial. Assim, o diálogo entre a peça shakespeariana e o romance parece ter um objetivo bem específico, um motivo político, sendo, portanto, uma apropriação shakespeariana nos moldes propostos por Sanders (2022).

No entanto, *Olho de Gato* estabelece intertextualidade com várias obras, da Teoria Queer aos Estudos Shakespearianos, como defendi ao longo deste trabalho. Quando se trata da Teoria Queer, seu livro apresenta questionamentos levantados em seu momento de produção, na década de 1990, quanto à estabilidade da categoria das mulheres e as normas impostas pela matriz cisheteronormativa, assim como discutido na obra de Butler (2003 [1990]).

Além disso, Atwood se apropria de *Rei Lear*, principalmente por meio da personagem Cordélia. A Cordélia shakespeariana é retratada ou lida como uma personagem que representa a bondade, em contraste com as suas irmãs, que representam a maldade de certa forma. Apesar de sabermos que nem mesmo em Shakespeare as personagens são tratadas de forma tão simplista, esse caráter multifacetado da personagem fica ainda mais evidente em *Olho de Gato*, que nos apresenta Cordélia de forma bastante negativa, para depois explicar um pouco o seu contexto, mesmo que sem desculpá-lo.

Para além da presença dessa personagem, o diálogo entre o romance de Atwood e a obra de Shakespeare também leva à discussão do passado colonial do Canadá e o papel do Reino Unido na história da nação. Shakespeare, que a partir do século XVIII passou a ser usado muitas vezes como sinônimo da Grã-Bretanha, é utilizado nessa prosa ficcional como ponto de conexão com o país. Assim, Atwood produz um livro de cunho feminista e pós-colonial, fazendo uso dessa relação intertextual para potencializar a cadeia de significados envolvidos na narrativa.

Referências

- ATWOOD, Margaret. *Olho de Gato*. São Paulo: Editora Marco Zero, 1990 [1988].
- ATWOOD, Margaret. *Survival: a Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: O.W. Toad, ebook, 1972.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt brace & Company, 1994.
- BORBA, Rodrigo. Linguística queer: algumas desorientações. In: BORBA, Rodrigo (org.). *Discursos transviados: por uma linguística queer*. São Paulo: Cortez, 2020. p. 09-43.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DOBSON, Michael. *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- FISCHLIN, Daniel; FORTIER, Mark (eds.). *Adaptations of Shakespeare: a critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*. New York: Routledge, 2000.
- GARCIA, Dantielli Assumpção; ABRAHÃO, Lucília Maria Abrahão. A sororidade no ciberespaço: laços feministas em militância. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 44, n. 3, p. 991-1008, 2016.
- GRONEWOLD, Laura. *Margaret Atwood's evil women in Lady Oracle, Cat's Eye, and The Robber Bride*. M.A. Dissertation, University of Montana, 2004.
- HOOKS, bell. *Feminist Theory: from Margin to Center*. New York: Routledge, 2015.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Traduzi Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- NOVY, Marianne (ed.). *Transforming Shakespeare: Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance*. London: MacMillan Press LTD, 1999.

RAITT, Suzanne. "Out of Shakespeare"?: Cordelia in Cat's Eye. In: NOVY, Marianne. *Transforming Shakespeare: Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance*. London: MacMillan Press LTD, 1999. p. 181-197.

RIENDEAU, Roger. *A Brief History of Canada*. New York: Facts on File Inc., 2007.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2006.

SANDERS, Julie (org.). *Novel Shakespeares: twentieth-century women novelists and appropriation*. Manchester: Manchester University Press, 2001.

SANDERS, Julie. What is Shakespeare adaptation?: Why Pericles? Why Cloud? Why now?. In: HENDERSON, Diana E. & O'NEILL, Stephen. *The Arden Handbook of Shakespeare and Adaptation*. London: Bloomsbury Publishing, 2022, p. 56-75.

SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Tradução e notas de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2020.

SMITH, Emma. Shakespeare as an adaptor. In: HENDERSON, Diana E.; O'NEILL, Stephen. *The Arden Handbook of Shakespeare and Adaptation*. London: Bloomsbury Publishing, 2022, p. 25-37.

TOLAN, Fiona. *Margaret Atwood: feminism and fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2007.

Hécate clássica, Hécate moderna: notas sobre *The Witch* (c. 1613-16) de Thomas Middleton (1580-1627)

Cecília Athias

Hécate é uma deusa da mitologia grega, que se tornou figura importante para a criação de personagens bruxas, seja na página, na tela ou nos palcos. Dentre as variadas fontes às quais podemos recorrer para lermos Hécate, minha escolha neste texto é explorá-la na referência mais antiga a ela na literatura grega (Boedeker, 1983), que está na *Teogonia* de Hesíodo (Nascimento dos Deuses, c. 730–700 a.C.). Meu objetivo é discutir trechos da *Teogonia*, um dos textos fundamentais da literatura e da mitologia grega clássica, e argumentar seu papel e relevância na construção de uma bruxa específica de um drama da Primeira Modernidade: a própria Hécate, em *The Witch* (c. 1613–1616), de Thomas Middleton. Para tal, analiso como o dramaturgo incorporou os elementos presentes em sua constituição primeira – sua natureza tríplice e a estreita ligação que mantém tanto com a natureza, como com as fronteiras liminares entre a vida e a morte – tendo em mente que tanto a tradição literária, quanto os saberes populares estavam presentes na confecção de peças e personagens na Inglaterra de Shakespeare.

É importante mencionar que, de maneira mais ampla, os elementos relacionados à conexão com a natureza e aos aspectos de liminaridade e magia foram posteriormente apropriados na represen-

tação de personagens bruxas no teatro inglês moderno. Peças como *Macbeth* (1606), *The Masque of Queens* (1609), de Ben Jonson (1572-1637), e *The Witch* são alguns dos exemplos nos quais Hécate foi apropriada, reinterpretada e remodelada para construir personagens como as Três Bruxas e a própria Hécate na peça escocesa de Shakespeare. Considerando que se trata de um contexto social, cultural e político pautado pela lógica patriarcal, em que o comportamento feminino considerado “rebelde” (Underdown, 1986) poderia ser duramente reprimido, as versões dramatizadas das bruxas, de modo geral, e de Hécate, em particular, incorporam as ansiedades da Primeira Modernidade em relação às mulheres? Em relação às bruxas, lemos Hécate associada à monstrosidade e à desordem ou, ao contrário das crenças contemporâneas, à razão e à virtude? De que maneira, pensando nas bruxas do teatro de Shakespeare e seus contemporâneos, comparece a expressão do horror e como ele é ligado à figura da mulher?

A representação de Hécate na literatura grega, como veremos, não é propriamente aterrorizante. Hesíodo descreve extensamente os poderes da personagem, que são concedidos a ela por Zeus, além de sua ligação com elementos e seres da natureza: os animais, o mar e as estrelas. Ao contrário, por exemplo, de Circe na *Odisseia* (c. 1 a.C.) de Homero (c. 750–650 a.C.), que possui cabelos loiros, voz doce e veste uma fina túnica branca, não encontramos nenhuma referência aos atributos físicos de Hécate em Hesíodo. Circe é outra figura-chave quando se trata de personagens bruxas, cujos ecos estão presentes, por exemplo, na criação de Sycorax (*A Tempestade*, 1611). Na realidade, a primeira aparição de Hécate na literatura grega não foi como deusa das bruxas. Antes de ser vista como uma divindade do submundo, isto é, associada às encruzilhadas e simbolicamente abrangendo as transições e os espaços intermediários, ela é descrita com reverência e certo louvor na *Teogonia*. Hesíodo dedica um longo trecho (versos 411–452) retratando Hécate como poderosa e benevolente, que possui honras tanto no céu quanto na terra. Diferente de representações posterior-

res, que a associam principalmente à feitiçaria, a fantasmas e espíritos — uma conexão, aliás, que encontramos nas peças modernas —, Hesíodo descreve Hécate como uma deusa que concede riqueza, vitória nas batalhas, habilidade nos jogos e discernimento em julgamentos. Segundo Patricia Marquardt, em “*A Portrait of Hecate*” (1981), as “características ctônicas da deusa e sua identificação com a magia negra só começaram a dominar a literatura no final do século V, com o surgimento da *Medeia* de Eurípides” (Marquardt, 1981, p. 252).

No que diz respeito à *Teogonia*, o texto traça a genealogia dos deuses, culminando no triunfo de Zeus e no estabelecimento de uma nova ordem olímpica, simbolizada por uma era pós-Prometeu, governada pelo filho de Cronos. O editor e tradutor Glenn W. Most comenta, em seu estudo introdutório ao poema (2006), que, ao contrário das epopeias, a *Teogonia* cumpre uma função didática e teológica, ao estabelecer uma hierarquia divina que legitima o domínio de Zeus e articula o equilíbrio cósmico por meio de uma combinação entre mito, teologia e alegoria política.

Segundo Hesíodo, Zeus concede a Hécate “dádivas esplêndidas, / Uma parte da terra como sua, e do mar estéril. / Ela também recebeu um domínio do céu estrelado”¹ (411), o que reforça sua associação com a natureza. Há também um envolvimento da personagem com os assuntos da comunidade, como sua interferência no “aumento dos rebanhos” (445) e a multiplicação das “ovelhas lanosas” (445)². Hécate é uma divindade que foi ignorada pelas epopeias gregas (Boedeker, 1983), mas cujo apelo popular a destacava, como é o caso dos tópicos relativos à vida em comunidade.

Na *Teogonia*, Hécate recebe uma parte das honras na terra, nos céus e no mar, destacando a presença das três esferas elementares

1 “[...] splendid gifts – to have a share of the earth and of the barren sea, and from the starry sky as well she has a share in honor”. (Exceto quando referenciadas, as traduções aqui presentes são de minha responsabilidade).

2 “increasing the livestock [...] and the flocks of woolly sheep”

e indicando a posição singular da deusa como herdeira dos três reinos do universo visível aos mortais (Boedeker, 1983). Quanto à construção da personagem, Jenny Strauss Clay, em seu artigo “The Hecate of the Theogony” (1983), defende que o poeta atribui à personagem uma “função mediadora crítica” (Clay, 1983, p. 37) dentro do cosmos. Hécate atua como mediadora não apenas entre a antiga e a nova ordem, isto é, entre os Titãs e os Olímpios, mas seus poderes também conectam as três esferas do cosmos, tornando-a uma intermediária entre deuses e homens. Ou seja, os sucessivos duelos entre Prometeu e Zeus, que culminaram no triunfo final deste último, resultam na separação permanente entre deuses e homens. A partir desse momento, o ato sacrificial torna-se fundamental, na medida em que toda comunicação entre os homens e os deuses passa a exigir a mediação tanto do sacrifício quanto da prece. A partir da afirmação de Hesíodo sobre Hécate, no sentido de que a humanidade precisará invocar a deusa para fazer sacrifícios, fica claro como Hécate foi absorvida e consolidada no panteão olímpico como um elemento essencial da ordem que sucedeu a Prometeu (Clay, 1983).

No que diz respeito às bruxas da era moderna, a forma tripartida de Hécate é o aspecto mais relevante de sua construção, pois faz eco com a condição feminina como um todo. Além da descrição de Hesíodo de Hécate como herdeira do céu, da terra e do mar, outros exemplos dessa representação associada ao número três podem ser encontrados, por exemplo, em uma estatueta de três cabeças da deusa feita em Pádua, na Itália, em 1520; na mascarada *The Masque of Queens* de Ben Jonson, na seção *The Antimasque of the Twelve Witches*, em que as bruxas evocam, “ao teu nome triplo, / Três vezes nos curvamos e três vezes invocamos, /Três vezes te saudamos, Hécate!”³, e nas três bruxas de *Macbeth*, que estão subordinadas à sua superior, a própria Hécate. Mitógrafos renascentistas, como Natalis Comes (1520–1582), também

3 “thy triple-titled name, / Thrice we bow and thrice we call, / And thrice salute thee, Hecate!”

destacaram a associação de Hécate com o número três. Segundo a editora Marion O'Connor,

Baseando-se principalmente em textos literários do fim da Antiguidade Clássica, os mitógrafos renascentistas do final do século XVI e início do século XVII interpretaram Hécate como parte de uma trindade, referindo-se a ela, em geral, com epítetos que destacavam sua natureza tríplice⁴ (Connor, 2007, p. 1126).

Na Primeira Modernidade, a condição feminina era, sobretudo, pautada por três estágios: a virgindade, o casamento e a maternidade. A primeira era considerada um bem inestimável, pois garantia às mulheres a possibilidade de se casar, assegurava a castidade e era fundamental para a perpetuação das linhagens familiares. Tanto o casamento quanto a maternidade eram papéis centrais para as mulheres, e obras contemporâneas afirmam esse fato constantemente. É o caso do currículo de estudos destinado à futura rainha Maria I (1516–1558), escrito por Juan Luis Vives (1493–1540), o amplamente difundido *A Educação da Mulher Cristã* (1523), além dos manuais de conduta redigidos por Gervase Markham (1568–1637). Ao nos voltarmos para a história das mulheres dos séculos XVI e XVII, vemos que esses três elementos fundamentais também constituíam o código social de conduta feminina, que exigia das mulheres castidade, silêncio e obediência. Qualquer forma de transgressão a tais aspectos podia levar a desfechos cruéis, desde punições físicas e verbais, até o que se configurou como a grande caça às bruxas.

É interessante notarmos que a figura de Hécate e sua natureza tríplice simboliza as três etapas da feminilidade, ou as três fases tradicionalmente reconhecidas da vida das mulheres: virgindade, materni-

4 “Basing their understanding mainly on literary texts of late classical antiquity, Renaissance mythographers of the late sixteenth and early seventeenth centuries construed Hecate as part of a trinity and usually referred to her with epithets advertising her threesomeness” (O'Connor, 2007, p. 1126)

dade e viuvez, ou a velhice. O que chama a atenção, ainda, é a conexão de Hécate com outras duas personagens clássicas, que também serviram de fonte para as bruxas do drama inglês da Primeira Modernidade: Circe e Medeia. As três estão fortemente associadas à feitiçaria, formando uma tríade em que Hécate se une às outras duas. Circe, como a donzela solteira e sedutora, e Medeia, como a mãe perversa e assassina. A donzela, a mãe e a anciã formam, assim, uma triangulação representada pelas três referidas figuras, com Hécate ocupando o papel da deusa mais velha, muitas vezes uma ancestral das outras duas, reforçando a longa e consolidada associação entre as bruxas, a condição feminina e o número três.

Em *Macbeth*, o protagonista diz, no solilóquio em que fantasia a visão de um punhal: “Hora em que os sonhos / Maus se insinuam sob os cortinados; / Em que celebra a bruxaria os ritos / De Hécate pálida” (ato 2 cena 1), nos lembrando a condição superior de Hécate entre bruxas e sugerindo que o assassinato seria algo que a agradaria. Macbeth volta a associar Hécate ao assassinato (ato 3 cena 2), ao falar de forma enigmática a Lady Macbeth sobre seus planos para Banquo e Fleance.

Em Shakespeare, Hécate repreende as outras três bruxas por terem entrado “em comércio e práticas / De mortes” (ato 3 cena 5) com Macbeth, quem a bruxa-mor julga ser ingrato e caprichoso, pois ele só pensa no próprio proveito. A fala de Hécate direcionada às Três Bruxas encerra com referência à emboscada que planeja para Macbeth, “ali fabrico / Um sortilégio tão rico / De artificiosa ilusão, / Que o afundará em confusão!” (ato 3 cena 5) e, assim a deusa da liminaridade e dos espaços de mudança e transformação, sinaliza, pela via do discurso, o lugar fantasmagórico que o protagonista ocupa, entre a realidade e a profecia, o artifício e a verdade, o desejo e a ilusão. Ainda que encontremos um aspecto social da bruxaria em *Macbeth*, como a recusa da caridade sofrida por uma das bruxas, há também uma conexão com a tradição clássica, justamente por meio da figu-

ra de Hécate. Em uma leitura que privilegia a capacidade das bruxas de fazer emergir pensamentos já existentes em ambos os protagonistas – Macbeth acolhe a profecia das bruxas que será rei –, essas figuras ganham uma qualidade de metáfora, de articuladoras e fabricadoras de sentido.

Os malefícios e as práticas de morte que Hécate fala para se referir às ações das bruxas ecoam algumas das visões contemporâneas acerca da bruxaria nos séculos XVI e XVII. Para além das crenças populares nos poderes de infligir mal a animais e plantações, há claras associações entre a construção da figura da bruxa, e a construção de um objeto de ódio que perpetrava o mal através do olhar e do toque. Tal objeto era majoritariamente centrado na mulher, associando-as a uma sexualidade corrompida e transgressora.

Ambientada em Ravena, na Itália, o enredo principal de *The Witch* gira em torno de Sebastian, que procura a bruxa Hécate para obter um feitiço que pudesse “esterilizar a geração” (“*starve up generation*”, 1.2.152), isto é, que tornasse Antônio impotente para consumir o casamento com Isabella, pela qual Sebastian é apaixonado. De fato, o encantamento afeta apenas a consumação do casamento entre Antônio e Isabella, já que o noivo continua mantendo relações com Florida, sua amante. A crença nesse tipo de malefício – a impotência sexual masculina – perpetrado por bruxas era comum no folclore inglês dos séculos XVI e XVII, e mais explícita na peça é a impotência *seletiva*. Em seu tratado *Daemonologie* (1597), o rei Jaime I (1566-1625) defende que tal malefício poderia ser provocado por bruxaria, algo que denominou como *maleficium versus hanc*, um feitiço diabólico que intercedia nas relações sexuais de um homem com uma mulher específica.

No segundo enredo paralelo figura a jovem Francisca, que está grávida, tem 16 anos, e os esforços vão na direção de esconder sua gestação. No terceiro enredo, a Duquesa recorre à Hécate na tentativa

de conseguir um veneno para que Almachildes, um “fantástico” nobre que circula pelo palácio, encontre a morte de maneira “repentina e sutil” (5.2.2). Francisca, Isabella e Duquesa – donzela, noiva e viúva, respectivamente – formam a triangulação que caracteriza a presença feminina, e humana, na peça de Middleton, ressaltando novamente o papel evocado pela natureza tríplice de Hécate nesse aspecto particular da sexualidade feminina (virgindade, maternidade e esterilidade), embora, comicamente, na peça a donzela não é virgem, a noiva não tem o casamento consumado e a viúva não se torna viúva efetivamente, pois falha em matar o marido. Embora nenhuma das referidas figuras femininas cumpra os termos de conduta sexual de suas categorias, temos Hécate, que de fato, merece a titulação que nomeia a peça.

Inspirada em partes pelo imaginário popular da bruxaria e pela literatura contemporânea, como *The Discoverie of Witchcraft* (1584), do qual Middleton retira toda a argumentação ceticista e mantém as descrições gráficas dos rituais das supostas bruxas, *The Witch* apresenta personagens que recorrem à Hécate em busca de vingança (é o caso da Duquesa), prazer (Almachildes quer seduzir a criada Amoretta a dormir com ele) ou poder (Sebastian deseja casar-se com Isabella e desatar a união da moça com Antonio). Na peça, Middleton utiliza a figura da bruxa não apenas como elemento fantástico, mas como recurso para expor os comportamentos humanos, muitas vezes corrompidos pela hipocrisia e a violência.

É interessante notarmos que em *The Witch* nenhuma das atividades da bruxa ou de sua convenção de companheiras (“coven”) determina as ações humanas. Os cortesãos, que consultam Hécate, não são suas vítimas, mas seus clientes. O fato de homens e mulheres de Ravena não serem prejudicados por seus encontros com a feitiçaria implica em uma alteração dos preceitos demonológicos contemporâneos, tal como articulados nos famosos tratados, como *Malleus Maleficarum* (1486), de Heinrich Institoris (?-1505) e *Daemonologie*.

Quanto à representação de Hécate na peça jacobina situada na Itália, há momentos que mesclam o grotesco e o prosaico. A bruxa pede que Firestone inclua no caldeirão partes da “garota ruiva” que matara na noite anterior, mais precisamente seu “quadril ou flanco” (ato 5 cena 2). O enredo de Thomas Middleton expõe uma gama de feitiços e poções ao comando de sua *chief witch* e a peça nos oferece, além de momentos ritualísticos envolvendo Hécate, um comentário quanto à noção de sacralização do matrimônio (Corbin; Sedge, 1986, p. 15), ideia bastante cara à Primeira Modernidade. Respondendo a Sebastian, Hécate afirma que não pode “desfazer o matrimônio. / Ele foi unido pelos desígnios do céu” (ato 1 cena 2).

É por meio das releituras e interpretações posteriores de figuras como Hécate, mas também de outras bruxas clássicas como Circe e Medeia, em conjunto com crenças tipicamente inglesas sobre a bruxaria que podemos detectar duas vertentes dos estereótipos da bruxa: a bela sedutora, *femme fatale*, e a velha, muitas vezes pobre, de aparência feiosa. Se, no primeiro caso, a monstruosidade se manifesta por uma sexualidade insaciável, excessiva; no segundo, o caráter monstruoso se dá pelos atributos físicos. Ambos os casos nos oferecem exemplos de malfeitos e malefícios praticados pelas bruxas e ambos são marcados por um tipo de corrupção.

Em *The Witch*, mas não somente, a bruxa é uma figura marginal. É o caso de Hécate, tanto na peça em questão, como em *Macbeth*, e também de Erichto, a bruxa de *Sophonisba* (1605-6), de John Marston (1576-1634). Além de Sycorax (*A Tempestade*, 1611) e Elizabeth Sawyer (*The Witch of Edmonton*, 1621), de Thomas Dekker (1527-1632), John Ford (1586-1639) e William Rowley (c.1585-1626). A meu ver, a questão em torno de Hécate é que, desde sua construção primeira, vemos a presença de um elemento marginal, que a coloca em posição periférica em relação à ordem divina, e tal posição ressoa com as bruxas que encontramos no drama da Primeira Modernidade. Somada à marginalidade das personagens, vemos que a natureza tríplice é um as-

pecto- chave para a leitura tanto de bruxas quanto de personagens femininas.

Muitos dos elementos que se tornaram parte dos estereótipos ligados à bruxaria inglesa têm origem nos mitos de Hécate, entre eles, sobretudo, a relação com os animais, que, na tradição inglesa, se manifesta nos chamados “familiares”, figuras entendidas como entidades sobrenaturais, que se materializavam na forma de cães, gatos, fuinhas, sapos, entre outros e serviam de companhias e auxiliares às bruxas. Além de tal crença, o submundo, os fantasmas, o controle do clima, as poções e venenos, as metamorfoses e transformações também estão associados a Hécate. Por essas razões, acredito que, por meio de tal figura, podemos vislumbrar uma evolução da figura da bruxa, com diferentes usos, do clássico ao moderno, da abstração divina aos saberes populares.

A Hécate moderna, de Thomas Middleton, é retratada ora em tons cômicos, ora com falas grotescas, cuja atmosfera mescla a ironia e o sobrenatural. Ainda que seja líder de uma seita que pratica feitiços e rituais, suas ações têm impacto nulo sobre o destino das demais personagens. Em *The Witch*, a bruxa principal guarda certa ambiguidade. É a deusa do submundo, mas tem um caráter mortal, de finitude, pois sua expectativa de vida é até os 120 anos e, na peça, ela já tem 117 (ato 1 cena 2). Sua bruxaria não serve a um propósito trágico, mas funciona como espelho de paixões humanas, articulando críticas políticas, culturais e sociais por meio da feitiçaria. Thomas Middleton transforma a deusa clássica em uma figura que conversa com a modernidade e suas crenças na bruxaria, fazendo um híbrido de sobrenatural e humano, cuja vulnerabilidade é amplamente exposta.

Referências

BOEDEKER, Deborah. Hecate: a transfunctional goddess in the *Theogony*?. *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, v. 113, p. 79-93, 1983.

CLAY, Jenny Strauss. The Hecate of the *Theogony*. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Durham, v. 25, n. 1, p. 27-41, 1983.

CORBIN, Peter; SEDGE, Douglas. Introduction. *Three Jacobean Witchcraft Plays*. Manchester: Manchester University Press, 1986.

HERFORD PERCY, C. H.; SIMPSON, Evelyn. *Ben Jonson: Complete Works*. Volume VII. Oxford: Claredon Press, 1941. [1609]

HESIOD. *Theogony, Works and Days, Testimonia*. Editado e traduzido por Glenn W. Most. Cambridge, Massachusetts, Londres, Inglaterra: Harvard University Press, 2006 [c. 730-700 BCE]

MARQUARDT, Patricia. A Portrait of Hecate. *The American Journal of Philology*, Baltimore, v. 102, p. 243-260, 1981.

O'CONNOR, Marion. The Witch. In: TAYLOR, Gary; LAVAGNINO, John (eds). *Thomas Middleton: The Collected Works*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 1124-1128.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1961.

UNDERDOWN, David. The Taming of the Scold: The Enforcement of Patriarchal Authority in Early Modern England. In: FLETCHER, Anthony; STEVENSON, John, eds. *Order and Disorder in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. p. 116-136.

Shakespeare em companhia de Anne Hathaway: uma história imaginada

Elizabeth Ramos

A observação sobre o que se sabe de William Shakespeare até os nossos dias deixa espaço para a conclusão de que seu universo se mantém de pé ao longo de gerações, precisamente porque ele não viaja sozinho. Faz-se acompanhar de editores, outros dramaturgos e poetas, romancistas, tradutores, cineastas... William Shakespeare sempre nos chega em companhia, possibilitando que seu olhar sobre o mundo, sua vida e imaginação deslizem nas páginas que folheamos, nos filmes e peças a que assistimos, avançando a presença e a criatividade do dramaturgo para além dos limites de Stratford-upon-Avon, Elsinore, Inverness, dentre tantos outros lugares.

Todos que decidiram acompanhar Shakespeare, não importa a razão, viram-se fascinados por aquele contador de fábulas reveladoras das coisas e sentimentos mais triviais e, por vezes, não explorados. Reconheceram-se nos personagens e nos enredos, e sentiram-se impelidos a recriá-los, divulgá-los, estudá-los, traduzi-los em outras mídias e línguas. Reinventá-los. Sentiram-se impelidos e desafiados em, por exemplo, reconstituir a grafia de vida¹ do dramaturgo, preenchendo hiatos que ficaram sem resposta. Impossível ignorar e abandonar a nascente de reflexões e observações a seu respeito.

1 Termo cunhado por Silviano Santiago.

Entre os textos que buscam preencher esses hiatos, fui fisgada, durante a pandemia, pelo romance *Hamnet: a novel of the plague*, livro que concedeu à sua autora, a britânico-irlandesa Maggie O'Farrell, o *Women's Prize for Fiction* de 2020.

Trata-se de uma ficção biográfica, que nos chega pela mão de O'Farrell, trazendo um Shakespeare anônimo, aproveitando-se das cli-vagens biográficas, objeto de nossa histórica curiosidade. Nessas cli-vagens, a autora insere fatos e acontecimentos fictícios, valendo-se do fato de que a separação entre a ideia de ficção e a ideia de mentira é, precisamente, o que define a especificidade do regime representativo das artes (Rancière, 2009, p. 53). Ao longo da leitura do romance, mergulhei no território de fusões entre o poético e o biográfico, num movimento contínuo entre a biografia autorizada e a criatividade da autora.

Ao optar pela ficcionalização biográfica, O'Farrell abre com o leitor um canal de escuta da mulher ignorada, cuja voz foi reduzida ao silêncio no decorrer de cinco séculos. De forma inteligente e criativa, a ficção transfere o anonimato de Anne Hathaway, raramente referida como Anne Shakespeare, para William Shakespeare, mencionado somente como “o tutor de latim”, “o noivo”, “o marido” ou “o pai”, a depender do momento cronológico da história.

Para além disso, a romancista resgata e ressignifica a experiência devastadora dos pais diante da perda do filho. O romance se esgueira por entre as fendas deixadas pelos textos biográficos, onde simples e friamente se lê que “Hamnet Shakespeare, filho único do dramaturgo, morreu aos 11 anos de idade, provavelmente vitimado pela peste, em 1596, foi batizado no dia 2 de fevereiro de 1585, em Stratford-upon-Avon, tendo sido seu nome e o de sua irmã gêmea determinados pela escolha dos padrinhos, Hamnet e Judith Sadler, como era costume na época” (Potter, 2012, p.59). A ausência de registros históricos para além de retalhos de informação abre a brecha para que, no romance de O'Farrell, o menino Hamnet assuma protagonismo e dê nome

à obra. A escritora, portanto, lê e (re)escreve a narrativa biográfica, confirmando a recomendação de Rancière (2009, p. 58) de que “o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado”. Aqui, a criança tem participação ativa na vida familiar, e sua morte deixa de ser uma informação meramente factual, para se transformar na força motriz do romance, ensejando o impactante final.

Além de **ilusoriamente** subtrair o protagonismo de William Shakespeare, a nova constelação familiar coloca Agnes e Hamnet no centro da narrativa, fazendo-os assumir lugar relevante, nessa grafia-ficcional-de-vida.

O nome Agnes, no lugar de Anne, não me parece ser apenas uma invenção *naïve* de O’Farrell. A árvore genealógica de William Shakespeare indica que esse era também o nome da avó do dramaturgo. Ademais, segundo Lois Potter (2012, p. 56), Agnes pode ser pronunciado Annis e ser fonologicamente intercambiável com Anne. Para além disso, O’Farrell, ao longo de sua pesquisa para construir o romance, identificou no testamento do pai de Anne, Richard Hathaway (?-1556), a referência: “Minha filha Agnes”. Para mim, no entanto, o mais relevante de todos esses pontos é que o apagamento da mulher de William Shakespeare é vencido.

Tomando como ponto central o menino Hamnet – primeiro personagem a aparecer no romance – os demais personagens têm seu protagonismo distribuído entre os familiares que fazem parte da vida do garoto: seus avós e tio paternos e seu pai, anônimo, todos moradores do sobrado na Henley Street. Os parentes maternos de Hamnet que moram em Hewlands, o irmão, a madrastra e os sobrinhos de Agnes. Na nova configuração, desaparece o nome mais sacralizado na biografia literária inglesa.

Para além dos laços familiares, O’Farrell situa e preenche de subjetividade os espaços físicos, levando o leitor a transitar pelas ruas de Stratford-upon-Avon, a casa de John e Mary em Henley Street, onde

também funciona a oficina do luveiro no andar térreo; pelo mercado, a igreja, o cemitério, a chácara e o bosque de Hewlands e, na segunda parte do livro, por Londres. Ao ler, o leitor preencherá esses mesmos espaços com a sua própria subjetividade, desenvolvendo o que Suely Rolnik (2016) chama de “cartografia sentimental”, ao se referir aos movimentos do corpo e suas sensibilidades. Assim, passeando por paisagens imaginadas, extraídas de cartografias físicas, constrói-se a ficção biográfica pautada na cartografia sentimental. É na experiência local ficcionalizada que nasce o dramaturgo William Shakespeare – seus “pés nunca se desapegarão e limparão o barro dos territórios percorridos” (Fonseca *apud* Rolnik, 2016, orelha). Em casa, a dificuldade da vida emocional com o pai ensina-lhe, desde jovem, a dissimular, ler olhares, comportamentos e feições.

Assim como o astrônomo observa as minúsculas mudanças e alterações no alinhamento dos planetas e astros, para se preparar para os eventos, este filho mais velho transformou-se num especialista em observar o humor e as expressões do pai. Era capaz de sentir, pelo ruído da porta da frente, quando o pai vinha da rua, pelo ritmo dos seus passos no piso da casa, se ele estava disposto ou não a bater. Uma caneca de água derramada, uma bota deixada no lugar errado, uma expressão facial considerada insuficientemente respeitosa – qualquer um desses sinais poderia ser o motivo que o pai precisava (O’Farrell, 2020, p. 28).²

Quem conhece a biografia oficial de William Shakespeare deduz que a narrativa ficcional da escritora transcorre entre 1582, quan-

2 As an astronomer reads the minuscule shifts and alterations in the alignment of the planets and spheres, to see what like in store, this eldest son became an expert in reading his father’s moods and expressions. He could tell, from the sound the front door made when his father entered from the street, from the rhythm of his footsteps on the flagstones, where or not he was in for a beating. A spilt ladle of water, a boot left in the wrong place on the floor, a facial expression deemed insufficiently respectful – any of these might be the excuse the father sought.

do o casal se conhece, e 1599/1602, quando da estreia de *Hamlet*, em Londres.

Na ficção de O'Farrell, o casal se encontra pela primeira vez na propriedade de Hewlands e se apaixona loucamente. Ele, professor de latim dos jovens irmãos de Agnes por parte de pai. Ela, moradora e herdeira das terras por onde os dois caminham, odiada pela madrasta.

O romance, além de dar nome à mulher, desconstrói a história, transformando Agnes em alma indomada que, longe de ser um cordeiro (*Agnus Dei*), apresenta-se como mulher transgressora de normas sociais, capaz de assumir o controle de sua vida, tomar suas próprias decisões e articular a ida do marido para Londres, assumindo o protagonismo da narrativa. A mulher, que se casa por vontade própria e toma essa decisão já no primeiro encontro sexual com aquele rapaz desajeitado de 18 anos, contraria a tradição elisabetana que raramente autorizava mulheres a escolher os cônjuges.

Naquele dia, quando lhe segurou a mão, na primeira vez que se encontraram, sentira... o quê? Alguma coisa que nunca havia sentido. Algo que jamais esperava encontrar na mão de um garoto arrumadinho da cidade. Era profundo: até aí, ela sabia. Tinha camadas e níveis, como em uma paisagem. Havia espaços e vazios, trechos densos, cavernas subterrâneas, aclives e declives. Não houve tempo suficiente para que ela compreendesse tudo isso – era muito grande, muito complexo. Acima de tudo, escapava-lhe. Sabia que havia mais do que ela era capaz de captar, que era maior do que os dois. Uma sensação, também, de que algo o prendia, agarrava; havia uma amarra em algum lugar, um vínculo, que precisava ser afrouxado ou rompido, antes

que ele pudesse habitar por completo esta paisagem, e assumisse o comando (O'Farrell, 2020, p. 69).³

Meses depois de se conhecerem, nasceu a primeira filha do casal, Susanna, na casa dos Shakespeare, em Henley Street, Stratford-upon-Avon, para onde Anne foi obrigada a se mudar e viver, depois que Joan, sua madrasta, indignada, descobre a gravidez da enteada e não admite mantê-la sob o mesmo teto onde habita com os filhos, em Hewlands. Em Henley Street também nascem os gêmeos Hamnet e Judith, dois anos mais tarde.

Logo nas primeiras páginas, o leitor adentra a casa de Mary e John Shakespeare, destacando o menino que desce as escadas pelo vão estreito e retorcido em busca de ajuda para a irmã, que parece doente. Esboça-se, assim, a invasão da peste no espaço doméstico, na pequena casa da cidade inglesa, e o fato se contrapõe à atividade de curandeira de Agnes, a quem todos na cidade recorrem nos casos de doença. No entanto, a capacidade da mãe torna-se inútil, quando Hamnet engana a morte, fingindo ser a irmã doente, pronta para ser levada pela visitante macabra. A mãe boticária vê-se, assim, incapaz de tratar o próprio filho. O leitor é apresentado à sua dor e frustração por meio de frases curtas, com certa perda do fluxo narrativo, excelente recurso na construção da situação ficcionalizada. Para a romancista, a intenção foi dar alguma solenidade ao momento, honrar a morte de Hamnet ignorada e subestimada pela história, pela academia, pela cultura popular.

3 When she had taken his hand that day, the first time she had met him, she had felt—what? Something of which she had never known the like. Something she would never have expected to find in the hand of a clean-booted grammar-school boy from town. It was far-reaching: this much she knew. It had layers and strata, like a landscape. There were spaces and vacancies, dense patches, underground caves, rises and descents. There wasn't enough time for her to get a sense of it all—it was too big, too complex. It eluded her, mostly. She knew there was more of it than she could grasp, that it was bigger than both of them. A sense, too, that something was tethering him, holding him back; there was a tie somewhere, a bond that needed to be loosened or broken, before he could fully inhabit this landscape, before he could take command.

No romance *Hamnet*, a autora, literal e propositalmente, coloca em movimento a peça *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, escrita entre 1599 e 1601, ancorando-a no enorme peso da tristeza do luto, silenciada nos textos biográficos de William Shakespeare. “A gente só precisa ler o primeiro ato da peça [*Hamlet*] – diz ela – para ver que está calcada em imensa dor.”⁴ (podcast “O my son! My son!”, da Folger Shakespeare Library, episódio 150, 4 de agosto 2020)

Assim, a urdidura da narrativa ficcional vai além do título e paulatinamente prepara o leitor para se deparar com a morte do filho do dramaturgo, atestando as múltiplas possibilidades de intervenções pessoais em um texto literário, trazendo à tona o fato de que a arte suplementa a vida. A dor da perda do filho será elaborada no teatro.

O desfecho do romance é anunciado já na Parte II, quando o leitor, em dado momento, se depara com o seguinte diálogo entre Agnes e o marido.

– Procurei-o por toda parte. Esperei. Observei. Não sei onde [ele] está, mas não está aqui.

Ele a traz para perto, com delicadeza e cuidado, como se ela fosse algo que pudesse quebrar, e a envolve nos cobertores.

– Deixe comigo. **Vou cuidar disso**”, ele diz (O’Farrell, 2020, p. 269, grifo meu).

O marido de fato cumpre a promessa e confirma a afirmação feita para Agnes quando do primeiro encontro– “Sempre cumpro minhas promessas. Sou homem de palavra.” (O’Farrell, 2020, p. 269)

Como resultado de uma articulação tramada por Agnes, o marido se transfere para Londres, onde poderá se dedicar ao teatro, sua grande paixão. A morte de Hamnet ocorre quando ele já não está mais vivendo

4 You only have to read the first act of the play [*Hamlet*] to see it is underpinned by this enormous grief.

em Stratford-upon-Avon. E é na magia do palco do teatro que se dá o acerto de contas.

Antes de subir ao palco, ele precisa se despir dos trajes do seu cotidiano, da rua, do trivial, trocar de roupa e vestir o figurino. Encarar a nova imagem no espelho e transformá-la em outra coisa. Entrar sob a luz do palco, para habitar a forma de um outro. Respirar fundo. Proferir suas palavras. Afinal, o teatro é o único lugar onde se pode ficar sozinho no meio da multidão. Aqui, o dramaturgo sente-se como um pássaro, voando alto, pousado sobre nada mais além do ar. Ele não é deste lugar, mas está ali em cima, afastado, observando-o.

E o dramaturgo anônimo reflete sobre a impossibilidade de dizer, enquanto está ali, se a nova peça é ou não é boa. É boa, é ruim, é razoável. Como é possível dizer? Tudo que pode fazer é inscrever palavras numa folha de papel – durante semanas e semanas, isso foi tudo o que fez, quase sem sair do quarto, quase sem comer, quase sem falar com outra pessoa – e esperar que pelo menos alguns dardos atinjam o alvo. A peça, como um todo, toma conta de sua cabeça. É que, no teatro, palavras por si só não bastam. É preciso que sejam compostas com o material do corpo do ator, é preciso que haja alguém que as profira.

Decidida a descobrir o que o marido faz e depois de ser maliciosamente informada por uma vizinha de que ele estrearia uma peça em Londres, Agnes decide viajar à capital, para assistir a *Hamlet*. Procura pelo dramaturgo em todos os lugares da cidade, até que chega ao teatro. Era sua primeira vez naquele espaço e se sente solta no meio da balbúrdia que antecede o espetáculo. Não entende absolutamente nada que se passa no palco. Aos poucos a peça vai-se configurando. A multidão ao redor de Agnes, silencia. Ninguém fala. Ninguém se movimenta.

Todos inteiramente concentrados nos atores e no que estão dizendo. Acabaram os empurrões, assobios,

brigas, tortas mordidas e, em seu lugar, uma assembleia silenciosa e impressionada. É como se um mágico ou um feiticeiro tivesse sacudido sua varinha sobre o lugar e os tivesse transformado em rocha (O'Farrell, 2020, p. 307).⁵

No papel de espectro, o pai encarna o filho. Dá continuidade sensível e existencial ao texto dramático, “à plenitude da existência perceptual”, que só o teatro pode dar (Rosenfeld, 2009, p. 26). Aqui neste palco, são duas pessoas: o jovem vivo e o pai morto. Ambos vivo e morto. O marido trouxe o filho de volta à vida, da única forma que lhe era possível: por meio do teatro. Acolheu a morte do filho e tornou-a sua. Assumindo o lugar do outro, isto é, do filho, o pai chega a si próprio. “Disfarçando-se, ele se revela” (Rosenfeld, 2009, p. 35) e apresenta sua virtualidade humana. “[...] assim, **através do espírito do pai inquieto a imagem do filho não-vivente se mostra.**”⁶ (grifo meu)

A encenação incita Agnes a sair de si, para se reencontrar maior, mais rica, com maior compreensão do mundo e da sua dor. O marido fez o que qualquer pai desejaria fazer: trocar o sofrimento do filho pelo seu próprio, assumir seu lugar, colocar-se no lugar do filho, para que o menino pudesse viver. Diante dos seus olhos, Agnes confirma o sofrimento do esposo. Havia buscado o filho por toda parte, sem cessar, nos últimos quatro anos, e aqui está ele. “Na máscara da ficção, está a verdade”. (Rosenfeld, 2009, p. 39) Ela estende a mão, como se quisesse que a notassem, como se quisesse sentir o ar entre os três, como se desejasse romper a fronteira entre a plateia e os atores, entre a vida real e a peça. Tanto quanto o restante da plateia, Agnes viu que não estava isenta da praga do feiticeiro. A magia do teatro tocou-a.

5 Everyone is entirely focused on these actors and what they are saying. Gone is the jostling, whistling, brawling, pie-chewing mass and in its place a silent, awed congregation. It is as if a magician or sorcerer has waved his staff over the place and turned them all to stone. (O'Farrell, 2020, p.307)

6 Joyce, James. *Ulysses*. Tradução de Antônio Houaiss, p. 227, 1983.

Aqui, ficção literária e teatral convergem, suplementam-se. O irreal da grafia-ficcional-de-vida amalgama-se ao irreal do texto dramático, ambos feitos da mesma substância: a suspensão da descrença. *Hamnet* constrói-se na interseção de práticas de memória, experiências da ordem da emoção e até mesmo de tradições que nos são transmitidas pelas instituições. Aqui se instala o papel crítico do romance de O'Farrell, na desconstrução de vários pontos que nunca tivemos oportunidade de questionar, rever e reformular e que emergem nas asas da ficção.

O resgate da memória propiciado pelo teatro possibilita a Agnes o estado de libertação e superação do trauma da morte do filho. Configura-se a catarse de ambas as tragédias: a de Hamlet e a de Hamnet. Assim, Maggie O'Farrell não apenas escreve um excelente romance, como também tece belo convite à celebração de William Shakespeare, sem citar seu nome. “Ela buscou o filho por toda parte, sem cessar, nos últimos quatro anos, e aqui está ele.” (O'Farrell, 2020, p. 310)

Dessa forma, aquele que foi anônimo, ao longo de todo o romance, revela-se, propiciando a catarse. Shakespeare deve ter sentido enorme dor ao lado da sepultura do filho, mas, ao mesmo tempo,

acreditava que o teatro – e sua arte teatral em particular – podia se conectar ao grande reservatório de sentimentos apaixonados que, para ele e para milhares de seus companheiros, já não tinham onde desemboçar. [...] Reagiu ao funeral do filho e à morte do pai, não com orações, mas com a mais profunda expressão de seu ser: *Hamlet* (Greenblat, 2011, p. 328).

A ficção mais uma vez opera a suspensão da descrença, e o romance se encerra com a cena do primeiro ato de *Hamlet*. Não há aí distorção. Trata-se tão somente do exercício de criação e da convergência

com o texto dramático. *Hamlet* não mais é uma tragédia de vingança, mas de conciliação.

Ao terminar o romance com o apelo – “Não me esqueça”⁷ – (O’Farrell, 2020, p. 312), a ficção aciona um apelo subjacente à lembrança da dor vivenciada pelos pais diante da perda do filho. Ao mesmo tempo, coloca em movimento a pulsão de vida, ao contrário da conhecida frase do príncipe dinamarquês, “o resto é silêncio” (*Hamlet*, ato V, cena 2, p.510)

Estabelecida a catarse, cai o pano. Fecho o livro.

Entendo, então, a razão de as palavras do príncipe Hamlet terem sido inscritas na página que divide as duas partes do romance.

Estou morto:
tu estás vivo;
[...] descansa da dor,
E segue para contar minha história⁸. (*Hamlet*, Ato V, Cena II)

Despeço-me comovida com os dois viajantes e companheiros – Maggie e William.

De nossa parte, seguimos contando a história dessa dor que é nossa e de milhares de brasileiros.

Não nos esqueçamos.

Referências

FONSECA, Tânia Mara Galli. In: ROLNIK, Suely, *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2. ed. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2016. Orelha.

7 Remember me.

8 I am dead, / Thou liv’st. [...] draw thy breath in pain / To tell my story.

GREENBLATT, Stephen. *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*. Tradução de Donaldson M. Garshchagen e Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

POTTER, Lois. *The life of William Shakespeare: a critical biography*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

O'FARRELL, Maggie. *Hamnet: a novel of the plague*. New York: Alfred Knopf, 2020.

RAMOS, Elizabeth. *Hamnet: romance em tempos de peste*. Tese apresentada como requisito parcial para promoção ao cargo de Professor Titular. Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2. ed. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2016.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. Tragédias e comédias sombrias. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. William Shakespeare: teatro completo, Volume 1.

Shakespeare em companhia de Ana Martins Marques: “Ofélia aprende a nadar”

Fernanda Medeiros

RAINHA: Não vou falar com ela.

Hamlet, 4.5.1

Somos nós mesmos piscinas

Ana Martins Marques

Neste ensaio, desejo discutir o modo como o poema “Ofélia aprende a nadar”, da poeta mineira Ana Martins Marques¹, publicado no livro *Risque esta palavra* (Companhia das Letras, 2021), dialoga com a Ofélia shakespeariana, da tragédia *Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1600-1). Embora o próprio título já nos dê um *spoiler* do novo destino imaginado para a personagem, interessa-me ver como a poeta resgata a jovem de sua “morte lamacenta” (“*muddy death*” – *Hamlet*, 4.7.1.183), como executa textualmente essa tarefa, como figurativiza esse aprendizado, e o que esse salvamento nos diz não apenas sobre a personagem, mas sobre esta que é a peça mais comentada e cultuada de Shakespeare.

1 Ana Martins Marques nasceu em 1977, em Belo Horizonte. É uma poeta premiada, autora de oito livros, muitos deles traduzidos para outras línguas. Ao longo de sua obra, Ana mantém uma conversa com referências literárias diversas, e até onde eu tenha visto, não há outro personagem shakespeariano além de Ofélia entre seus textos publicados.

* * *

A quinta cena do quarto ato de *Hamlet*, conhecida como a “cena da loucura”, começa assim:

Entram a Rainha, Horácio e um Cavalheiro.

RAINHA:

Não vou falar com ela.² (p. 153)

Um início *in medias res*, uma negativa peremptória – a Rainha não vai falar com Ofélia, a Rainha não *quer* falar com Ofélia. No verso original, “*I will not speak with her*”, “will”, além de verbo auxiliar formador do futuro, é também um verbo volitivo, o “não” ao futuro é o “não” da vontade. A Dinamarca está tensa, a Rainha está tensa. O diálogo prossegue assim:

CAVALHEIRO:

Ela insiste, está

Fora de si. Seu estado merece piedade.

RAINHA:

O que ela deseja?

CAVALHEIRO:

Fala muito do pai e diz que tem ouvido

Que há trapaças no mundo, urra e bate no peito,

Se enfurece com palhas, e diz coisas obscuras

Que só têm meio sentido. Sua fala é absurda,

Mas seu uso disforme leva os que a escutam

A juntarem os nexos. Vão lançando hipóteses,

Fundem o que ela diz com aquilo que eles pensam.

Realmente, os seus meneios, gestos, o seu olhar

Até fazem pensar que ali há um pensamento,

Que, mesmo tão confuso, é assaz perturbador. (p. 153)

2 Nas referências a passagens desta cena – cena 5 do ato 4 –, indicarei apenas o número da página da tradução que estou usando, de Lawrence Flores Pereira, para evitar o excesso de informação e a repetição.

Após a descrição do Cavalheiro do que seriam os primeiros sinais do enlouquecimento de Ofélia, Horácio aconselha a Rainha: “É melhor recebê-la pois pode implantar / Nas mentes perniciosas negras conjecturas” (p.153). Gertrudes finalmente aceita ver Ofélia. Entre a saída do Cavalheiro e a chegada da moça, a mãe de Hamlet desabafa em um aparte, que tem ar de confissão:

RAINHA:

[...]

(aparte) A minha alma doentia onde o pecado grassa
Vê na menor tolice a sombra da desgraça.

A culpa se vigia com tanto recato

Que, ao temer se trair, trai o próprio retrato. (p. 153)

Finalmente, Ofélia entra em cena, para representar, diante de nós e da corte, o seu desalinho físico e mental, para cantar suas canções e desfiar seus fragmentos de provérbios, desconcertando um reino já bastante desestabilizado e encarnando, ela própria, essa desestabilização. Ofélia terá duas entradas na cena, e na segunda, trará flores e as distribuirá entre os presentes, sempre cantando. Com estas palavras ela chega: “Onde está a belíssima rainha dos daneses?” (p. 154) – e passa a cantar. Na primeira canção, uma das estrofes diz:

OFÉLIA:

Como? Ouçam só isso, por favor:

Ele se foi, amiga,

Está morto e apagado;

No rosto a turfa verde

Nos pés a pedra magra.

O ho! (p.154)

A morte – muito provavelmente em alusão à morte do pai, o Conselheiro Polônio –, será o tema de duas das três canções que Ofélia entoará. A terceira canção trata de uma donzela que deixa de ser donzela e é rechaçada pelo amante que com ela prometera se casar. Sabemos

o que causa a loucura de Ofélia, e ela não se envergonha em mostrá-lo: é órfã, o namorado que a abandonou (e a quem ela rejeitou, por obediência ao pai) é o assassino do pai, o irmão está longe e ela está absolutamente só.

Claudio, o rei, virá participar também da cena, trazido à sala do trono provavelmente pela música de Ofélia. Diante do comportamento estranho da moça, mostra-se muito preocupado com seus possíveis efeitos e arrependido de não ter dado a Polônio um enterro digno. Diz a Gertrudes: “Ingenuidade a nossa / Enterrá-lo assim às ocultas. Pobre Ofélia, / Desraigada de si e de seu bom juízo.” (p. 155). O arrependimento do Rei e a preocupação com Ofélia são, contudo, estratégicos, não sentimentais. Claudio se apercebe de que a Dinamarca segue escapando ao seu controle. Faz pouco tempo Hamlet dirigiu uma peça que o incriminava, tendo em seguida assassinado Polônio pensando se tratar dele, Claudio, o que o levou a mandar o sobrinho para a Inglaterra para lá ser despachado para a morte. Agora, Ofélia louca. “Os males, quando vêm, não vem só o batedor, / Vem todo o batalhão”, segue comentando com a Rainha (p. 155). Ele não sabia que ainda haveria mais males a vir.

É ainda nesta mesma cena, 4.5, que Laerte chega furioso da França para tomar satisfações sobre a morte e o enterro sem pompa de Polônio. Um mensageiro informa a Claudio que o povo – também desconfiado da pressa nas exéquias do Conselheiro – aclama Laerte rei. Ao invadir a sala do trono, as primeiras palavras do jovem para Claudio são as seguintes: “Oh tu, rei abjeto, / Devolve-me meu pai.” (p.157). Gertrudes o acalma, defendendo o marido e, aos poucos, Claudio consegue lhe dizer que não é responsável pela morte de Polônio, e que se ele lhe der uma chance, explicará o que aconteceu. No momento em que começaria a explicação, Ofélia retorna, com flores e ervas – alecrim, amor-perfeito, funcho, aquileias, arruda, margarida –, e diz que não pode trazer as violetas porque todas murcharam quando

seu pai morreu (Cf. p. 159). Distribui seu buquê entre os presentes³, sempre cantando, para a estupefação do irmão:

LAERTE:

[...]

Ó rosa de maio,

Ó moça amada, irmã querida, doce Ofélia –

Será possível, céus, que o juízo de uma jovem

Seja assim tão mortal quanto a vida de um velho?

[...]. (p. 158)

O desconcerto de Laerte permite a Claudio retomar a rédea da situação, prometendo novamente que vai informá-lo de tudo e ajudá-lo em sua vingança. A cena termina com uma conversa entre os dois, depois da segunda performance de Ofélia – espécie de fundo musical para o Rei conceber sua trama, e anestesia para o sangue vingativo do irmão. Sem querer, Ofélia apazigua a ebulição política, magnetizando as atenções para si e permitindo a Claudio ir ganhando terreno junto a Laerte.

Não veremos mais Ofélia depois dessa cena. Suas últimas palavras são uma canção, seguida de uma bênção:

OFÉLIA

Ele não volta mais?

Não voltará jamais?

Não, é findo e morto,

Vai, deita no teu horto,

Que ele não volta mais.

A barba era de neve,

O topo um linho leve.

Partiu, está num vão,

3 O simbolismo das flores e ervas entregues por Ofélia para Laerte, Gertrude e Claudio é mais um tema de discussão na peça. Como esclarece Lawrence Flores Pereira na longa nota para essa passagem (p. 288-291), não é possível se ter certeza sobre quem estava recebendo quais flores e qual o simbolismo exato de cada uma. “Todas as implicações na distribuição e no sentido das flores não devem ser tomadas de modo definitivo. Shakespeare joga livremente com seu sentido.”(p. 290).

*Gemer agora é vão
Que Deus lhe dê perdão.*

E a toda alma cristã. Deus esteja convosco. (p. 159)

Ouviremos falar de Ofélia em mais duas ocasiões: na sétima cena do quarto ato, quando sua morte é relatada, e no quinto ato, quando veremos, junto a Hamlet, a exumação dos ossos da cova que receberá seu cadáver, e seu sepultamento.

* * *

Na cena 7 do ato 4, a Rainha Gertrudes chega à sala do trono para dar a notícia de que Ofélia se afogou. O aviso vem ao fim de uma longa conversa entre Claudio e Laerte, em que Hamlet é revelado como assassino de Polônio, e as explicações do Rei são dadas ao órfão sedento de vingança. Em meio a esse diálogo, um mensageiro anuncia o retorno de Hamlet à Dinamarca e entrega ao Rei uma carta do Príncipe. Diante desse novo fato, Claudio assume definitivamente o papel de guia de Laerte e o instrumentaliza para se tornar o assassino de Hamlet; Laerte não percebe que se torna o matador de aluguel do Rei. A ideia é que Laerte desafie Hamlet para um duelo esportivo, e que use uma espada envenenada. Em não funcionando o veneno da espada, haverá veneno também em uma taça de vinho que o Rei porventura oferecerá ao sobrinho. É quando essas importantes decisões já estavam tomadas que a Rainha entra em cena:

RAINHA

As dores quando vêm, vêm uma atrás da outra.

Laerte, Laerte, tua irmã se afogou.

LAERTE

Se afogou? Oh, onde?

RAINHA

(1) Por sobre uma nascente há um salgueiro inclinado

(2) Que espelha as folhas gris no líquido cristal.

(3) Ali fez fantásticas guirlandas, de urtigas

- (4) Margaridas, ranúnculos e orquídeas púrpuras,
(5) A que os ímpios zagais dão um nome vulgar,
(6) E as castas virgens chamam dedos-de-defunto.
(7) Quando subiu nos galhos pensos para atar
(8) Suas guirlandas, ciumento, um ramo cedeu,
(9) E então tombaram ela e seus troféus floridos
(10) No plangente riacho. Suas roupas se abriram,
(11) E, como uma sereia, boiou por instantes.
(12) E aí entoou refrões de antigas cantorias
(13) Como alguém insensível à própria agonia
(14) Ou como um ente nato e de todo integrado
(15) À água que escorria. Porém, não demorou
(16) E suas vestes, pesando da água que bebiam,
(17) Arrastaram a infeliz de suas doces cantigas
(18) Para os lodos da morte.⁴

LAERTES

Então, está afogada.

RAINHA

Afogada, afogada!

(p. 168-169)⁵

A primeira coisa a se notar no relato da Rainha é o fato de ela dizer que Ofélia *se afogou*. Um afogamento pode não excluir a intencionalidade de quem se afoga, mas tampouco sugere o suicídio. Segundo os coveiros, no quinto ato, repercutindo a opinião popular, Ofélia matou-se, e por isso não poderá ser enterrada de modo conizente com seu *status*, mas esse veredicto não é definitivo. Sabemos que essa dúvida cerca a morte de Ofélia e divide a crítica hamletiana, sendo, não custa lembrar, uma das várias dúvidas que até hoje animam as discussões sobre a tragédia. Perguntas como – Gertrudes era amante de Claudio antes da morte do marido? Ofélia e Hamlet chegaram às vias de fato em seu namoro? O quanto Gertrudes e Polônio sabiam sobre o assassinato do Rei Hamlet? A Dinamarca apoiou o golpe de Claudio

4 Os números dos versos foram inseridos por mim, para facilitar a análise.

5 Como no caso das passagens da cena 5, nesta cena, a 4.7, indicarei apenas os números das páginas da tradução.

por considerá-lo um melhor governante do que o Príncipe Hamlet seria? A decisão de Gertrudes de beber da taça envenenada foi um modo de proteger Hamlet ou ela não desconfiava da existência do veneno? Hamlet queria mesmo ser rei? – até hoje motivam discussões entusiasmadas sobre os enigmas de *Hamlet*. A essas perguntas, adicionemos mais uma: por que Gertrudes escolhe narrar a cena da morte de Ofélia com tanta riqueza poética e abundância de detalhe? Talvez haja mais mistérios cercando essa fala do que supõe nossa filosofia, e há algo de literalmente podre nela – a morte lamacenta de Ofélia – que deveria nos chamar mais atenção do que a dúvida entre o suicídio e morte accidental. Para pensar sobre isso, e para pensar sobre Ofélia, passemos ao poema de Ana Martins Marques, que mergulha – escafandrista – na fala da Rainha.

O poema, que é um reelaboração do destino de Ofélia a partir dos 18 versos que compõem a fala de Gertrudes, apresenta uma tese e toma Ofélia como exemplo. Embora incorpore o texto de Gertrudes quase na íntegra, adapta-o à sua própria dicção – enxuta, direta, prosaica. Faz o jogo parodístico com muita elegância, aproximando-se e afastando-se de seu objeto na medida certa. Seus versos iniciais (estrofes 1 e 2), bastante curtos, sugerem resolução e objetividade, e servem como introdução da tese:

Ofélia aprende a nadar⁶

(1) Há muita coisa em comum entre
cair de amor
e cair na loucura
e cair num rio

(2) em todo caso
cai-se
da própria altura
veja-se, por exemplo,
Ofélia

6 As estrofes não são originalmente numeradas.

Apresentada a tese – a semelhança entre “cair de amor / e cair na loucura / e cair num rio” – e sua figura exemplar, Ofélia, a fala de Gertrudes será quase que integralmente transcrita no poema a partir da estrofe 3. Seus 18 versos figuram literal ou alusivamente no texto, até a estrofe 10, em alguns casos com apenas pequenas modificações:

(3) cai
mas cai
cantando

(4) trazendo nas mãos ainda a grinalda
de rainúnculos, urtigas, malmequeres
e dessas flores a que os pastores dão um nome gros-
seiro
mas que as moças denominam poeticamente “dedo-
-da-morte”

(5) cercada desses ornatos
como de uma coroa

(6) por um momento
seu vestido se abre
e ela se sustenta
na superfície

(7) envolvida na correnteza

(8) *qual uma sereia*

(9) cantando
canções antigas
com os cabelos entrelaçados aos juncos
e aos nenúfares

(10) como se tivesse nascido ali
como se fosse criatura
daquele elemento

Na estrofe seguinte, a de número 11, a voz lírica se apresenta em forma de “nós” e faz um comentário parentético, ao qual voltarei adiante, sintomaticamente antecedendo a virada no destino de Ofélia:

(11) (somos nós mesmos piscinas
lagos ou charcos
reservatórios onde águas
se debatem)

A partir da estrofe 12, o poema agarra o vestido de Ofélia e desvia o curso da história, ainda incorporando alguns termos da fala de Gertrudes, mas já subvertendo sua narrativa de forma mais radical e concluindo, em sua última estrofe, com uma revisão da tese inicial, a saber: “cair de amor” pode se converter em “cair fora”.

(12) quando seu vestido
se torna pesado
ela começa lentamente
a mover os braços
e as pernas

(13) primeiro sem deixar de cantar
depois substituindo o canto
por uma respiração ritmada

(14) mergulhando e levantando a cabeça
e aproveitando-se da correnteza
até chegar à margem
lamacentas

(15) por onde sobe
com alguma dificuldade
carregando o vestido
pesado

(16) há muita coisa em comum entre
cair num rio
e cair em si
e cair fora

Voltando aos 18 versos de Gertrudes e ao seu traço estranhamente excessivo: quem teria contado à Rainha sobre a cena de Ofélia no rio, que culminou em sua morte? Não teria havido tempo para muita fabulação popular, já que a morte é recentíssima. Gertrudes teria, ela mesma, visto a cena? Ou teria escutado algumas frases e expandido a narrativa, como Hamlet fizera com sua *Ratoeira*, a peça dentro da peça? Ou alguém teria lhe descrito a cena com todos os detalhes e ela a teria reproduzido *ipsis litteris* para Claudio e Laerte? Deve nos causar espanto também o fato de que o relato sugere uma sequência de ações que teve uma duração de tempo significativa, tempo o bastante para alguém – que estava vendo – ter ajudado Ofélia quando ela afundou. O fato é que, com essa fala, a Rainha camufla o triste falecimento da moça desajustada, disfarça a desgraça com ornamentos⁷. Se Gertrudes segue a lógica de uma Dinamarca onde a mentira prevalece, ludibriando o horror do quadro por meio de flores, árvores, canções, e inserindo até uma sereia na história, o Rei nos reposiciona na realidade crua, com seu *modus operandi* pragmático, quando diz à esposa, ao final da cena, depois da saída de Laerte: “Vamos segui-lo, / Gertrudes. Não foi fácil aplacar sua cólera! / E temo que esse fato o inflame novamente./ Vamos.” (p. 169). “Esse fato” é a morte de Ofélia – tratada por Claudio, como tudo o mais, como peça de seu quebra-cabeça político.

Para além de seus efeitos em Elsinore, e como atesta o poema de Ana M. Marques, a fala de Gertrudes gerou um quadro que se fixou no imaginário de nossa cultura e que se perpetua até hoje, com modificações e releituras. Se Ofélia, como comenta Leonardo Bérenger A. Carneiro em sua tese de doutorado sobre as reconstruções das identidades de Gertrudes e Ofélia na literatura, é um ponto de interesse para diversos campos do saber –

7 Em sua tese, Leonardo Bérenger A. Carneiro apresenta na nota 230, na página 114, o comentário do tradutor e crítico da peça para o espanhol, Salvador Madariaga, relativo a um aspecto da fala de Gertrudes. Madariaga critica o fato de Shakespeare ter incluído na fala de Gertrudes a menção às flores que têm um nome obscuro.

Se as artes visuais e a própria literatura ocuparam-se desde cedo e ainda se ocupam de Ofélia, Ofélia está posicionada em um cruzamento de impulsos que apontam para diferentes formas de investigação epistemológica: artistas plásticos, escritores adaptadores, críticos literários e diretores teatrais e cinematográficos se debruçam sobre Ofélia, nela representando aspectos de suas formações culturais e também construindo sentido e significados a partir dela (Carneiro, 2014, p. 116-7) –

é sobretudo a figura de Ofélia *morta* que se plasmou em nossos olhos, retratada na tela de Sir John Everett Millais, de 1851-2⁸ a partir das instruções de Gertrudes. Os pintores do século XIX terão uma obsessão por essa Ofélia de Gertrudes-Millais, e a partir da tela, segundo a extensa pesquisa iconográfica de Cristiane Busato Smith registrada em *Ofélia e a arte*:

O século XIX se ‘ofelizará’: as Ofélias dominarão o imaginário visual vitoriano. Hoje temos registro de 100 imagens da heroína, encontradas em pinturas, ilustrações de livros, fotografias psiquiátricas, *cartes de visites*, esculturas, baixos-relevos, entre outros. Somente nas exposições da Royal Academy, pinturas de Ofélia figuram 53 vezes. Ofélia, como personagem literário, captura o imaginário da época de um modo como nenhum outro personagem shakespeariano ou de qualquer outro autor até então o fizera (Smith, 2022, p. 137).

Arthur Rimbaud (1854-1891), por exemplo, em “Ophélie” (1870), redesenha, em nove estrofes, Ofélia morta no rio, suas flores e sua loucura:

8 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506> .Acesso em: 7 set. 2025.

Na onda calma e negra, entre os astros e os céus,
A branca Ofélia, como um grande lírio, passa;
Flutua lentamente e dorme em longos véus
– Longe, no bosque, o caçador chamando a caça.

Mais de mil anos faz que a triste Ofélia abraça
Fantasma branco, o rio negro em que perdura
Mais de mil anos: toda noite ela repassa
À brisa a romança que em delírio murmura.⁹

[...]

Morreste sim, menina que um rio carrega,
Ô pálida Ofélia, tão bela como a neve!

[...]

O próprio Shakespeare pode ter sido o primeiro a aludir a Ofélia e sua morte, na peça que escreveu em parceria com John Fletcher, *Os dois primos nobres* (*Two Noble Kinsmen*), de 1613. Nesse texto, que tem como principal fonte *O conto do cavaleiro*, de Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400), Shakespeare e Fletcher inserem uma trama secundária de sua autoria, em que há personagens nomeados apenas por suas funções: O Carcereiro, a Filha do Carcereiro, o Irmão do Carcereiro, o Pretendente da Filha do Carcereiro, os Amigos do Carcereiro e o médico. A Filha do Carcereiro, “cuja loucura é muito pautada pela de Ofélia em *Hamlet* (1600-1601)” (Santos, 2017, p. 14), enlouquece e – quase – se afoga.

As alusões literárias a Ofélia se estendem até o século XXI, passando pelas narrativas pedagógicas do século XIX¹⁰ e chegando aos romances escritos para um público juvenil, em que a história de Ofélia em geral é recontada no sentido de conferir-lhe agência ou mesmo

9 Tradução de Jorge Wanderley. <https://poesiaspreferidas.wordpress.com/2015/10/20/ofelia-arthur-rimbaud/> Acesso em: 14 set. 2025.

10 Por exemplo, os recontos de Hamlet em *Tales from Shakespeare* (Charles e Mary Lamb, 1807), *The Family Shakespeare* (Henrietta e Thomas Bowdler, 1807) e *The Children's Shakespeare* (Edith Nesbit, 1897), além da recriação imaginativa da infância de Ofélia em *The Girlhood of Shakespeare's Heroines in a Series of Fifteen Tales* (Mary Cowden Clarke, 1851-2),

um projeto de vingança. Títulos como *Dating Hamlet: Ophelia's Story* (Lisa Fiedler, 2002) e *Ophelia's Revenge* (Rebecca Reisert, 2003) representam essa ficção, estudada em profundidade por Leonardo B. A. Carneiro em sua tese.

A crítica literária foi o campo que mais demorou a encarar Ofélia – e as personagens femininas de Shakespeare, em geral. Foi apenas com o advento da crítica feminista, no final dos anos de 1970, que Ofélia e Gertrudes começaram a receber atenção, ainda que a peça à qual pertencem já viesse sendo fartamente discutida. Nessa vertente crítica, que foi tão fundamental para a ampliação de nossa compreensão da obra de Shakespeare, o artigo de Elaine Showalter “Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism” (1985) configurou uma grande contribuição para o estudo da personagem de Ofélia e de uma certa estereotipia do feminino (Cf. Carneiro, 2014, p. 77).

Em meio a um universo muito variado de reinterpretações, reconstruções e releituras, o poema de Ana Martins Marques singulariza-se por não tentar esclarecer mistérios ou dar voz a Ofélia. O poema realiza uma ação precisa, como já sugeri: retira Ofélia da lama, da “*muddy death*” em que Shakespeare a colocou. Tenha ela se afogado ou se suicidado, o fato é que a Ofélia de Shakespeare termina não exatamente como no quadro de Millais, mas nos “lodos”, segundo a tradução de Lawrence Flores Pereira (*Ham*, 4.7, p. 169). Em Marques, Ofélia sai dos lodos porque cai em si, e cai fora, nadando.

A menina que disse ao pai-palestrinha, no primeiro ato, “Eu não sei, meu senhor, o que devo pensar” (*Ham*, 1.3, p. 70), e que lhe prometeu obediência, “Eu obedecerei, senhor” (*Ham*, 1.3, p. 71), seguiu sendo – mal – tutelada por homens, iniciando sua aventura existencial em seu enlouquecimento. Sem desejar enaltecer a ideia da loucura feminina como única saída da opressão patriarcal, e ainda menos defender o suicídio ou a morte de mulheres como algo honroso, mas ten-

tando pensar sobre loucura e suicídio no interior de uma obra literária em que esses dois temas são onipresentes e obsessivamente tratados pelo protagonista, creio ser válido considerar que, no caso de Ofélia, existe, sim, uma libertação a partir do quarto ato. A moça obediente desafia o decoro da corte dinamarquesa e desafia, igualmente, o temor de Hamlet diante de sua própria loucura e das suas várias contemplanções do suicídio. Tudo o que na Dinamarca segue escondido, contido sob o segredo de um véu tensíssimo – incluindo um regicídio que é também um fratricídio – pode se ver ameaçado de desvelamento quando a doce Ofélia escapa ao controle e se torna objeto da atenção geral, insinuando a muitos que sua loucura tem um método.

Em sua performance da cena 5 do ato 4, Ofélia abre a boca e fala com voz anônima, de todas as mulheres – que perdem os pais, que são abandonadas por amantes que fazem promessas e depois as desprezam. Suas canções são de domínio público, coletivas. Suas palavras vêm de provérbios, também falas *de todos*: “Dizem que a coruja é filha do padeiro. Senhor, sabemos o que somos, mas não o que podemos ser” (*Ham*, 4.5, p. 155). Ofélia é perigosa para essa Dinamarca dos enganos. É no contexto desse cenário, desse ambiente, que podemos ver sua loucura e sua morte como aventuras corajosas no escape de um mundo que, esse sim, a afogou. A ausência de solidariedade de Gertrudes é chocante, aprofundando o abandono justo ali onde ela poderia encontrar amparo – em outra mulher.

O resgate operado no poema de Ana M. Marques começa precisamente com o peso do vestido que faz Ofélia afundar na peça (estrofe 12). O vestido que a sugava para baixo se converte no combustível para as braçadas. O canto de Ofélia, que fazia a trilha sonora melancólica da cena, transforma-se em respiração ritmada (estrofe 13), e a correnteza lhe fornece impulso para nadar (estrofe 14). Ofélia caiu em si, em sua própria piscina, e de lá se salvou. Ao contrário de palavras, palavras, palavras que tomam conta da peça, Ana Marques optou pelo curso de uma ação: – vigorosa, resoluta, desafiadora de limites, fazen-

do uso de um idioma poético econômico, profundamente contrastante com os labirintos dinamarqueses.

* * *

Comentei acima que apenas uma estrofe de “Ofélia aprende a nadar” se destaca do relato de Gertrudes sobre a morte de Ofélia, consistindo em um comentário, entre parênteses, uma espécie de aparte, do sujeito lírico coletivo do poema. Com ela – a estrofe 11 – concluo meu ensaio:

(somos nós mesmos piscinas
lagos ou charcos
reservatórios onde águas
se debatem)

Se as piscinas, os lagos, os charcos onde águas se debatem somos nós, o Príncipe Hamlet teve toda a chance de nadar por seus reservatórios interiores, sobretudo em seus longos solilóquios – um total de quatro ao longo da peça¹¹. Hamlet é o personagem que mais fala em todo Shakespeare, e sua tragédia, a obra mais longa do cânone. Hamlet nadou, e nadou e nadou. Mergulhou em si, enriquecendo a literatura ocidental no campo da exploração da interioridade de personagens, colaborou com a história da literatura ao lhe dar um enorme ganho de linguagem para a expressão subjetiva. Ofélia era quase afásica, se comparada ao Príncipe. Não foi a Wittenberg aprender sobre a construção de piscinas, não teve interlocutores que lhe fornecessem a prática do diálogo para se aventurar em seus charcos. Ofélia precisou buscar as águas do lado de fora, pois a cultura não dava às mulheres

11 A contagem de solilóquios de Hamlet varia, siga aqui Frank Kermode, em *Shakespeare's Language* (2000). Desses quatro solilóquios, aquele que Hamlet enuncia na cena 4 do ato 4, ao ver o exército de Fortimbrás pedindo permissão para atravessar a Dinamarca, só existe em uma das três versões da peça, o segundo in-quarto, ou Q2, de 1604. Além do Q2, a peça tem um primeiro texto em 1603, o Primeiro in-quarto ou Q1, e o texto constante no Primeiro fólio, de 1623, ou F. Há diferenças significativas entre essas três versões, sendo o Q1 um texto bem mais curto que os outros, considerado por muito tempo uma versão espúria e hoje compreendido como uma versão enxuta da peça.

a chance de se treinarem nas profundezas de si. Ainda assim, o fez, lançando-se em um mar coletivo, anônimo, parindo sua linguagem na forma de esboços de seus lagos, piscinas e charcos, com pedaços de textos que coletou da voz comum. Gertrudes teria dificuldade em entender essa língua, preferiria não falar com Ofélia. No entanto, de alguma forma, Ofélia aprendeu a falar, e desde ali, começou a aprender a nadar.

Referências

CARNEIRO, Leonardo Bérenger A. *“Thy Name is Woman”*: a (re)construção das identidades femininas em adaptações narrativas de Hamlet. Tese (Doutorado). Orientadora: Marlene Soares dos Santos. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://poslaplicada.letras.ufrj.br/pt/teses-de-2016-ate-2013/>. Acesso em: 14 set. 2025.

KERMODE, Frank. *Shakespeare's Language*. London: Penguin, 2000.

MARQUES, Ana Martins. *Risque esta palavra*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2021.

SANTOS, Marlene Soares dos. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *Os dois primos nobres*. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Iluminuras, 2017, p. 9-23.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1989 [1985].

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin/Cia. das Letras, 2015.

SMITH, Cristiane Busato. *Ofélia e a arte*. Curitiba: Kotter editorial, 2022.

William Shakespeare em Companhia: Shakespeare & Wilkins

José Roberto O'Shea

Ressaltando a importância do contexto teatral londrino no final do século XVI e início do século XVII, o presente artigo aborda questões de autoria e colaboração, levando em conta primordialmente três aspectos: William Shakespeare e colaboração; a figura de George Wilkins; e Shakespeare e Wilkins como colaboradores em *Pericles*, *Prince of Tyre*.

I. Shakespeare e colaboração

Hoje é sabido que William Shakespeare (1564-1616) sabia trabalhar em equipe e que colaborou com outros dramaturgos. Isso não é de admirar; afinal, na Era Elisabetana a própria aquisição de habilidades e ofícios baseava-se em um sistema de aprendizagem por colaboração. Ou seja, um Shakespeare relativamente jovem, digamos, aprendiz, teria trabalhado com dramaturgos mais experientes. Por exemplo, sabemos hoje que ele se juntou a George Peele (1556-1596) para escrever *Tito Andrônico*, e que um time de pelo menos três dramaturgos se reuniu para escrever *1 Henrique VI*: Thomas Nashe (1567-1601), Christopher Marlowe (1564-1593) e o próprio Shakespeare. Mais tarde, o Bardo, veterano, trabalharia com jovens promissores. Fez dupla com Thomas Middleton (1580-1627) em *Tímon de Atenas*; com John

Fletcher (1579-1625) em *Cardênio*, *Henrique VIII* e *Os Dois Primos Nobres*; e com o “nosso” George Wilkins (1575?-1618), como já foi dito, em *Péricles*. E consta que, após a morte de Shakespeare, sua trupe, King’s Men, tenha contratado Middleton para atualizar duas peças do falecido autor: *Medida por Medida* e *Macbeth*. Sem falar na ascensão de Fletcher junto à mesma trupe. Em suma, o trabalho de Shakespeare não terá sido produto exclusivo de um gênio solitário.

E mais: a prática da colaboração teatral era corrente e abrange todo o período elisabetano-jaimesco. Vale lembrar que *Gorboduc* (1562), notoriamente a primeira peça em inglês a usar versos brancos, atribui no frontispício do primeiro in-quarto autoria compartilhada por Thomas Norton (1532-1584) e Thomas Sackville (1536-1608). Das 282 peças mencionadas no célebre *Diary* do contemporâneo empresário de teatro Philip Henslowe (1550-1616), “quase dois terços são obras de mais de um homem” (Vickers, 2002, p. 21). E se um dos contemporâneos de Shakespeare – Thomas Heywood (1570-1641) – no prefácio de sua obra *The English Traveler* (circa 1623) afirma ter participado, ou ter pelo menos “um dedo seu”, em 220 peças, por que Shakespeare não teria colaborado?

Algumas razões podem explicar – se não justificar – por que Shakespeare tem sido frequentemente considerado exceção. Por um lado, a importância do *Primeiro fólio*, como sabemos, coletânea de 36 peças editadas pelos colegas do Bardo e profissionais de teatro John Heminges e Henry Condell, publicada em 1623 (a qual, cumpre dizer, exclui o texto de *Péricles*), estabeleceu a imagem de Shakespeare como o único autor dos textos das peças ali reunidas. É como se os editores do *Primeiro fólio* removessem Shakespeare da prática cotidiana de co-autoria no teatro elisabetano-jaimesco. Essa imagem de Shakespeare como único autor persiste até os dias atuais e tem levado alguns estudiosos a rejeitar argumentos de coautoria. Brian Vickers (2002, p. 8, 18) argumenta que, em certo sentido, Heminges e Condell abriram

caminho para a crença de que Shakespeare era uma exceção, o gênio romântico que prescindia de colaboradores.

Entretanto, desde meados do século XIX, pesquisadores vêm acumulando evidências que propõem ou mesmo identificam coautoria em pelo menos dez peças sobreviventes: *1 Henrique VI*; *Eduardo III*; “*O Livro de Sir Thomas More*”; *Tito Andrônico*; *Tímon de Atenas*; *Macbeth*; *Medida por Medida*; *Péricles*; *Henrique VIII* e *Os Dois Primos Nobres*. Uma décima primeira peça, *Cardênio*, não sobreviveu, mas acredita-se que tenha sido resultado de colaboração com Fletcher. Além dessas 11, alguns estudiosos apontam colaboração de Shakespeare em uma peça anônima, talvez de autoria de Thomas Watson (1555-1592): *Arden de Faversham* (1588).

A demanda intensa por peças bem como práticas de publicação vigentes à época são aspectos relevantes do contexto londrino do período. O fato de um elevado número de peças elisabetanas e jaimescas permanecerem anônimas, ou terem autoria erroneamente atribuída, ou serem consideradas obras de mais de um autor resulta do contexto em que as peças na Primeira Modernidade inglesa eram escritas, encenadas e publicadas. Um fator importante é que tais textos não eram considerados “literatura” no sentido que entendemos hoje. Eram uma espécie de “matéria-prima” para a próspera e prolífica indústria do entretenimento na Londres renascentista, e quando tais textos eram adquiridos por companhias teatrais, o autor perdia o controle sobre eles.

Especialmente nas últimas décadas do século XVI e nas primeiras décadas do século XVII, era grande a necessidade de novos materiais para atender às demandas da corte e do público. Londres tinha uma população de aproximadamente 200.000 habitantes, e, segundo Stanley Wells (2006, p. 22), cerca de um em cada dez indivíduos assistia (ou melhor, “ouvia”) regularmente a peças de teatro. A partir da consolidação do teatro público, companhias profissionais encenavam

uma peça diferente em cada tarde de dia útil, e evidências do já citado diário de Henslowe demonstram que trupes – e.g., os Atores do Lorde Almirante e os Atores do Lorde Camareiro – precisavam de, pelo menos, uma nova peça a cada duas semanas, já que uma semana em cartaz era considerada longa temporada (Potter, 1996, p. 23). Brian Vickers (2002, p. 43) afirma que o processo de escrita era rápido, com peças normalmente sendo concluídas entre quatro e seis semanas. Tal demanda intensa favoreceu a colaboração como meio de produzir material aceitável no menor tempo possível, e estima-se que quase metade das peças escritas para teatros públicos foram de autoria conjunta (Frey, 1989, p.1; Rasmussen, 2000, p. 82).

Voltando às práticas de publicação, vale assinalar que a trupe proprietária de determinada peça tinha interesse em proteger o investimento *deixando* de publicar o texto, já que o direito de produzir peças residia na propriedade de uma cópia *manuscrita* devidamente registrada no Stationers' Register. Consequentemente, conforme postula Jonathan Hope (1994, p.3), as peças podiam permanecer em repertório – não publicadas – por tempo considerável, período em que seriam naturalmente adaptadas para cada nova produção, possivelmente com acréscimos feitos por mãos diferentes.

Quando as peças *eram* publicadas – geralmente em tempos de peste, quando bilheterias fechavam e companhias precisavam de renda alternativa –, o processo de transmissão textual produzia efeitos que seriam relevantes para os futuros estudos de autoria. Nesse processo, é importante reconhecer que certos aspectos do manuscrito original do autor – ortografia, pontuação, diagramação e até mesmo algumas formas de palavras – não eram necessariamente transmitidos com fidelidade pelos que preparavam versões subsequentes do texto: e.g., escribas que elaboravam “*fair copies*” (transcrições); ou compositores que montavam os tipos diretamente a partir de “*foul papers*” (páginas manuscritas). É certo que qualquer um desses indivíduos poderia introduzir alterações no original (Hope, 1994, p. 4).

Portanto, o contexto em que as peças eram escritas, encenadas e publicadas tem consequências cruciais para os estudos de autoria. A conclusão mais desafiadora é que o desejo de fixar a autoria única dos primeiros textos teatrais ingleses modernos é um anacronismo derivado de noção posterior: o mito romântico do autor como gênio solitário. Considerar o contexto também indica a necessidade de ter ciência da natureza das evidências apresentadas por textos teatrais na Primeira Modernidade inglesa. Sendo assim, é importante avaliar quais características de um texto são mais, ou menos, estáveis. Não apenas ortografia, pontuação, divisão em linhas, como já foi visto, estão sujeitas a alterações feitas por “colaboradores”, por mãos que não são do “autor/autores” da peça, mas também contrações, xingamentos e instruções de palco. E mais: qualquer peça no repertório de uma companhia londrina podia ter material cortado, revisado ou adicionado para uma turnê, a fim de adaptar o texto ou adequá-lo a uma apresentação específica. Tais cortes, revisões e interpolações eram frequentemente feitos pelo dramaturgo da própria companhia, a despeito de quem fosse o autor original (Hope, 1994, p. 4).

Mas o que parece implicar o trabalho de colaboração em si? A partir de dados registrados no já mencionado diário de Henslowe relativos a dramaturgos contratados pelo próprio diarista, Vickers discute processos de colaboração que podem ser reconstruídos a partir das próprias peças (evidência interna) e de documentos relacionados ao palco (evidência externa). Como exatamente os dramaturgos dividiam a escrita? Ainda segundo Vickers, era comum atribuir atos a um ou mais autores. Com efeito, a unidade de composição (e o pagamento) costumava ser o ato. Em outro procedimento, um autor criava o enredo e outro realizava a escrita propriamente dita (Vickers, 2002, p. 27). Dramaturgos também trabalhavam por conta própria, enviando cenas para outro autor, que tentava dar consistência a trechos supostamente sofríveis (Potter, 1996, p. 24). Portanto, dramaturgos especializavam-se em determinados tipos de escrita – cenas de abertura, cenas de en-

cerramento, cenas de amor – e um trecho cuja encenação se mostrava problemática podia ser passado de mão em mão entre vários autores que o retocavam.

À luz do que a colaboração parece ter implicado, procedimentos foram implementados para determinar autoria e coautoria, seis dos quais são brevemente abordados aqui. A partir do início do século XIX, tais procedimentos variaram de testes de metrificação e exames de trechos paralelos ao estudo detalhado de preferências linguísticas, até a chamada estilometria e a verificação de padrões sócio-históricos e sociolinguísticos. O primeiro procedimento apontado por Vickers (2002, p. 47) para identificar coautores é o mais antigo: estudo do verso, ou testes métricos, prática ainda vigente. O método pode ser formulado e testado de forma bastante objetiva, pela aplicação de quantificações. Os elementos quantificados e comparados em testes de métrica compreendem terminações femininas (sílabas finais átonas); posicionamento de cortes no verso; frequência de rimas finais, variação de comprimento do verso e *enjambements*, bem como a presença relativa de prosa (Vickers, 2002, p. 48-56).

O segundo procedimento é a análise de trechos paralelos, ou seja, o trecho de uma peça, cuja autoria não é questionada é emparelhado, comparado e contrastado com o trecho de outra peça, seja ela anônima ou não. Vickers (2002, p. 58), no entanto, enfatiza que o mero paralelismo lexical – a busca de repetições ou a identificação de conjuntos de palavras e imagens – tem pouco valor se não for associado ao paralelismo de pensamento. Outros elementos que podem ser comparados e contrastados incluem o uso de ironia, situações dramáticas, caracterização e estilo (Vickers, 2002, p. 60-61).

O terceiro procedimento é o estudo em larga escala do léxico de um autor. Esse procedimento implica, em particular, verificar a frequência relativa e a proporção de palavras monossilábicas, nativas (anglo-saxônicas), em relação às palavras polissilábicas, importadas (la-

tinas) (Cf.p. 75-80). Um quarto procedimento, relacionado ao terceiro, tem a ver com o exame de preferências linguísticas. Conscientemente ou não, autores revelam preferências e repetem dicção; mais uma vez, verifica-se aqui a frequência com que certas palavras ocorrem. Tais preferências incluem, e.g., o emprego feito por determinado autor da forma *ye* em vez de *you*; de *hath* ou *doth* em vez de *has* ou *does*; ou *whiles* em vez de *while* (Cf. p. 81-98).

O quinto procedimento é conhecido como estilometria. A tendência dos estudos de autoria no último meio século voltou-se à computação, à análise estatística por meio de processamento eletrônico de dados, e o método mais prestigioso para estudos de autoria hoje é conhecido como estilometria. Também conhecida como “abordagem quantificadora” (Vickers, 2002, p.ix), a estilometria envolve quantificação e análise computacional e estatística de textos com base em características estilísticas. Testes estatísticos são capazes de estabelecer características gerais da linguagem do autor que podem escapar ao olho humano. Contudo, a estilometria impõe desafios. Vickers alerta que se as vantagens de tal abordagem são grandes, “também o são os riscos” (p. ix), pois cálculos produzidos por computadores “variam em valor de acordo com a inteligência, experiência e percepção das mentes que os interpretam” (p. 99) E Jonathan Hope (p. 8-9) aduz que não basta executar testes sofisticados e compilar resultados estatísticos sobre ocorrência e posicionamento de determinadas características linguísticas; é crucial mostrar *por que* algo pode ser relevante, e *que* significado algo pode ter em termos do estilo de determinado um autor.

O sexto procedimento de investigação de coautoria baseia-se em evidências linguísticas de natureza sócio-histórica. Os procedimentos em estudos de atribuição discutidos até agora decorrem da frequência ou do posicionamento das palavras. Neste sexto procedimento, os estudos de atribuição alicerçam-se na história da língua, em particular na noção de que mudança linguística tem dimensão social. Se quisermos invocar evidências sócio-históricas e sociolinguísticas,

é fundamental saber que inovações linguísticas são feitas sobretudo pelos usuários educados, receptivos a influências externas e relativamente conscientes de mudanças sociais e linguísticas (Vickers, 2002, p. 119).

No entanto, dado o contexto teatral do início da era moderna em Londres, a implementação desse procedimento requer atenção à ressalva aqui já mencionada: como analisar mudança linguística, na busca e identificação de autoria, sabendo que tal variação pode resultar de mãos alheias às do autor original? No que costuma ser considerado o primeiro estudo a despertar confiança na linguística sócio-histórica como metodologia, Jonathan Hope aplica evidências linguísticas sócio-históricas para comparar e determinar o uso linguístico de autores dramáticos. Hope (1994, p. 15) explica:

[N]essa época [o Renascimento] a língua inglesa estava mudando tão rapidamente que era possível distinguir entre os usos gramaticais de certos escritores, ainda que eles estivessem escrevendo no mesmo lugar (Londres) e na mesma época (c. 1590-1625).

Ainda segundo Hope, evidências linguísticas sócio-históricas são examinadas por meio de um processo simples, de duas etapas. Resumindo, na primeira etapa, os usos do candidato à coautoria são estabelecidos a partir de uma amostra de seu trabalho independente. Na segunda, os usos no texto contestado são comparados com essas descobertas para indicar a possibilidade (ou não) de autoria do candidato sugerido (p. 9).

A metodologia utilizada por Hope baseia-se em teorias desenvolvidas nos campos da sociolinguística e da linguística sócio-histórica por William Labov e Suzanne Romaine. Como sabemos, tais disciplinas estudam fenômenos linguísticos afetados por classe, renda, residência, educação, idade e outros marcadores sociais. A premissa básica da evidência sociolinguística é que os primeiros escritores do inglês

moderno mostrarão diferenças em seus usos de certas variáveis da língua inglesa, de acordo com a influência de fatores identificados pela sociolinguística como desempenhando papel na padronização e na variação linguística: sexo, classe e idade dos usuários (Hope, 1994, p. 6, 8). Não é de surpreender que a língua inglesa urbana, especialmente em Londres, tenha liderado a mudança linguística, refletindo a conscientização de novas modas, importações linguísticas estrangeiras, jargões técnicos etc. Hope destaca que é razoável presumir que indivíduos mais jovens, de classe alta, mais instruídos e mais urbanos estariam na vanguarda da mudança linguística (Cf. p. 11). E Vickers chega a sugerir que Shakespeare, nascido e criado no interior da Inglaterra, pode ter parecido antiquado aos seus contemporâneos urbanos mais jovens. E se o teatro emula padrões de fala, qualquer desvio da norma poderia logo ser representado no tablado (Vickers, 2002, p. 120-21).

II. Wilkins

Mas quem foi George Wilkins? O pouco que sabemos sobre a vida de Wilkins devemos à pesquisa incansável de Roger Prior. Wilkins, “proprietário de taberna (quicá bordel), supostamente, escritor mercenário [...] parasita” (Bloom, 1998, p. 733), foi certamente dramaturgo menor (Warren, 2003, p. 4). Consta que tenha colaborado na autoria da peça intitulada *As Viagens dos Três Irmãos Ingleses* (1607) e escrito sem colaboração apenas uma peça de sucesso, a tragicomédia – *As Desventuras do Casamento Forçado*, que alude a um caso real de homicídio, então recentemente ocorrido em Yorkshire (Warren, 2003, p. 5). A peça foi encenada pela companhia de Shakespeare e reeditada quatro vezes, entre 1607 e 1637 (Maslen, 2001, p. 519). Wilkins escreveu, também, uma obra de ficção em prosa, um romance – *As Sofridas Aventuras de Péricles, Príncipe de Tiro* (1608) –, que, por sua vez, “toma emprestado” trechos de uma versão da história de Péricles escrita por Laurence Twine na década de 1570 e reimpressa em 1607. A narrativa de Twine é identificada como uma das fontes da peça *Péricles*.

Wilkins foi conhecido de Shakespeare no período final da vida do Bardo, em Londres. Sabemos que, ao menos para nossos padrões, Wilkins era figura um tanto escusa. A taberna da qual era proprietário talvez servisse de disfarce para atividades criminosas. Operava em Cow-Cross, em Londres, área conhecida pela frequência de prostitutas e ladrões. Entrou para a história como uma espécie de bandido, aparecendo regularmente em registros criminais, acusado de furto e atos de violência. Era particularmente violento com mulheres – prostitutas – o que leva historiadores a concluir que seria dono de bordel e cafetão.

Curiosamente, Wilkins parece ter ligação com Shakespeare, e talvez residissem proximamente, já que ambos foram testemunhas no processo *Belott vs Mountjoy*.¹ Seja lá o que houvesse entre eles, consta que os dois estabeleceram uma ligação, e Wilkins foi atraído para o mundo do teatro, no qual seu amigo, como sabemos, era figura importante à época.

A exemplo de tantos indivíduos daquele tempo, Wilkins também escrevia. Além das três obras já mencionadas, produziu alguns panfletos. Mas Wilkins será lembrado por sua colaboração com Shakespeare em *Péricles*. É possível que Wilkins tenha escrito a peça, e Shakespeare a tenha revisado, ou pode ter ocorrido o contrário. Ao fim e ao cabo, eis o *spoiler*: parece que Wilkins escreveu a maior parte dos dois primeiros atos e Shakespeare escreveu os três últimos.

III. Shakespeare, Wilkins e *Péricles*, *Príncipe de Tiro*

A possibilidade de colaboração entre Shakespeare e Wilkins vem sendo estudada desde a segunda metade do século XIX, embora ainda gere alguma controvérsia. Estudiosos mais conservadores, mesmo aqueles que atribuem a Wilkins os trechos da peça considerados

1 Processo judicial movido por Stephen Belott contra Christopher Mountjoy, ambos franceses e fabricantes de perucas, em 1612. Bellot, ex-aprendiz de Mountjoy, desposara a filha deste e queixava-se que o sogro não cumprira promessas financeiras relativas ao dote.

esteticamente inferiores, rejeitam a hipótese de colaboração, porque a simples idéia de o “Cisne do Avon”, no apogeu da carreira, colaborar com um dramaturgo menor lhes parece absurda (Hoeniger, 2001, p. lix).

É bem verdade que na versão in-quarto (1609), primeira impressão da peça, sob o título *The Late, And much admired Play, Called Pericles, Prince of Tyre*,² a obra é atribuída apenas a William Shakespeare. No entanto, Heminges e Condell, supostamente por saberem que Shakespeare não era o único autor, não a incluem, conforme vimos, no célebre Fólio de 1623. Embora a peça conste da segunda edição do Terceiro Fólio (1663-64), a maioria das edições importantes publicadas no século XVIII omite *Pérides* do cânone shakespeariano.

Sem dúvida, o caso da colaboração em *Pérides, Príncipe de Tiro* é dos mais interessantes. Embora William Rowley (1585?-1626), John Day (1574-1638?) e o já mencionado Thomas Heywood tenham sido apontados como possíveis colaboradores, estudiosos, desde o início da década de 1960, descartam Rowley e Day (Hoeniger, 2001, p. lvii), no mais das vezes, em favor de Wilkins (Hoeniger, 2001; Bloom, 1998; Warren, 2003; Jackson, 1993; Gossett, 2004).³ Vale destacar que as evidências favoráveis a Wilkins já haviam sido apontadas pelo estudioso alemão Nicolaus Delius em 1868, cuja análise do estilo de Wilkins serviu de base para o trabalho de estudiosos no século XX (Cf. Warren, 2003, p. 62).

E a constatação de que a ficção de Wilkins incorpora trechos da peça de Shakespeare leva especialistas a crer que o romance *As sofridas aventuras* tenha sido escrito a partir da peça; efetivamente, a página de rosto do romance afirma que o relato encerra “the true History of the Play of *Pericles*” e, ao final do Argumento, lê-se que a histó-

2 Isto é, “A Recente e Muito Admirada Peça Intitulada *Pérides, Príncipe de Tiro*”.

3 F. D. Hoeniger, em 1962, empregando os procedimentos analíticos já mencionados, sugeriu o nome de John Day, ao lado de Wilkins, como colaborador de Shakespeare. A hipótese, todavia, não se consolidou.

ria foi “by the Kings Majesties Players excellently presented”.⁴ Roger Warren (2003, p. 5, 7) defende a hipótese de ter sido entregue à trupe de Shakespeare o rascunho completo, de autoria de Wilkins, ou, mais provavelmente, o esboço da estrutura de uma peça acerca da lenda de Apolônio de Tiro, ou seja, a história de Péricles, e que a redação em si tenha sido dividida entre os dois.

O que originou a suspeita de colaboração foi a constatação de que o estilo da peça se altera a partir do terceiro ato (cena 11), com a fala de Péricles descrevendo a tempestade durante a viagem a Tiro, na qual o corpo de Taísa, aparentemente morta no parto de Marina, será lançado ao mar dentro de um caixão. Aceitando a tese de trabalho isolado por parte dos coautores, a maioria dos estudiosos acredita que Shakespeare pouco ou nada tem a ver com o primeiro e o segundo atos (cenas 1 a 10), mas que escreveu sozinho (ou, ao menos, em sua maior parte) o terceiro, o quarto e o quinto atos (cenas 11 a 22) (Hoeninger, 2001, p. liii).

Seja por purismo, ou mesmo “bardolatria”, *grosso modo*, os trechos da peça em que o estilo é considerado relativamente pobre são atribuídos a Wilkins. Sem entrar em minúcias de quantificação, e sem reproduzir os tantos exemplos elencados por Warren em sua introdução à edição por ele assinada de *Péricles* para a série Oxford World’s Classics, cabe assinalar que, deveras, a partir do terceiro ato a peça é informada por uma linguagem de maior intensidade poética, e os trechos mais belos e interessantes de *Péricles* têm sido comparados e equiparados ao estilo da fase final da carreira de Shakespeare (período ao qual pertence *Péricles*). Tais trechos incluem a primeira cena do terceiro ato, isto é, a já mencionada tempestade e o lançamento do corpo de Taísa ao mar; a primeira cena do quinto ato, ou seja, o primeiro reconhecimento de Péricles por parte de Marina; e as duas

4 Isto é, respectivamente, “a verdadeira História da Peça de Péricles” e “pelos Atores da Majestade do Rei, muitíssimo bem encenada”.

cenar no bordel, cuja prosa ágil e humorística, comparada às de outras peças, parece, tipicamente, shakespeariana.

IV. Observações finais

O debate a respeito da coautoria das peças shakespearianas costuma refletir a atuação de forças opostas. De um lado, encontram-se especialistas que em busca de indícios de coautoria utilizam métodos sofisticados para analisar textos. Do outro, cerram fileiras – diga-se, de passagem, cada vez menos numerosas – os chamados conservadores, ou puristas, afeitos a minimizar tais esforços e enfatizar a noção de que todo o cânone dramático shakespeariano foi escrito por um gênio solitário. No entanto, se, como vimos, quase a metade das peças teatrais escritas para os teatros públicos durante o início do período moderno na Inglaterra resultou de coautoria (Rasmussen, 2001, p. 80), e constatando-se a existência de textos que chegavam a ser “assinados” por quatro ou cinco autores,⁵ e, ainda, se arte dramática sempre envolvia a colaboração intensa dos seus praticantes, a hipótese da coautoria não deverá surpreender.

Levando em conta o contexto teatral londrino contemporâneo, que em tantos aspectos favorecia colaboração, examinando estudos realizados por especialistas, seja por meio de procedimentos literários, estatísticos ou sociolinguísticos, e deixando de lado noções românticas do gênio solitário e a bardolatria, podemos enxergar evidências claras de que Shakespeare colaborou com uma variedade de coautores: Marlowe, Peele, Middleton, Fletcher e, claro, George Wilkins. E tal colaboração, longe de diminuir a obra de Shakespeare, torna-a ainda mais complexa e fascinante.

Afinal, textos dramáticos são inerentemente colaborativos e, em *Pericles*, *Prince of Tyre*, mesmo que não possamos saber com cer-

5 A Primeira Parte de Sir John Oldcastle, uma resposta às peças de Shakespeare em que figura Sir John Falstaff, por exemplo, foi escrita, em 1599, por Antony Munday, Michael Drayton, Robert Wilson e Richard Hathaway.

teza quem escreveu cada palavra, a colaboração parece irrefutável. Stanley Wells (2006, p. 209) chega a afirmar que Shakespeare no último ano ativo de sua carreira (1613) trabalhou apenas em colaboração. A despeito de eventuais erros e acertos do debate sobre autoria, é certo que *Péricles, Príncipe de Tiro* se beneficiou da atribuição, ao menos em três quintos, a Shakespeare. Apesar de Barthes ter há anos proclamado a morte do autor, sabemos que celebridade autoral, sobretudo em se tratando do estro de Shakespeare, é fator significativo na avaliação de mérito artístico e viabilidade cênica de uma obra. Se fosse atribuída apenas a Wilkins ou a algum outro dramaturgo menor, *Péricles* careceria de aura cultural e seria menos encenada, publicada e traduzida do que o é nos dias de hoje.

Referências

- BATE, Jonathan. *The Romantics on Shakespeare*. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- BLOOM, Harold. *Péricles*. In: BLOOM, Harold. *Shakespeare a Invenção do Humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro; Editora Objetiva, 1998. p. 733-45.
- DELIUS, Nicolaus. Ueber Shakespeare's Pericles, Prince of Tyre. *Shakespeare Jahrbuch*, v. 3, p. 175-204, 1868.
- DOMINIK, Mark. *Shakespeare-Middleton Collaborations*. Beaverton, OR.: Alioth Press, 1988.
- ERNE, Lukas. *Shakespeare as Literary Dramatist*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- FREY, Charles H., ed. *Shakespeare, Fletcher and The Two Noble Kinsmen*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.
- GOSSETT, Suzanne. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Pericles*. The Arden Shakespeare. Ed. Suzanne Gossett. Third Series (2004). London: Thomson, 2004. p. 1-163.
- HENSLOWE, Philip. *The Diary of Philip Henslowe*. Second Edition. Ed. R. A. Foakes. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HOENIGER, F. D. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **Pericles**. The Arden Shakespeare. Second Series. Ed. F. D. Hoeniger. London: Thomson, 2001.p. xiii-lxxxviii.

HOPE, Jonathan. *Authorship of Shakespeare's Plays: A Socio-linguistic Study*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1994.

JACKSON, Macdonald P. Rhyming in *Pericles*: more evidence of dual authorship. *Studies in Bibliography*, p. 239-49, 1993.

Maslen, Robert. Wilkins, George. *The Oxford Companion to Shakespeare*. Eds. Michael Dobson e Stanley Wells. Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 519.

POTTER, Lois. Introduction. In: SHAKESPEARE, William and FLETCHER, John. *The Two Noble Kinsmen*. Arden Third Series. Ed. Lois Potter. London: Thomson Learning, 1996.

PRIOR, Roger. The Life of George Wilkins. *Shakespeare Survey* 25. Cambridge, p. 137-52, 1972.

RASMUSSEN, Eric. Collaboration. *The Oxford Companion to Shakespeare*. Eds. Michael Dobson e Stanley Wells. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 80-82.

VICKERS, Brian. *Shakespeare, Co-author: A Historical Study of Five Collaborative Plays*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002.

WARREN, Roger. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Pericles, Prince of Tyre. A Reconstructed Text*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 1-86.

WELLS, Stanley. *Shakespeare and Co*. Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Ben Jonson, Thomas Middleton, John Fletcher and Other Players in His Story. London; New York: Allen Lane, 2006.

WELLS, Stanley; GARY TAYLOR, John Jowett; MONTGOMERY, William, eds. *William Shakespeare: A Textual Companion*. Oxford: Clarendon Press, 1987.

***Histo-remix, Herstory* e Adaptação**

Ativista: as questões de gênero e a representação feminina no musical *SIX*

Larissa Rumiantzeff

Na letra de uma das canções do musical *SIX* (2017), concebido por Lucy Moss e Toby Marlow, as seis rainhas desposadas pelo rei Henrique VIII proclamam que são “*one of a kind, no category*” (SIX, 2022a), ou seja, mulheres únicas, sem uma categoria fixa. Nesse musical que os criadores declaram ser uma adaptação de fatos históricos da era Tudor que toma como texto-fonte o livro *The Six Wives of Henry VIII*, de Antonia Fraser (2002), elas anunciam seu desejo de não serem definidas quanto aos estereótipos ligados ao seu casamento, mas que almejam ser conhecidas por suas conquistas. Com trajes, trejeitos, referências e figurinos que remetem a cantoras pop da contemporaneidade, elas proclamam que a história sempre favoreceu a perspectiva masculina, e que chegou a hora de “pegarem a pena e o microfone” para esclarecer os fatos e fazer justiça ao seu nome. A esse ato, o musical chama de *Histo-remix*, ou de *Herstory* (história delas), prática que, em Rumiantzeff (2023), nomeei adaptação ativista, a partir da formulação de *tradução ativista* de Mona Baker (2010), que já discutia esse tipo de reescrita como uma ferramenta de que os tradutores dispõem para transformar a narrativa a favor de quem não tem voz, e subverter relações desiguais de poder.

Assim, nesse sentido, é o objetivo deste ensaio analisar elementos do musical à luz das teorias de gênero de Judith Butler (2003), a fim de examinar a questão do apagamento e silenciamento das mulheres na história e na mídia, e justificar a necessidade de um projeto como *SIX*. Procurarei responder também à indagação quanto ao grau de diferenciação entre a adaptação histórica e a adaptação de um texto fonte fictício, até que ponto os fatos históricos são uma narrativa passível de ser alterada, ou adaptada segundo os interesses do público de uma época. Contarei com o respaldo das teóricas dos Estudos de Adaptação Linda Hutcheon (2013) e Julie Sanders (2015), sobretudo no que tange a conceitos ligados a adaptações históricas visando remediar relações desiguais de poder. Utilizarei também elementos do próprio musical, além de fatos históricos, a fim de apontar onde há uma iniciativa dos criadores do musical no sentido de transformar esse olhar do público para as mulheres. Proponho também a indagação sobre o quanto a adaptação de fatos e personagens históricos apontaria para a noção de história como discurso construído.

Meu *corpus* é constituído pelas letras do musical apresentado na Broadway e me referirei às personagens pelos nomes pelos quais se tornaram mais conhecidas e referidas em português. O nome do musical será mantido como *SIX*, conforme a grafia, por não ter sido traduzido até o momento da escrita deste artigo.

It's Not What Went Down In History: a subjetividade da representação feminina e do seu apagamento nas adaptações históricas

O professor e antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot (2024) salienta que a ambiguidade aportada pelo uso da palavra história chama a atenção de muitos pesquisadores desde a Antiguidade, e afirma que a palavra História não significa apenas os fatos passados, mas o que se narra sobre esses fatos, o que dizemos ter ocorrido. “O primeiro significado enfatiza o processo sócio-histórico; o segundo,

nosso conhecimento desse processo, ou uma estória sobre esse processo” (Trouillot, 2024, p. 34). Trouillot (2024) apresenta as duas tendências irreconciliáveis que os teóricos seguiam, à medida que a história se convertia numa profissão reconhecida, desde o início do século XIX. Havia aqueles influenciados pelo positivismo e aqueles que adotavam uma perspectiva construtivista: os primeiros defendiam uma separação entre o mundo histórico, ou seja, os ditos “fatos”, e o que se fala sobre esse mundo. Os últimos destacavam a sobreposição entre o processo histórico e as narrativas sobre esse processo (Trouillot, 2024, p. 36). Segundo o autor, a posição positivista sobre o ensino da história era hegemônica a ponto de reger o que se entendia sobre história.

Jurandir Malerba (2006) explica que, entre 1968 e o final dos anos 1980, a emergência do Pós-Modernismo levou a uma redefinição no estudo da História, que abandonou o viés cientificista, dando lugar ao questionamento da natureza do conhecimento, bem como da ideia de verdade. Com isso, os objetivos da teoria da História também se transformaram em “uma teoria que visa desvendar os artifícios da construção do texto histórico como artefato linguístico” (Malerba, 2006, p. 13). Tais questionamentos partiriam do pressuposto do antirrealismo epistemológico, que refuta a ideia de passado como objeto do conhecimento histórico e como referente de afirmações históricas absolutas; e o do narrativismo, que prioriza as figuras do discurso na criação das narrativas históricas, e para quem não há uma diferença fundamental entre as narrações dos historiadores e aquelas dos escritores de ficção (Malerba, 2006, p. 14).

Segundo Jurandir Malerba, um dos maiores expoentes do narrativismo é Hayden White (apud MALERBA, 2006), para quem toda representação do fenômeno histórico encerra uma relatividade inexpugnável. Para o autor as histórias (ou estórias, como ele opta por grafar) “são entidades linguísticas e pertencem à ordem do discurso” (White, 2006, p. 192). Trouillot complementa o trabalho de Hayden White, ao abordar a questão da consolidação de silêncios em narrativas his-

tóricas, no âmbito acadêmico e na cultura popular. Ele levanta provocações acerca de quem propõe as narrativas que conhecemos. O autor lista os quatro momentos em que os silêncios ingressam no processo de produção histórica: durante a criação do fato, a composição do fato, a recuperação do fato e durante a elaboração da *história* (Trouillot, 2024, p. 67).

O posicionamento dos historiadores sobre a produção do musical *SIX* deixa claro um alinhamento com essa visão até certo ponto narrativista da história. A historiadora Lucy Worsley (Moss *et al.*, 2025, p. 23) afirma que o musical, “é também uma sátira sobre como as nuances dessa história se transformaram ao longo dos séculos, dependendo de quem a contava”¹.

Trouillot (2024, p. 39) indaga “o que é que torna algumas narrativas, em detrimento de outras, poderosas o bastante para se tornarem a história aceita?”. Como reflexo da ideia pós-moderna de história como discurso, surge uma conscientização do conceito de narrativa histórica como reforço do poder, criada por figuras em posições hegemônicas e concebidas em uma dada época, para um público-alvo, segundo seus interesses. Emerge, assim, uma onda de reivindicações, por minorias, contra os apagamentos e silenciamentos a que foram e vem sendo submetidas.

O que se sabe a respeito das mulheres desposadas pelo rei Henrique VIII não foi exceção. Por séculos, o que aprendemos sobre elas foi informado por uma rima mnemônica, de origem desconhecida, que as reduziu a seus destinos trágicos ou a estereótipos perpetuados em museus e livros didáticos: “*Divorced, beheaded, died. Divorced, beheaded, survived*”. O musical *SIX* (2017) se propõe a contar a história dessas mulheres em seus próprios termos. As personagens, adaptadas a partir da biografia delas escrita pela historiadora Antonia Fraser

1 No original: “it is also a satire on how the nuances of this story has changed over the centuries, depending on who’s telling it”. Todas as traduções neste artigo são de minha autoria, salvo quando o texto já tiver outro tradutor explicitado em “Referências”.

(2002), afirmam nas letras das canções que estão de posse da pena e do microfone, que levantarão a voz e contarão a própria versão dos fatos. A essa versão, contemporânea e que se propõe a protestar contra o apagamento que sofreram, elas chamam de *Herstory*, história delas.

O termo *Herstory*, citado no musical, é criado a partir de um trocadilho e neologismo com a palavra *History*, vinda do latim “Historia”, que, por sua vez, se originou do grego, e foi cunhado em 1968 pela ativista feminista Robin Morgan, conforme consta no *site* de mesmo nome (Morgan, 2015). Morgan foi responsável por uma série de ensaios e antologias, e pela criação da fundação feminista estadunidense *The Sisterhood Is Powerful Fund*. O neologismo se tornou verbete e se encontra nos principais dicionários de língua inglesa. *Herstory* é definido pelo site do dicionário “Merriam-Webster” como “história levada em conta ou apresentada do ponto de vista feminista, ou com atenção especial na experiência da mulher”² (*Herstory*, 2025).

Segundo Worsley, (Moss *et al.*, 2025), a primeira biógrafa a pesquisar a vida das seis rainhas desposadas por Henrique VIII foi a escritora vitoriana Agnes Strickland, notória por ter escrito *Lives of the Queens of England* (1840–1848), em uma série de 12 volumes. No entanto, “Strickland escrevia história do ponto de vista de sua época. Ela procurava aspectos das vidas das seis que fossem do interesse dos leitores vitorianos”³ (Moss *et al.*, 2025, p. 23). Sendo assim, a historiadora tenderia a enfatizar, nessas rainhas, qualidades almejadas e admiradas em mulheres desse período.

Um obstáculo apresentado por Worsley para a representação das seis rainhas é a lacuna nos dados biográficos disponíveis sobre elas, visto que “embora haja uma montanha de evidências sobre Aragão e Bolena, o mesmo não pode ser dito sobre as esposas pos-

2 No original: “history considered or presented from a feminist viewpoint or with special attention to the experience of women”.

3 No original: “Strickland wrote history from the viewpoint of her own period. She looked out for aspects of the lives of the six which would particularly appeal to her Victorian readers”.

teriores” ⁴(Moss *et al.*, 2025, p. 24). Worsley salienta que o surgimento de biografias coletivas recentes, escritas por Fraser, Alisson Weir e David Starkey, procurou remediar esse fato, mas que tal lacuna teria contribuído para a disseminação de estereótipos sobre as suas personalidades. Worsley (Moss *et al.*, 2025) cita o caso de Catarina Howard, cuja maior fonte de informação disponível era o registro da investigação sobre seu caráter, em que o Arcebispo Thomas Cranmer tinha mais interesse em provar a culpa de Howard, fornecendo detalhes perturbadores sobre o abuso de seu corpo por diversos homens, do que em observar que a rainha mal tinha entrado na adolescência na época dos fatos relatados.

No livro *The Six Wives of Henry VIII*, Antonia Fraser (2002, p. 509) declara ser “tentador enxergar as mulheres de Henrique VIII como uma série de estereótipos femininos, mulheres como arcanos de tarô” ⁵. E assim, segundo Fraser, as rainhas se tornaram conhecidas por arquétipos, como a sedutora, a mãe de família, a feia, e assim por diante. A autora ressalta que esses rótulos surgiram de algum elemento de verdade, mas que não abarcam a totalidade desses indivíduos.

Consequentemente, obras de ficção que afirmam ser baseadas na Era Tudor, como as adaptações literárias em formato de série para a TV *The Tudors* (2007-2010) e *Wolf Hall* (2015-2024), e o longa-metragem *A outra* (2008) tomam como referência dados baseados nesses estereótipos para a construção de seus personagens. A historiadora relata que, na série *The Tudors*, o dado biográfico de que Howard teria pedido um bloco para praticar sua própria execução sem cometer mais erros é adaptado para uma cena de nudez (Moss *et al.*, 2025, p. 24).

4 No original: “while for Aragon and Boleyn we have mountains of evidence, for the later wives, not so much”.

5 No original: “seductive to regard the six wives of Henry VIII as a series of feminine stereotypes, women as tarot cards”.

“I changed a couple words, put it on a sick beat”: Adaptação e Adaptação ativista

Julie Sanders (2015) e Linda Hutcheon (2013), referências nos Estudos de Adaptação, discordam quanto às definições de adaptação e apropriação. Enquanto Sanders propõe uma divisão entre adaptações e apropriações, Hutcheon considera a apropriação um ato integrante do processo de adaptação: “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (Hutcheon, 2013, p. 45).

No entanto, as duas estabelecem um diálogo entre suas definições. Sanders (2015, p. 22) afirma, por exemplo, que a adaptação pode ser “uma prática transpositiva, lançando um gênero específico em outra modalidade de gênero, em um ato de *re-visão* “(*re-vision*)”⁶, ao passo que Hutcheon (2013, p. 39-40) compreende a adaptação como uma transposição dentro da mesma mídia ou de uma mídia para outra, e que sempre significa mudança ou algum tipo de reformatação.

As teóricas também abordam as “adaptações históricas”. Em 1991, Hutcheon apresentou o termo “metaficção historiográfica”, que incorporaria a narrativa nos domínios da literatura, da história e na teoria, ou seja, sua perspectiva sobre “a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (Hutcheon, 1991, p. 22), ao passo que Sanders (2015) fala da tendência, em adaptações históricas, de que a História, “literária ou não, é realocada nesses casos para indicar as comunidades cujas histórias

6 No original: “a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of re-vision in itself”.

ainda não foram contadas, os marginalizados e os desprivilegiados⁷” (Sanders, 2015, p. 179).

O trabalho da acadêmica e tradutora Mona Baker (2010), inserida na virada ativista nos Estudos da Tradução, parte da teoria da narrativa para usar o que ela chama de traduções ativistas para combater as narrativas e metanarrativas hegemônicas inseridas em uma dada época ou sociedade (Baker, 2010, p. 23). Baker explica que as narrativas são histórias públicas e pessoais, que criamos para nós ou para outros sobre o nosso mundo e realidade, e que guiam nosso comportamento. Essas narrativas podem ser apreendidas e analisadas a partir de diversos discursos sobre um mesmo tópico, inseridos em um grupo com ideologias em comum.

Baker utiliza a teoria da narrativa de uma forma que contribui para os estudos de tradução e de adaptação, fornecendo ferramentas para analisar as comunidades de tradutores ativistas e o trabalho realizado por elas, ao utilizar seu ofício para promover transformações sociais por meio da subversão de narrativas opressoras, a favor de grupos que antes não tinham voz. Isso é feito de duas formas: “na seleção do material traduzido e nos modos específicos de tradução adotados”⁸(Baker, 2010, p. 34). E para quem não está inserido nessas comunidades, permite o questionamento das narrativas em que escolheu se inserir. Baker apresenta então algumas perguntas que permitem a identificação dessas iniciativas de tradução ativistas.

Que tipo de textos os membros dessas comunidades ativistas selecionam para traduzir? Eles florescem essas narrativas para dar, àqueles que não tiveram voz ou que foram marginalizados, uma chance de serem ouvidos? [...] [E]les omitem ou acrescentam mate-

7 No original: “literary or otherwise, is redeployed in these instances to indicate those communities whose histories have not been told before, the marginalized and the disenfranchised”.

8 No original: “the selection of material to be translated and the specific modes of translation adopted”

rial no corpo do texto, ou usam paratextos para guiar a interpretação de cada narrativa por parte do leitor? ⁹ (Baker, 2010, p. 34-35)

Essas questões foram adaptadas posteriormente em Rumiantzeff (2023) e aplicadas na análise e na identificação de adaptações ativas por, da mesma forma, irem além da adequação à mentalidade da cultura de chegada e se proporem a subverter ou desconstruir narrativas que promovam desigualdade social ou opressão de um grupo por outro, hegemônico. A seguir, apresentarei elementos do musical SIX onde esses elementos podem se revelar e possivelmente responder tais perguntas.

“We’re taking back control”: indícios de uma adaptação ativista no musical SIX

Quanto à primeira pergunta, ou seja, “Que tipo de texto foi selecionado para adaptar?” Conforme explicitado anteriormente, o musical SIX é uma adaptação declarada da biografia *The Six Wives of Henry VIII*, de Antonia Fraser.

Segundo a historiadora Lucy Worsley (Moss *et al.* 2025), a primeira biógrafa conhecida por pesquisar a vida das seis rainhas desposadas por Henrique VIII foi a escritora vitoriana Agnes Strickland, conhecida por ter escrito *Lives of the Queens of England* (1840–1848), em uma série de 12 volumes. No entanto, “Strickland escrevia história do ponto de vista de sua época. Ela procurava aspectos das vidas das seis que fossem do interesse dos leitores vitorianos” ¹⁰(Moss *et al.*, 2025, p.

9 No original: What type of texts do the members of such activist communities select for translation? Do they embellish certain narratives in order to give those whose voices are suppressed and marginalized a better chance of being heard? [...] Do they omit or add material within the body of the text, or do they rely on paratexts to guide the reader’s interpretation of each narrative?

10 No original: “Strickland wrote history from the viewpoint of her own period. She looked out for aspects of the lives of the six which would particularly appeal to her Victorian readers.”

23). Sendo assim, a historiadora tenderia a enfatizar, nessas rainhas, qualidades almejadas e admiradas em mulheres desse período.

Um obstáculo apresentado por Worsley para a representação das seis rainhas é a lacuna nos dados biográficos disponíveis sobre elas, visto que “embora haja uma montanha de evidências sobre Aragão e Bolena, o mesmo não pode ser dito sobre as esposas posteriores”¹¹ (Moss *et al.*, 2025, p. 24). Worsley salienta que o surgimento de biografias coletivas recentes, escritas por Fraser, Alison Weir e David Starkey procurou remediar esse fato, mas que tal lacuna teria contribuído para a disseminação de estereótipos sobre as suas personalidades (Moss *et al.*, 2025, p. 24). Sendo assim, Fraser com sua biografia, que também é texto-fonte para o musical, figura entre aqueles historiadores que se propõem a atravessar a barreira da escassez de informações, ou de informações parciais, sobre as rainhas.

Worsley (Moss *et al.*, 2025) cita, como exemplo, Catarina Howard, cuja maior fonte de informação disponível era os registros da investigação sobre seu caráter, em que o Arcebispo Thomas Cranmer tinha mais interesse em provar que a rainha era culpada, fornecendo detalhes perturbadores sobre a exploração de seu corpo por diversos homens, do que em observar que a rainha mal tinha entrado na adolescência na época em que os fatos relatados teriam ocorrido.

Em resposta à segunda pergunta proposta por Baker (2010), se haveria um floreio de narrativas para dar voz a quem não tem, os criadores de *SIX*, Lucy Moss e Toby Marlow declaram, no folheto do musical (Moss *et al.*, 2025), que teria havido uma intenção de criar um musical no qual homenageariam as cantoras pop que admiravam. É apresentado então o projeto dos dois, em que essa intenção é declarada nos três primeiros itens. O item dois denota explicitamente a intenção de dar voz às mulheres. Há, também, indícios dessa intenção, tanto nas letras quanto no contexto, no formato e no tema.

11 No original: while for Aragon and Boleyn we have mountains of evidence, for the later wives, not so much.

- 1- Queremos fornecer uma perspectiva diferente sobre as seis rainhas, à parte do seu status como esposas.
- 2- Daremos uma voz às figuras históricas femininas, para que elas contem sobre suas experiências – experiências essas que, no passado, eram contadas predominantemente por pelos homens.
- 3- Desejamos mostrar que, mesmo 500 anos depois, ainda são encontrados paralelos na experiência feminina.¹² (Moss *et al.*, 2025, p. 1)

Quanto ao formato, musical *SIX* é estruturado e encenado como um show de música pop feminina, que remete a outras turnês do gênero. No entanto, aqui as estrelas são as rainhas Tudor, com figurino moderno, remetendo em parte a elementos da sua biografia, em parte a cantoras pop atuais, com vocabulário atual e olhar contemporâneo para o mundo.

O número de apresentação é composto pela canção “Ex-Wives” e “Ex-Wives (Reprise)”, em que as seis ex-esposas de Henrique VIII deixam clara a proposta da reunião delas naquele palco, em uma meta-competição e concurso de popularidade. As canções remetem ao estilo musical de uma ou duas cantoras que fizeram ou fazem sucesso entre o final dos anos 1990 e a década de 2010. O show conta com 12 canções, sendo que dessas, 6 são solos, em que cada uma das rainhas conta sua versão dos fatos ocorridos com elas (com base na biografia de Fraser) e uma é “House of Holbein”, em que elas discutem os padrões de beleza da era Tudor. As cinco demais são números em grupo,

12 No original:

1- *We want to provide a different perspective on the six queens separate from their status as wives.*

2- *We will give female historical figures a voice to tell their own experiences — experiences that have, in the past, predominantly been told by men.*

3- *We aim to show that even 500 years later, there are still parallels to be found in the female experience.*

inclusive o número de abertura e o número final, que abrem e fecham o ciclo de competição entre elas.

Quanto à escolha do tema, em *SIX* (2017), o número de apresentação é composto pelas canções “Ex-Wives” e “Ex-Wives (Reprise)”, em que as seis ex-esposas de Henrique VIII deixam clara a proposta da reunião delas naquele palco, em uma meta-competição e concurso de popularidade, segundo o qual aquela que teve a pior sorte ganhará o posto de vocalista. Nesse momento do espetáculo, o clima entre elas é de rivalidade, em mais de um nível. Pelo público, ao delegar a tarefa de escolher a favorita. Mas também a rivalidade histórica pelo afeto do rei e enquanto mulheres, conforme declarado em alguns trechos. Ainda em “Ex-Wives”, Jane Seymour se apresenta como “*the only one he truly loved*” (SIX, 2022a), sendo chamada de mal-educada pelas outras, em resposta. Na canção “The one you’ve been waiting for”, as rainhas falam, sobre Ana Bolena, “*You know, the really famous and controversial one who people actually care about*” (SIX, 2022b).

Vale observar ainda o conteúdo das letras das canções, . É possível identificar, por exemplo, palavras e expressões que apontam para uma intenção de subversão da narrativa disseminada sobre as rainhas. Em cada uma, há uma série de versos nesse sentido.

“*Ex-Wives*”

- “*Tonight we’re gonna go ourselves justice*” (SIX, 2022c),
- “*Welcome to the show, to the Historemix*” (SIX, 2022c),

“*I Don’t Need your Love*”

- “*But if somehow I had that choice
No holding back I’d raise my voice*” (SIX, 2022d),

“*I Don’t Need your Love (Remix)*”

- “*We’re taking back the microphone*” (SIX, 2022e),

“*SIX*”

- “*Too many years lost in His-tory*”

We're free to take our crown and glory" (SIX, 2022a)

Outro elemento digno de se salientar é a presença de paralelos com cantoras pop. Marlow e Moss (2017) combinaram os perfis das cantoras pop com as rainhas levando em consideração o estilo musical e as respectivas biografias. A primeira referência foi à cantora Beyoncé, para Catarina de Aragão. O figurino da personagem é todo em dourado, com uma coroa também dourada, por ter sido a rainha que ficou por mais tempo no poder (24 anos). A personagem relata sua trajetória da Espanha até a Corte na canção "No Way", em protesto à decisão do rei de se divorciar dela, por não ter lhe dado um filho homem. Relata também sua história com o Vaticano e com a sua fé Católica.

Ana Bolena foi inspirada em Avril Lavigne e Lily Allen, tidas como rebeldes, com melodias agitadas que remetem ao *punk rock*, devido à imagem de Ana Bolena, pela suposta participação no rompimento de Henrique VIII com a Igreja Católica. Seu figurino é preto e verde, em alusão à balada "Greensleeves", por muito tempo atribuída a ela. Bolena usa uma gargantilha com a letra B, simbolizando a sua decapitação. Sua canção, "Don't lose your head", é a que menos faz jus à inteligência e astúcia da rainha, considerada, por Fraser, a segunda mais inteligente das seis. Em vez disso, opta por focar em sua impulsividade, deboche e temperamento explosivo.

Jane Seymour é loira, de cabelos soltos e usa um vestido branco, para aludir à sua imagem de pureza, por ter sido aquela sepultada ao lado do rei e ter morrido ao lhe dar um herdeiro homem. Sua canção é "Heart of Stone", em que ela lamenta o temperamento difícil do rei, e o fato de que o amor dele é condicionado ao herdeiro que ela foi capaz de lhe dar. A música foi inspirada no estilo e nas notas altas de Celine Dion e Adele.

Ana de Cleves, vinda da Prússia (atual Alemanha), foi inspirada em Rihanna e Nicki Minaj, com letras da canção "Get down" remetendo a uma mulher empoderada e independente, como a rainha. Cleves

foi rejeitada por Henrique VIII porque, segundo ele, sua aparência física não correspondia ao retrato pintado pelo retratista Hans Holbein. No entanto, foi a única que sobreviveu ao rei, tendo recebido um castelo como compensação quando o casamento teve fim em menos de um ano, e continuou a frequentar a corte.

Catarina Howard é inspirada em Britney Spears e Ariana Grande, cantoras pop cuja imagem foi vinculada ao corpo e sensualidade, exploradas pelos homens e pela mídia. Assim como Ana Bolena, usa uma gargantilha com sua inicial, simbolizando sua decapitação. No início da canção “All you wanna do” (SIX, 2022f), Howard se vangloria de ser melhor do que as outras. No entanto, seus movimentos vão se tornando automáticos. A cada refrão, quando Howard expressa o desejo de que as coisas fossem diferentes, múltiplas mãos a tocam por todo o corpo.

A canção de Catarina Parr, “I don’t need your love”, é inspirada nos em Alicia Keys e Emile Sandé, por sua resiliência e ativismo. Além de ter sobrevivido ao rei, Parr reverteu acusações contra ela e escapou da execução (Fraser, 2002). Na canção “I don’t need your love”, Parr lista suas realizações além do matrimônio, e é quem conclama às outras que parem de competir. Na letra, ela afirma que foi escritora, tendo escrito livros, salmos e meditações, além de ter lutado para que as mulheres aprendessem a ler. (SIX, 2022d).

Outro elemento é a presença de uma canção dedicada à História que as seis rainhas desejavam para si. Em “SIX”, elas imaginam como teriam sido suas vidas, caso nunca tivessem se casado com o rei. Catarina de Aragão rejeita o pedido de casamento, vai para o convento e entra para o coro gospel. Ana Bolena adapta “Greensleeves” para uma música, se torna uma letrista e passa a colaborar com o próprio William Shakespeare, a quem chama de Shakesy P. Jane Seymour tem muitos filhos e forma uma banda no estilo da família Von Trapp, de *A noiva rebelde* (1965), que decide chamar de *The Royalling Stones*. Ana de Cleves permanece na Prússia e agita a Casa Holbein. Catarina

Howard rejeita os avanços do professor de alaúde e aprende a tocar instrumentos sozinha, e Catarina Parr une todas elas em uma banda.

Vale ressaltar que, no caso de Ana Bolena, há um anacronismo bem-humorado, que talvez fosse um cenário possível, caso ela tivesse sobrevivido ao rei. Na canção, Bolena alude ao fato de ter trabalhado em colaboração, na companhia de Shakespeare, quando o reinado de sua filha Elizabeth, conhecido como o período Elisabetano, se tornou conhecido pela promoção de companhias teatrais, a construção do teatro The Globe e a ascensão de William Shakespeare como dramaturgo.

Não se nasce rainha, torna-se rainha: competição feminina, performatividade e outras questões de gênero em *Six*

Antonia Fraser (2002, p. 512) afirma que além da força, da paixão e da vulnerabilidade “há outro laço que une todas as seis [...]. Em maior ou menor grau, cada Rainha foi criada ou destruída por seu destino biológico¹³”. Isso porque as questões de gênero e o destino da Inglaterra estão inevitavelmente entrelaçados, através das leis de sucessão. Segundo a historiadora, é “impossível quantificar exatamente o nível da preocupação com um herdeiro – de preferência dois – que tomou conta da Inglaterra no século XVI¹⁴” (Fraser, 2002, p. 514), e que essa preferência não se restringia ao rei Henrique VIII, mas talvez estivesse mais exacerbada dado o fato de que ele era filho único e, a menos que tivesse um filho homem, a linha sucessória estaria ameaçada.

No livro *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (2003), Judith Butler (2003, p. 24) discute e discorda da “construção da categoria das mulheres como sujeito coerente e estável”, disseminada por vertentes do feminismo como o chamado “feminismo da di-

13 No original: “there is another bond that links together every one [...]. To a greater or lesser extent, each Queen was created or destroyed by her biological destiny”.

14 No original: “It is indeed impossible to exaggerate the absolute preoccupation with a male heir – preferably two – which possessed England during the sixteenth century”.

ferença”. Tal vertente, que buscava a unificação do conceito de mulher para conseguir representação para seus direitos, criou uma estrutura que colabora para “uma regulação e reificação inconsciente das relações de gênero” (Butler, 2003, p. 24) por oferecer representação somente àqueles sujeitos que se conformam aos critérios do sujeito, em detrimento daqueles que não se enquadram. Tal consequência reproduziria justamente a opressão exercida pelas estruturas patriarcais que alega combater.

A autora expande a noção de Simone de Beauvoir (2009), segundo a qual “[N]inguém nasce mulher: torna-se mulher”, para defender a ideia de performatividade de gênero, ou seja, que a partir do nascimento, a declaração do sexo do bebê desencadeia uma série de repetições que reforçam os padrões que a sociedade espera daquele gênero. Sendo assim, o tornar-se mulher se construiria a partir do nascimento (ou até antes, se contarmos com avanços tecnológicos como o ultrassom e ritos sociais) por meio da performatividade de gênero, ou seja, pela repetição de padrões e expectativas criadas que identificam uma mulher com o sexo feminino, passando pelo tipo e cor de indumentária, e reforçadas pelos brinquedos e os interesses. Tais expectativas não seriam naturais, segundo Butler, mas partiriam de declarações universalistas baseadas em um “ponto de vista epistemológico comum ou compartilhado” (Butler, 2003, p. 38), criado a partir de diferenças “percebidas” entre homens e mulheres, aplicado à categoria das mulheres, como um elemento distintivo de significado, e reproduzido na sua criação.

Elizabeth Lewis (2017) salienta, sobre o caráter performativo do gênero e da sexualidade, que não significa uma performance no sentido do teatro, mas algo que, ao ser anunciado, realiza atos que, aos olhos de um grupo, tornam a afirmação verdadeira. Ela explica que as declarações performativas precisam da repetição, eles apenas dão início ao processo visto que “um bebê só se tornará uma menina, e uma mulher, com o passar do tempo, através de processos repetidos

de socialização vinculados ao uso do termo ‘menina’” (Lewis, 2017, p. 166). Em outras palavras, usar a cor rosa, ter cabelo comprido, praticar esportes comumente associados ao sexo feminino, usar acessórios considerados femininos, brincar de boneca, etc.

O que os estudos *queer* e de gênero têm em comum com essas biografias mais recentes sobre as rainhas, bem como outras figuras históricas, é a proposta de desconstrução e rejeição da reificação do gênero como uma unidade coerente. As biografias mais recentes dessas rainhas visam a desconstruir, ou reconfigurar o que se sabe sobre essas mulheres, a fim de dissolver o molde no qual foram forjadas por aqueles que detinham o poder, seja em relação aos homens a quem eram forçadas a se submeter, sejam à sua capacidade de procriar e dar à luz herdeiros, o papel que se esperava delas na época. Fraser (2002, p. 2) afirma que seu objetivo inicial, ao escrever o livro, foi “olhar para as mulheres além dos estereótipos – até que ponto fizeram por merecer esses rótulos, se é que fizeram alguma coisa? – e relacionar as seis histórias de vida que são fascinantes por si só, bem distantes da forma como encontraram seu fim”¹⁵.

É impossível não atrelar a análise do musical SIX a questões de gênero e performatividade, quando cada uma das canções faz alusão a um dos temas abordados em teorias de gênero, e a própria História da Inglaterra como a conhecemos foi vinculada à urgência do nascimento de um herdeiro para a família real, levando ao destino trágico daquelas rainhas que não foram capazes de ter um filho, como Catarina de Aragão e Ana Bolena, à exploração do corpo e difamação da imagem das que não correspondiam ao que se esperava delas como Ana Bolena e Catarina Howard, até o seu apagamento na história, em favor de uma narrativa que saciasse a sede da opinião pública da Inglaterra da Era Tudor por sangue.

15 No original: “To look at the women behind their stereotypes – how far, if at all did they deserve such labels? – as well as relating six life stories which are fascinating in themselves, quite apart from the manner in which they ended”.

Lewis (2017) explicita, usando a teoria dos atos de fala de Austin, que eles podem ser constativos ou performativos, ou ambos, sendo praticamente indissociáveis. Se um professor em sala diz “está chovendo”, ele pode estar descrevendo uma ação (constativo), ou sugerindo que alguém feche a janela (performativo). No caso das rainhas Tudor, no momento em que davam à luz, a frase “é uma menina” não significava simplesmente que a criança usaria vestidos e joias, mas que suas mães que estavam com os dias contados. As mortes de Catarina de Aragão, de Ana Bolena e Jane Seymour foram indireta ou diretamente ligadas à sua capacidade de darem à luz um herdeiro para o rei, e o afeto dele por elas, condicionado a isso.

A canção “House of Holbein” exemplifica a performatividade do gênero, ao tratar da pressão e dos procedimentos a que as mulheres se submetiam para corresponder aos padrões de beleza da Era Tudor, e serem dignas do retrato pintado pelo retratista real, Hans Holbein. De espartilhos para a cintura, e amônia para clarear o cabelo, a maquiagens que causarão envenenamento por chumbo e saltos altos que farão com que provavelmente não consigam mais andar aos 40 anos.

Por fim, a canção “SIX” é o resumo musicado, do que Butler defende. Com o verso “We’re one of a kind, no category” (SIX, 2022a) elas parecem reiterar que rejeitam a caixa em que as colocaram.

Conclusão

A partir das informações apresentadas, é possível identificar o musical *SIX* como uma adaptação ativista. No entanto, o próprio caráter transformador das adaptações históricas parece tornar boa parte delas sinônimos de adaptação ativista, se levarmos em conta as declarações de Fraser, de Worsley e de Trouillot.

Ao se inspirar em cantoras pop atuais, traçando paralelos com elementos de sua biografia, como a exploração de seus corpos, o incentivo à competição e o escrutínio público, os criadores do musical aproxi-

mam o espectador das rainhas e fazem uma alusão ao fato de que essas mulheres não se limitam a quadros que existiram 500 anos atrás, além de denunciar a representação que ainda vem sendo feita delas e de suas contrapartes na mídia.

Esta pesquisa se justifica dados os casos crescentes de feminicídio e violência contra a mulher, à ascensão de fóruns conservadores na internet que promovem a misoginia, de posições conservadoras no cenário mundial, além da formação de grupos dedicados à misoginia. O que todos esses têm em comum é simultaneamente uma agressividade e um desprezo pela mulher, atribuindo seu valor às suas vestimentas e atividade sexual.

Referências

- BAKER, Mona. Translation and Activism: Emerging Patterns of Narrative Community. In: TYMOCZKO, Maria (ed.). *Translation, Resistance, Activism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2010. p. 22-41.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 24. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 288 p. (Sujeito e História). Tradução de: Renato Aguiar.
- FRASER, Antonia. *The Six Wives of Henry VIII*. 2. ed. London: W&N, 2002. 589 p. (Women in History). ISBN 978-1-8421-2633-2.
- HERSTORY. In: Merriam Webster. Springfield, 2025. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/herstory>. Acesso em: 22 jul. 2025.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de Andre Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Edufsc, 2013. 280 p.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991. 330 p. (Logoteca). Tradução de Ricardo Cruz.
- LEWIS, Elizabeth. Teoria(s) Queer e performatividade: mudança social na matriz heteronormativa. In: MACEDO, Elizabeth; RANNIERY, Thiago (ed.). *Currículo, sexualidade e ação docente*. Petrópolis: Dp Et Alii, 2017. p. 157-186.

MALERBA, Jurandir *et al* (org.). *A História Escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006.

MORGAN, Robin. *Activism*. 2015. Disponível em: <https://www.robinmorgan.net/activism/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

MOSS *et al.*. *SIX*. New York: Platypus Productions Llc, 2025. (1).

RUMIANTZEFF, Larissa. “*There’s a place for us*”: a questão da imigração em adaptações de West Side Story nos séculos XX e XXI. Rio de Janeiro, 2023, 227p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. 2. ed. London: Routledge, 2015. E-book 254 p. ISBN 1138828998.

SIX. Toby Marlow, Lucy Moss. *In: SIX: Live on Opening Night*. Adriana Hicks, Andrea Macasaet, Abby Mueller, Brittney Mack, Samantha Pauly, Anna Uzele. Absolute Label Services, 2022. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0VEsR6Rw4ApD0jeIlx4gsq?si=QXzo8xg8S4OAowlmdyuzxg>. Acesso em 16 out. 2024.

SIX. Intérpretes: Adrianna Hicks, Andrea Macasaet, Abby Mueller, Brittney Mack, Samantha Pauly e Anna Uzele. Compositor: Toby Marlow; Lucy Moss. *In: SIX: Live on Opening Night (Original Broadway Cast Recording)*. Intérpretes: Adrianna Hicks, Andrea Macasaet, Abby Mueller, Brittney Mack, Samantha Pauly e Anna Uzele. [S. l.]: Absolute Label Services, 2022a. Spotify, faixa 15 (4 min. 54 seg.). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4Ka5eDWv52OTKL0LNZqhWB?si=69dd798c2ace45b2> Acesso em: 4 dez. 2025.

THE one you’ve been waiting for. Intérpretes: Adrianna Hicks, Andrea Macasaet, Abby Mueller, Brittney Mack, Samantha Pauly e Anna Uzele. Compositor: Toby Marlow; Lucy Moss. *In: SIX: Live on Opening Night (Original Broadway Cast Recording)*. Intérpretes: Adrianna Hicks, Andrea Macasaet, Abby Mueller, Brittney Mack, Samantha Pauly e Anna Uzele. [S. l.]: Absolute Label Services, 2022b. Spotify, faixa 5 (1 min. 6 seg.). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7GSz6IUHhSfuXj7one3h0B?si=8e9f5a0986574572> Acesso em: 4 dez. 2025.

EX-Wives. Intérpretes: Adrianna Hicks, Andrea Macasaet, Abby Mueller, Brittney Mack, Samantha Pauly e Anna Uzele. Compositor: Toby Marlow; Lucy

Moss. *In*: SIX: Live on Opening Night (Original Broadway Cast Recording). Intérpretes: Adrianna Hicks, Andrea Macasaet, Abby Mueller, Brittney Mack, Samantha Pauly e Anna Uzele. *[S. l.]*: Absolute Label Services, 2022c. Spotify, faixa 1 (2 min. 11 seg.). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0FZ9csVDfNZAvzw3pPBXkG?si=1cca1ddaa9564b29> Acesso em: 4 dez. 2025.

I don't need your love. Intérpretes: SIX, Anna Uzele. Compositor: Toby Marlow; Lucy Moss. *In*: SIX: Live on Opening Night (Original Broadway Cast Recording). Intérpretes: Adrianna Hicks, Andrea Macasaet, Abby Mueller, Brittney Mack, Samantha Pauly e Anna Uzele. *[S. l.]*: Absolute Label Services, 2022d. Spotify, faixa 13 (4 min. 41 seg.). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/580vb7kHWfcUhb30DvDDlf?si=3ae92c7cd7c34300> Acesso em: 4 dez. 2025.

I don't need your love (Remix). Intérpretes: Adrianna Hicks, Andrea Macasaet, Abby Mueller, Brittney Mack, Samantha Pauly e Anna Uzele. Compositor: Toby Marlow; Lucy Moss. *In*: SIX: Live on Opening Night (Original Broadway Cast Recording). Intérpretes: Adrianna Hicks, Andrea Macasaet, Abby Mueller, Brittney Mack, Samantha Pauly e Anna Uzele. *[S. l.]*: Absolute Label Services, 2022e. Spotify, faixa 14 (2 min. 11 seg.). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7ImWLANDbNxyFe7ai7EWZm?si=6a484c38eb1a4ef0> Acesso em: 4 dez. 2025.

All you wanna do. Intérpretes: Adrianna Hicks, Andrea Macasaet, Abby Mueller, Brittney Mack, Samantha Pauly e Anna Uzele. Compositores: Toby Marlow; Lucy Moss. *In*: SIX: Live on Opening Night (Original Broadway Cast Recording). Intérpretes: Adrianna Hicks, Andrea Macasaet, Abby Mueller, Brittney Mack, Samantha Pauly e Anna Uzele. *[S. l.]*: Absolute Label Services, 2022e. Spotify, faixa 12 (7 min. 42 seg.). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7kxdXl2euEtpn41yksdFA?si=c92be6e3a3b34ce7>. Acesso em: 4 dez. 2025.

TROUILLOT, Michel-Roph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024. 264 p. Tradução de Sebastião Nascimento.

WIKIPEDIA. Herstory. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Herstory>. Acesso em: 22 jul. 2025.

Shakespeare & Chaucer: um ensaio

Leonardo Bérenger Alves Carneiro

I have heard of the Wife of Bath, I think in Shakespeare

Jonathan Swift, em carta a John Gay, datada de 20 de novembro de 1729

Se Geoffrey Chaucer (1342-1400) é o pai da língua inglesa, como muitos a ele assim se referem, William Shakespeare (1564-1616) é o bardo dessa mesma língua. E se ser o bardo de uma língua é ocupar a posição de poeta central, mais reconhecido e símbolo maior de uma tradição literária, coloca-se uma dúvida, a meu ver, sobre a verdadeira paternidade do idioma. Se Melvin Bragg, em seu *The Adventure of English: The Biography of a Language*, nos diz que Chaucer “nos disse aquilo que fomos”¹ (Bragg, 2003, p. 66), é o mesmo Bragg quem acredita que a famosa profecia de Ben Jonson, aquela que vaticina que Shakespeare não era de uma época, mas para todo o tempo, tem sido, até agora, cumprida (p. 132).

É sabido, mapeado e analisado o uso que Shakespeare fez da obra de seu antecessor. Artista de uma criatividade *sui generis*, o Bardo cria “a partir”: a partir de Plutarco (quando pensamos em suas peças romanas), a partir de Montaigne (como no caso de *A Tempestade*,

¹ No original: “He told us what we were”. Salvo indicação contrária em “Referências”, esta e demais traduções são de minha autoria. Traduções minhas virão acompanhadas do original em notas.

de 1611), a partir de Petrarca (principalmente em relação aos sonetos), a partir dos historiadores Tudor (como o faz em seus dramas históricos), e, também, sendo o objetivo principal deste ensaio compreender um pouco mais estas relações intertextuais, a partir de Geoffrey Chaucer. O que segue sendo impressionante, e o que faz o Bardo ser o bardo, é que, sempre “a partir”, Shakespeare cria algo absolutamente singular, autoral e, até agora insuperável e talvez até inigualável, quando pensamos na popularidade de sua obra, no volume colossal de massa crítica que seus versos produziram e na eficácia dramática de seus textos em performance.

Dotado de um olhar extremamente crítico para o mundo que o cerca, de uma imaginação poderosa e de um ouvido poético impressionante, William de Stratford-upon-Avon foi, certamente, leitor voraz de prosa e poesia estrangeiras, a grande maioria traduzida, mas também das narrativas e dos versos em vernáculo. Chaucer, ao tempo de Shakespeare, já havia alcançado a posição de grande poeta, cuja obra, inclusive, já se via inserida como leitura obrigatória nos currículos escolares. É estabelecida na crítica especializada a permanência da formação escolar como repertório primeiro de Shakespeare, sendo possível “dizer com alguma certeza que Shakespeare foi à escola, e que a sala de aula ficou em sua mente por muito tempo depois que de lá ele saiu”² (Dolven; Keilen, 2010, p. 16). No entanto, antes de integrar o currículo da The King’s New School, situada no mesmo prédio ocupado pela guilda da qual John Shakespeare, pai do dramaturgo, fazia parte na pequena cidade de Stratford-upon-Avon – graças à massiva política educacional iniciada por Henrique VIII, que estabeleceu cerca de 360 instituições de ensino deste tipo na Inglaterra – a obra de Chaucer atravessou muitas outras cortes que não apenas a Tudor, e o próprio homem Chaucer cruzou três palácios bem agitados no século XIV inglês: o de Eduardo III, o de Ricardo II, e o de Henrique IV,

2 No original: “We can say with some certainty that Shakespeare went to school, and that the classroom stayed on his his mind long after he left it”.

o que nos impressiona se pensarmos em termos de habilidade política, dado o contexto das Guerras das Rosas. Como um mesmo cortesão ocupou cargo tão alto como o de responsável pelas obras e edifícios reais, sendo o “real” em questão Ricardo II, e se manteve na corte, recebendo altas anuidades durante o reinado de Henrique IV, é um mistério histórico que não encontra explicações pacificadas entre seus biógrafos, posto que, como acreditam alguns, “pode-se contrapor a riqueza da obra de Chaucer à parcimônia de seus dados biográficos conhecidos” (Halfim, 1984, p. 21). Fato é que Chaucer gozou de elevado prestígio com os três monarcas (Eduardo, Ricardo e Henrique), alavancando sua carreira de pajem do Príncipe Lionel (terceiro filho de Eduardo III) a alto servidor público do reino, inspecionando centros alfandegários ingleses e viajando pela Europa Continental como diplomata, por exemplo, e tudo isso sem, aparentemente, deixar de escrever e, por conseguinte, sem deixar de produzir uma obra vastíssima, composta por alguns títulos que hoje tendem a ser pouco lidos, mas que tem em *The Canterbury Tales* (1380-1390) uma das obras mais populares e centrais do cânone de língua inglesa, configurando-se como um dos pontos altos da produção literária inglesa até então.

Esse “ponto alto” é composto por uma coleção de narrativas extremamente bem articuladas e costuradas por referências internas e replicação de personagens, por exemplo, e unificadas, principalmente por meio do inesquecível “General Prologue”, que abre o volume, formando um “painel bem-humorado e irônico dos mais variados tipos humanos” (Halfim, 1984, p. 22). Provavelmente redigida entre as décadas de 1380 e 1390, momento no qual Chaucer está afastado da corte, a coleção *The Canterbury Tales* foi pensada para reunir contos narrados por 30 peregrinos que partem de Southwark, um subúrbio de Londres, a caminho da cidade de Canterbury, para visitação e adora o ao túmulo de São Thomas Becket, o mártir da Igreja Católica inglesa assassinado em 1170 pelo rei plantageneta Henrique II. Dentro do que parece ter sido o projeto original de Chaucer, cada um dos

peregrinos-personagens deveria narrar, a caminho de seu destino, em versos rimados e majoritariamente com oito sílabas, duas histórias que julgassem interessantes, sempre precedidas por um prólogo, além de outras duas em seu retorno à hospedaria de Harry Bailey, de onde parte o grupo e para onde os viajantes retornarão. O desenho inicial nunca foi executado em sua integridade, posto que aquilo que seriam 120 contos, portanto, ficou restrito aos 24 que conhecemos, três deles incompletos – “The Cook`s Tale”, “The Squire`s Tale” e “Chaucer`s Tale” –, pois o poeta também se ficcionaliza a si mesmo como um dos peregrinos. A obra circulou em inúmeros manuscritos, muitos deles produzidos no interior dos mosteiros, entre os séculos XIV e XV, ganhando a forma impressa, ornada com as famosas xilogravuras, em 1476, por iniciativa do célebre tipógrafo William Caxton.

Voltando a Shakespeare, é certo e consensual entre os biógrafos do dramaturgo e os historiadores da cultura Tudor que William foi leitor frequente de Chaucer. Marion Turner, professora de Oxford (e que já havia publicado, em 2019, a monumental biografia *Chaucer: A European Life*) em *The Wife of Bath: A Biography*, livro lançado em 2023, nos informa que, ao tempo de Henrique VIII, a obra de Chaucer já contava com uma publicação em formato de fôlio de suas obras completas – *Works of Geoffrey Chaucer* – em edição de William Thynne, e com data de 1532 para a primeira impressão, sendo relançada mais duas vezes, em 1542 e 1550. Outros editores Tudor se ocuparam de reunir os títulos de Chaucer em diferentes fôlios, como Stow, em 1561, e Speght, em duas edições: a de 1598 e a de 1602. Um dos aspectos mais interessantes dessas antologizações Tudor da obra do poeta medieval é a riqueza paratextual dos volumes, que contam com ensaios biográficos e árvores genealógicas de Chaucer, além de resumos, alguns até comentados, das obras ali reunidas (Turner, 2023, p. 166-7).

No enquadre das eras elisabetana e jaimesca, a ideia de um Chaucer reescrito não se restringe, porém, ao uso que Shakespeare fez dele, mas permeia toda a produção literária e dramática

da Primeira Modernidade inglesa. Na verdade, todos os autores mais significativos do período já compreendiam Chaucer como “o ponto alto da literatura medieval”, tendo sido ele, mais direta ou mais indiretamente, apropriado por Edmund Spenser, Philip Sidney, John Lyly, Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Ben Jonson, John Fletcher e Robert Greene. Pode-se dizer que este último, Robert Greene, mais lembrado por nós por ter publicado um panfleto (*Groats-Worth of Wit*) em 1592 no qual chama Shakespeare de “corvo arrivista”, parece ter tido uma relação especialmente ambivalente no que concerne à obra e ao legado de Chaucer, pois, se por um lado dava ao antecessor a posição de “Patriarca da Literatura”, como ele mesmo assim o chamou, pelo outro, considerava o poeta “vulgar”. Adjetivar Chaucer de “vulgar” e Shakespeare de “arrivista” não credita a Greene o título de “crítico literário mais brilhante do milênio”...

Mas o fato é que ele, Robert Greene, é o mais provável autor de *The Cobbler of Canterbury*, espécie de *offshoot* dos *Canterbury Tales*, que foi publicado anonimamente por Robert Robinson, na Londres de 1590. Na adaptação, ou imitação, se usarmos do léxico renascentista, seis passageiros a bordo de uma barça que rumava de Billingsgate, ao norte do Rio Tâmisa, até Gravesend, ao sul da cidade, narram cada um uma estória, na intenção de tornar a viagem menos maçante. Um desses viajantes é uma mulher, uma “old wife”, como é nomeada, a quem Greene dá centralidade na narrativa, afirmando: “Imitamos o velho Pai Chaucer, tendo em nossa pequena barça, como ele fazia em suas viagens, diversos contos, e entre os demais, o conto da velha esposa”³ (*apud* Murphy, 2010, p. 351).

No entanto, os usos apropriativos que Shakespeare fez de Chaucer são, na maioria das vezes, menos explícitos. Diferentemente de Greene, Shakespeare não foi comentador de sua própria obra, não nos legou diários ou cartas, não publicou panfletos opiniáticos. Há, entretanto,

3 No original: “We imitated Old Father Chaucer, having in our little barge, as he did in his voyages, several tales, and among the rest, the tale of the Old Wife”.

trânsitos óbvios entre os dois autores, que se materializam mais claramente na obra de Shakespeare em pelo menos três de suas peças: *Sonho de uma noite de verão* (de 1595-96), *Tróilo e Créssida* (1602) e *Os dois primos nobres* (1613-14). Se em *Sonho* Shakespeare se apropria de “The Knight`s Tale” para situar a ação da peça em meio às festividades do casamento de Teseu e Hipólita, o Bardo também parte de Chaucer, mais especificamente de seu “The Tale of Sir Thopas”, para recriar “Píramo e Tisbe”, peça-dentro-da-peça a ser encenada pela trupe de artesãos nesta mesma comédia de 1595-96, fazendo um uso duplo, portanto, do poeta medieval: seja na criação de personagens centrais de *Sonho de uma noite de verão* (Teseu e Hipólita), seja na reescrita de “Píramo e Tisbe”, a peça dos artesãos.

Já na peça de 1602, *Tróilo e Créssida*, Shakespeare se faz valer de fontes diversas, incluídas aí a tradução de Homero por George Chapman, publicada em 1598, e as *Metamorfoses*, de Ovídio, esta vertida para o inglês por Arthur Golding, e publicada em 1567. No entanto, como assevera Emma Smith (2014), a peça “é amplamente baseada no poema de Chaucer, *Troilus and Criseyde*” (p. 241), sendo ele, Chaucer, sua fonte principal, portanto. Tendo a Guerra de Tróia como pano de fundo, *Troilus and Criseyde* foi provavelmente composto nos primeiros anos da década de 1380, em momento anterior à escrita dos *Tales*, e vem sendo considerado por grandes medievalistas, como Stephen A. Barney (2006, p. ix), “a narrativa inglesa mais bem sucedida em projeto, ambição e arte poética”⁴, pelo menos até a publicação, em 1667, de *Paradise Lost*, por John Milton, se nos alinharmos à opinião do crítico.

Em *Os dois primos nobres*, “escrita pelos memoráveis mais conceituados de seu tempo”, como anuncia explicitamente a primeira edição de 1634, Shakespeare, agora ao lado de um coautor, John Fletcher, retorna, por meio da figura de Teseu, à narrativa que abre a coleção de contos de Chaucer, “The Knight`s Tale”, como já havia feito ante-

4 No original: “the most successful English narrative in design, ambition, and poetic artistry”.

riormente para a composição de *Sonho de uma noite de verão*. Como assevera Darren Freebury-Jones (2024, p. 189), Shakespeare e Fletcher “partem de ‘The Knight’s Tale’, de Chaucer, e de ‘Siege of Thebes’, de John Lydgate, de *The Workes of Geffrey Chaucer* (1561) para contar uma história de ciúme e rivalidade entre as personagens-título de Palamon e Arcites”⁵. No entanto é no prólogo da peça, cuja autoria é geralmente atribuída a Fletcher, que o poeta medieval é textualmente citado e a quem é dado, inclusive, o direito de falar e se expressar:

Chaucer, tão admirado, doa a história,
Que em sua obra vive em glória.
Se a nobreza da prole nos trair,
E vaia a filha aqui primeiro ouvir,
A ossada do homem embaixo da terra,
Lá mesmo, onde ela está, treme e berra:
“Oh! Afastai de mim a palha inútil,
Esse autor que torna meu laurel fútil
E meu trabalho, célebre e tão probo,
Um continho de Robin Hood tão bobo”
(Prólogo, l. 13-21. Tradução de José Roberto O’Shea)

É Marion Turner quem nos lembra de que o prólogo de *Os dois primos nobres* em si já nos remete a um dos prólogos de *The Canterbury Tales* – aquele que precede a “The Clerk’s Tale”, no qual a Petrarca é atribuída a fonte da narrativa que se iniciará. Shakespeare e Fletcher parecem, também, categorizar a herança literária medieval que os antecede a partir de um critério qualitativo: de um lado, há a grande literatura vernacular (Chaucer, “tão admirado”); de outro, há uma literatura aparentemente vista como menor, “fútil”: romances populares e baladas, em grande parte preservados na cultura da época

5 No original: “They drew from Geoffrey Chaucer’s ‘The Knight’s Tale’ and John Lydgate’s ‘Siege of Thebes’ in *The Workes of Geffrey Chaucer* (1561) to tell a tale of jealous rivalry between the titular characters of Palamon and Arcites”.

pela tradição oral, como as narrativas em torno de Robin Hood a que se referem. A Chaucer é dada a posição de autor maior da língua, cujo prestígio já havia sido monumentalizado pela inauguração por seus restos mortais da Poet's Corner, na Abadia de Westminster, lugar para o qual, vale dizer, a ossada de Shakespeare nunca foi transferida, permanecendo até hoje enterrada na Igreja da Santíssima Trindade, em Stratford-upon-Avon.

Neste momento, julgo necessário que se volte à epígrafe com a qual abro este meu ensaio: onde está a Wife of Bath que Jonathan Swift diz, na missiva de 1729, ter ouvido falar que está em Shakespeare? É absolutamente incontestado que o autor de *Gulliver's Travels* é um dos mais debochados da tradição literária de língua inglesa. No entanto, ainda que Swift esteja sendo irônico com John Gay, destinatário da carta, a afirmação – de que há uma Wife of Bath nas obras do Bardo – pode ser produtiva para quem deseja pensar no dialogismo Chaucer-Shakespeare. E aqui me interessa pensar um pouco mais acerca dessa relação.

Para conduzirmos tal investigação, essa busca pela Wife, algum tipo de método deve ser estabelecido. Uma tentativa de construção de um aparato crítico acerca dos trânsitos textuais entre Chaucer e Shakespeare já é desenhada por E. Talbot Donaldson, em seu livro *The Swan at the Well: Shakespeare Reading Chaucer*, de 1985. Ele diz:

[...] receio, pelo fato de que, com exceção de Coghill, a maioria dos críticos preocupados com comparações tenham sido primariamente shakespeareianos e apenas incidentalmente chaucerianos; acredito que isso seja verdade até mesmo para Ann Thompson. Os shakespeareianos estão naturalmente interessados em mostrar como o contexto chauceriano pode iluminar as peças, mas esse interesse perfeitamente apropriado frequentemente tem o efeito de presumir que, embora a peça seja um quebra-cabeça que requer respostas, as obras

chaucerianas que podem ajudar a fornecer respostas têm significados estabelecidos – quase se poderia dizer estáticos – que estão disponíveis para qualquer leitor. Para alguém que passou grande parte de sua vida acadêmica tentando desvendar os significados chaucerianos, essa suposição representa um grave mal-entendido sobre um poeta de enorme complexidade e sutileza, cujos significados tendem a ser tão multifacetados e variados quanto os de Shakespeare⁶ (Donaldson, 1985, p. 2).

O método apresentado por Donaldson é claro: qualquer estudo comparativo entre o Bardo e autores outros não deve permitir que o monumento-Shakespeare faça sombra suficientemente grande ao outro polo da relação comparativista, a ponto de eclipsar seu constituinte. Além disso, o crítico enfatiza, se há um esforço hermenêutico na construção dos inúmeros sentidos que as peças de Shakespeare encerram, esse mesmo esforço se faz necessário na busca pelos sentidos plurais a serem construídos a partir da obra de Chaucer, pois que esses sentidos não são estáticos – ao contrário: chegam a nós profundamente marcados por uma historicidade complexa e multifacetada, além de uma herança crítica plural e canonizada.

Alertados por Donaldson, nossa busca por uma *Wife of Bath* em Shakespeare deve se voltar antes para o século XIV, e não apenas para os séculos XVI e XVII, se quisermos fazer algum sentido da provocação de Swift. Os estudiosos da Tradução diriam que há dois po-

6 No original: “I fear, from the fact that, with the exception of Coghill, most critics concerned with comparisons have been primarily Shakespeareans and only incidentally Chaucerians; I believe this is true even of Ann Thompson. Shakespeareans are naturally interested in showing how the Chaucerian background can illuminate the plays, but this perfectly proper interest often has the effect of assuming that, although the play is a puzzle requiring answers, the Chaucerian works that may help provide answers have settled – one might almost say static – meanings that are available to any reader. Too ne who has spent much of his scholarly life trying to unravel Chaucerian meanings this assumption represents a serious misunderstanding of a poet of enormous complexity and subtlety, whose meanings are apt to be as many faceted and as various as Shakespeare’s”.

lissistemas em investigação; iniciemos pelo de saída, aquele no qual Chaucer produziu sua personagem mais popular e controversa.

A Inglaterra de Chaucer passava por uma drástica alteração na distribuição populacional, “uma catástrofe demográfica sem precedentes na história europeia” (Silva, 2019, p. 127). A epidemia de peste havia, apenas em sua primeira onda, entre 1348-49, dizimado um terço da população do país, que passava a contar também com maior mobilidade social, dado o distensionamento do sistema feudal, que havia se tornado o modo de produção hegemônico no reino desde a Invasão Normanda, em 1066. Com a perda de capacidade produtiva ocasionada pela Peste negra, cada vez mais mulheres ocupavam atividades laborais remuneradas, o que encontra eco na legislação da época, que passa a permitir que mulheres, sejam elas solteiras, casadas ou viúvas, mantenham negócios próprios sem a soberania de um marido, pai ou irmão. Essas mulheres passam a ser chamadas por *femmes soles*, isto é, mulheres que, como Alison of Bath, que se apresenta como negociante de tecidos já ao início de seu Prólogo, tinham autorização a sozinhas lucrarem, isto é, produzirem capital por meio de atividades comerciais. Atento às mudanças de seu tempo, é razoavelmente compreensível o movimento que se vê na forma como Chaucer figura as mulheres em sua obra: de uma poesia aparentemente preocupada em representá-las como objetos de troca na economia do amor cortês a uma poesia que retrata essas mulheres como “inteligentes, ativas, verdadeiras forças éticas no mundo” (Turner, 2023, p. 14), como sintetiza Marion Turner. À liberdade econômica de Alison, essa quase *New Woman* do século XIV, potencializada pelas terras que herda de seus três primeiros velhos maridos, Chaucer soma uma liberdade sexual inédita na literatura de até então. É novamente em seu prólogo confessional que Alison confronta os textos sagrados que prescrevem o sexo como meramente procriativo e que condenam mulheres a experimentarem um único casamento, tal qual o ideal poético de feminilidade que vemos em Guinevere, de *Sir Gawain and the Green Knight*, por exemplo.

A misoginia que a liberdade de Alison evoca se expressa em diversas dimensões da experiência de leitura de “The Wife of Bath”. Na dimensão da narrativa que seu prólogo constrói, ela é agredida pelo seu quinto marido, Jenkins, que lhe arremessa o *Book of Wicked Wives*, deixando-a permanentemente surda. Para seus interlocutores imediatos, o grupo de peregrinos com quem ela viaja a Canterbury, seu prólogo parece incomodar, sendo ela interrompida tanto pelo Summoner quanto pelo Friar, que exclama: “`Well, Ma`am`, he said, `as God may send me bliss,/ This is a long preamble to a tale!’” (citado aqui por meio da tradução para o inglês moderno de Nevill Coghill). Há ainda a reação da crítica, que por séculos compreendeu Alison como uma mulher perigosamente transgressora, sendo exemplar o caso do copista responsável pelo famoso manuscrito Egerton, hoje na British Library, que, ao fim do século XV, lhe cortou versos e rebateu suas ideias consideradas profanas com passagens bíblicas inseridas como marginálias ao manuscrito que produzia.

Resta à Wife, em meio a tamanha hostilidade e tantas tentativas de silenciamento, como assim compreendem muitos de seus críticos, uma das poucas armas disponíveis a mulheres para a desarticulação de discursos de subalternidade: a linguagem, linguagem esta que desestabiliza pelo humor, e que se expressa na forma de um compromisso com a felicidade. Ou, como sintetizou Lumiansky, já em 1960: “Embora sua beleza e vitalidade estejam desaparecendo, a Wife of Bath ainda consegue ser muito alegre, e seu prólogo e conto sempre terão um lugar entre as grandes performances da literatura inglesa”⁷ (Lumiansky, 1960, p. xix).

E é aqui que voltamos ao polissistema da cultura de chegada, aquele do início da Era Moderna. Que lugar essa “alegria” transgressora ocupa na obra shakespeariana, considerada a maior de todas

7 No original: “Though her beauty and vitality are fading, the Wife can still manage to be ‘right merry’, and her prologue and tale will always have a place among the great performances in English Literature”.

as performances da história da literatura inglesa? (voltando à citação de Lumianski). A figura de Falstaff imediatamente pode nos vir à mente, como já nos alerta Marion Turner. Talvez tenha sido nas duas partes de *Henrique IV*, dramas históricos produzidos entre 1596-98, ou em *As as alegres comadres de Windsor*, comédia escrita por Shakespeare em 1598, que Jonathan Swift tenha ouvido falar de Alison of Bath. Nas palavras da própria Turner (2023, p. 173):

Alison e Falstaff podem ser vistos como representantes da vida, da vitalidade. Personagens de meia-idade, já bem além do seu auge físico, ambos se recusam a desacelerar. Além disso, nenhum deles morre de fato em seus textos – e ambos participam de cenas de ressurreição⁸.

O diálogo proposto por Marion Turner entre a Wife of Bath e Falstaff destaca a importância do cômico e do marginal no cânone inglês. Ao associar a construção de uma personagem feminina medieval à de um cavaleiro fora dos padrões renascentistas, Turner enfatiza que tanto Chaucer quanto Shakespeare recorrem ao poder do riso, da ambiguidade e da performatividade para tensionar as fronteiras do aceitável em suas épocas. Essa comparação ilumina estratégias de resistência cultural e revela como personagens “à margem” podem ser, de fato, os principais motores de renovação textual, carnalizando hierarquias e redefinindo o significado de autoridade e de identidade na literatura. A sobrevivência de Alison, e também a de Chaucer, se dá, como ocorre com a misoginia de que a personagem é alvo, em diferentes dimensões. Fora dos manuscritos da British Library e das inúmeras edições hoje disponíveis de *The Canterbury Tales*, Alison e Chaucer vêm ambos sendo adaptados, apropriados e citados nos mais diferentes meios culturais, sempre, tanto criador quanto criatura, lembrados

8 No original: “Alison and Falstaff can both be seen as representatives of life, of vitality. Middle-aged characters well past their physical best, they both refuse to slow down. Moreover, neither really dies in their texts – and both take part in resurrection scenes”.

pela sua vitalidade transgressora, pela multiplicidade e intensidade dos afetos que mobilizam.

Em Shakespeare, acredita Marion Turner, se Falstaff representa uma ordem carnalizada nos dramas históricos, a ordem convencional e hierárquica é, porém, reestabelecida quando Hal isola e repudia o antigo companheiro de noitadas e transgressões ao final da segunda parte de *Henrique IV*. Entretanto, se Alison ganha vida nas duas partes de *Henrique IV* pelo corpo de Falstaff, um corpo masculino, indicando que o tempo de Shakespeare possa ter sido mais restritivo às transgressões femininas do que foi o tempo de Chaucer, é, porém, talvez pela maior liberdade do gênero cômico, que algo da força e da liberdade de Alison finalmente ganharia corpo e voz em personagens femininas do cânone shakespeariano, nas Senhoras Ford e Page, as comadres do título de *As alegres comadres de Windsor*. Para Turner, é no ato final da peça, que as Senhoras Ford e Page encarnam o carnaval da peça, sendo por meio delas que Falstaff é assimilado, reintroduzido na comunidade,

e o poder feminino, a outra encarnação do carnaval na peça, não é posto de volta em seu lugar. [...] a peça termina com Mistress Ford ainda no controle de seu casamento, tal qual o prólogo da *Wife of Bath* termina com Alison em triunfante controle de si mesma. O que Shakespeare toma de “*The Wife of Bath*”, e reencena em *The Merry Wives*, é a ideia radical de que mulheres podem ser confiáveis, virtuosas e controladoras.⁹ (Turner, 2023, p. 188).

Recentemente, em 2021, a Netflix lançou a série de comédia *The Chair*, com direção de Daniel Day Longino, e que tem Sandra

9 No original: “and female power, the Other incarnation of carnival in the play, is not put back in its place. [...] the play ends with Mistress Ford still in charge of her marriage, just as the *Wife of Bath*’s Prologue ends with Alison in triumphant control of hers. What Shakespeare took from the *Wife of Bath*, and restaged in *Merry Wives*, is a radical idea that women can be trustworthy, virtuous, and in charge”.

Oh como atriz principal. A série fala da política de um Departamento de Inglês em uma típica universidade estadunidense de prestígio, a fictícia Pembroke University, localizada em uma região que lembra a Nova Inglaterra. A Professora de Chaucer, e existe a “cadeira Chaucer” em inúmeros departamentos de Inglês de universidades dos Estados Unidos, Professora Joan Hambling, interpretada por Holland Taylor, é levada à exasperação dado o desinteresse da maioria de seus alunos naquilo que ela tem a dizer sobre o poeta. Em cena bastante cômica, ela grita com alguns deles pelo *campus* da universidade: “*Chaucer has survived more than six hundred years of literary criticism. And if you can't figure out that he's a badass, then just stay the fuck out of my classroom*”.

Talvez excessivamente enfática, a Professora Joan Hambling acaba dando um recado importante a seus alunos: Chaucer vem sobrevivendo, com todo prestígio, a seis séculos de crítica literária. Se Shakespeare é o “poeta nacional” inglês (como acreditaram os românticos e seguimos acreditando todos até hoje), tal posição não poderia ter sido alcançada sem uma tradição criativa e poética que remontasse a, minimamente, dois séculos anteriores. Uma visão teleológica da história literária acreditaria que Shakespeare, homem do renascimento inglês, deveria ser visto como um artista mais sofisticado do que o medieval Chaucer. No entanto, a disputa pelos louros da língua inglesa é supérflua: o inglês não deve ser visto como o idioma de Shakespeare ou de Chaucer, mas como uma língua que produziu autores absolutamente centrais e incontornáveis (como Shakespeare e Chaucer).

Referências

BARNEY, Stephen A. Introduction. In: CHAUCER, G. *Troilus and Criseyde*. A Norton Critical Edition. New York: Norton & Company, 2006.

BRAGG, Melvyn. *The Adventures of English: the biography of a language*. New York: Arcade Publishing, 2003.

CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Tradução de Nevill Coghill. London: Penguin Books, 2003.

DOLVEN, Jeff; KEILEN, Sean. Shakespeare's Reading. In: DE GRAZIA, M.; WELLS, S. *The New Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 15-29.

DONALDSON, Talbot E. *The Swan at the Well: Shakespeare Reading Chaucer*. New Haven: Yale University Press, 1985.

FREEBURY-JONES, Darren. *Shakespeare's Borrowed Feathers*. Manchester: Manchester University Press, 2024.

HALFIM, Miriam. *O judeu em Chaucer, Marlowe e Shakespeare*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

LUMIANSKY, R. M. Introduction. In: CHAUCER, G. *The Canterbury Tales*. New York: Washington Square Press, 1960.

MURPHY, Donna N. The Cobbler of Canterbury and Robert Greene. *Notes and Queries*, v. 57, n. 3, p. 349-352, 2010.

SILVA, Marcelo Cândido. *História Medieval*. São Paulo: Contexto, 2019.

SHAKESPEARE, William. *The Two Noble Kinsmen*. Ed. Robert Kean Turner & Patricia Tattspagh. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

SMITH, Emma. *Guia Cambridge de Shakespeare*. Tradução de Petrucia Finkler. Porto Alegre: L&PM, 2014.

THE CHAIR. Direção: Daniel Day Longino. Produção: Amanda Peet & Annie Julie Wyman. Netflix, 2021.

TURNER, Marion. *Chaucer: A European Life*. Princeton: Princeton University Press, 2019.

TURNER, Marion. *The Wife of Bath: A Biography*. Princeton: Princeton University Press, 2023.

Marvel Shakespeare: Jamie Lloyd e o Bardo Pop do West End

Marcela Santos Brigida

No proscênio de um palco quase vazio, cercado por montes de confete cor-de-rosa, cadeiras simples de metal e um enorme coração inflável (também cor-de-rosa) como pano de fundo, o Benedick de Tom Hiddleston proclama: “Sou amado por todas as damas”, soprando nova vida nos versos de Shakespeare. A plateia – muito jovem, em sua maioria feminina – reage com gritos e aplausos estrondosos. É um momento que captura o espírito do *Much Ado About Nothing*, de Jamie Lloyd, no Theatre Royal Drury Lane: lúdico, irreverente e sintonizado de forma aguda com as maneiras pelas quais a celebridade e o espetáculo moldam a performance contemporânea.

Ao longo da produção, Lloyd reimagina *Much Ado* não como uma comédia de época, mas como um evento da cultura pop, fundindo a linguagem shakespeariana com a exuberância neon dos vídeos dos anos 1990 e a iconografia do *fandom* moderno. As personas das estrelas Hiddleston e Hayley Atwell são explicitamente incorporadas ao espetáculo: recortes de papelão em tamanho real de seus personagens da Marvel surgem estrategicamente em cena, enquanto a trilha sonora – uma mistura de *hits* pop e dance – dão o tom de um universo em que imagem pública e sentimento privado estão em constante colisão. Em sua versão, Lloyd utiliza comédia física ousada e coreogra-

fias estilizadas para revelar a fragilidade que se esconde sob a superfície da festa. Ao fazer isso, trata Shakespeare como uma propriedade de franquia em si – um sítio cultural a ser reconfigurado, reimaginado e reanimado para uma nova geração sem perder de vista a arquitetura emocional que lhe conferiu permanência.

Modernizar e “reinventar” Shakespeare no palco não é propriamente algo ousado ou surpreendente por si só. W. B. Worthen (2014, p. 1-2) discutiu como a performance das peças de Shakespeare “oferece um instrumento poderoso para examinar a interseção da escrita dramática, das instituições teatrais e das ideologias de performance em evolução”¹. Do investimento das produções do Globe em referências à cultura pop até os comentários sobre política contemporânea realizados em produções do National Theatre, o vibrante cenário teatral londrino oferece ao público um Shakespeare “moderno” nos mais diversos espaços de performance da cidade. Nos últimos anos, o DockX, em Canada Water, ofereceu ao público um *Macbeth* imersivo estrelado por Ralph Fiennes e Indira Varma. Enquanto isso, no Donmar Warehouse, um elenco quase integralmente escocês capitaneado por David Tennant e Cush Jumbo sublinhava o elemento de descompasso psicológico da peça. As *weird sisters*, nem mulheres nem bruxas nesta montagem, foram transformadas em vozes espectrais escutadas pela plateia a partir de fones de ouvido via sons binaurais. No setor subsidiado mais vanguardista, o Almeida Theatre deu palco a *Romeo and Juliet* (2023) de Rebecca Frecknall, com a dança e a coreografia reivindicando um protagonismo raramente observado nesta tragédia.

Contudo, este trabalho propõe que as produções recentes de Shakespeare realizadas por Jamie Lloyd trouxeram algo próprio, suficientemente singular para ser tanto louvado quanto criticado pela imprensa especializada e pelo público. Em sua reconfiguração não apenas da tradição de encenação shakespeariana, mas também pelo desenvolvimento de uma espécie de linguagem teatral própria, Lloyd re-

1 Todas as traduções a partir do inglês foram realizadas pela autora.

conhece e abraça um elemento central da teoria da performance, algo que Richard Schechner descreve como as suas “estruturas profundas”. Aqui, a performance aparece como domínio do público. Trata-se de:

toda a constelação de eventos, a maioria deles passando despercebidos, que ocorre em/entre artistas e espectadores desde o momento em que o primeiro espectador entra no campo da performance – o recinto onde o teatro acontece – até o momento em que o último espectador sai (Schechner, 2003, p. 71).

A performance, portanto, engloba drama, script e teatro. Ao explorar o processo performático, Schechner também propõe que a performance não começa quando a cortina se abre, nem se extingue com o fim do evento teatral. Descrevendo as estruturas profundas, o teórico engloba aqui a preparação técnica da companhia para a performance, mas também a preparação prática realizada pelos espectadores para chegar a seus assentos no teatro, além dos eventos pós-performance. Schechner (2003, p. xviii) estende a experiência performática ao que chama de “rescaldo”, processo a partir do qual “artistas e espectadores saem ou descem do estado performático”. Para o teórico, o rescaldo inclui não apenas o processo de esvaziamento do teatro, mas “a difusão de notícias sobre as performances, sua avaliação – inclusive a escrita de livros sobre elas” (2003, p. xviii).

As estruturas profundas da performance – padrões e processos subjacentes que a moldam em todas as suas formas, do teatro ao ritual – são reconhecidas, devidamente valorizadas e estrategicamente comercializadas pela Jamie Lloyd Company. Embora mencione brevemente os três encontros de Lloyd com Shakespeare, este trabalho se concentrará em *Much Ado About Nothing*, argumentando que nesta montagem a companhia encontrou não apenas um meio ideal para sua linguagem – a comédia – como também oferece o melhor exemplo

atual do que se poderia chamar de “Marvel Shakespeare” enquanto evento performático midiático.

Jamie Lloyd como Diretor

Descrito como “o retrato do estilo da classe trabalhadora” (Collins-Hughes, 2020), Jamie Lloyd nasceu em Poole, Dorset, e estudou atuação na Liverpool Institute for Performing Arts antes de se voltar para a direção. Em 2011, fundou a Jamie Lloyd Company em parceria com o Ambassador Theatre Group. Foi apenas sete anos mais tarde, durante a temporada *Pinter at the Pinter* (2018-2019) – que encenou peças curtas de Harold Pinter no teatro que leva o seu nome – que a Jamie Lloyd Company desenvolveu o estilo minimalista de encenação que viria a ser associado ao diretor, juntamente a seu elenco de estrelas. Se a “destilação da linguagem” (Collins-Hughes, 2020) de Pinter forçou Lloyd a combinar esse rigor com as estratégias de encenação, *Betrayal* (2019) também marcou sua primeira parceria com Tom Hiddleston, que dividiu o palco com Zawe Ashton e Charlie Cox.

Em seguida vieram produções como *Cyrano*, estrelada por James McAvoy, *The Seagull*, com Emilia Clarke, até *Sunset Boulevard* (2023-2024), estrelada por Nicole Scherzinger, que rendeu três prêmios Olivier à companhia e o Tony de Melhor *Revival* de Musical. Em 2025, a versão de *Evita* realizada pela companhia no London Palladium gerou controvérsia ao situar o momento culminante do musical – a cena em que a estrela Rachel Zegler canta “Cry for Me Argentina” – fora do teatro, em uma sacada voltada para o público não-pagante que circulava pelas ruas (Lawson, 2025) enquanto a plateia assistia à cena por um telão dentro do teatro. Se já em 2020, Lloyd concordava com a ideia de que suas encenações assertivamente contemporâneas eliminavam as “camadas sufocantes da história performática” para revelar o que está por baixo (Collins-Hughes, 2020), suas leituras de Shakespeare fo-

ram mais controversas diante de uma história muito mais densa a ser eliminada.

“Marvel Shakespeare”: O Bardo como franquia

W. B. Worthen (2014, p. 1) argumenta que, porque “performance talvez implique algo mais instável do que teatro, ao menos no contexto do debate acadêmico e disciplinar contemporâneo, sugerindo um palco resistente às noções de determinação autoral, literária e textual”, o drama shakespeariano “permanece um campo fértil de investigação sobre o trabalho da escrita sobre performance” (Worthen, 2014, p. 1). Embora revisitar a história da performance shakespeariana desde o século XVII não seja necessário nem esteja dentro do escopo deste trabalho, pode ser útil estabelecer que, após os grandes desvios dramáticos do século XVIII e as tendências de censura moral da era vitoriana, diretores do século XX de William Poel a Peter Hall compartilharam uma tendência de modernizar a performance de Shakespeare, retomando o texto tal como escrito e eliminando os excessos de seus predecessores. Assim, embora o jovem Lloyd tenha sido descrito como alguém que “não se parece em nada com um diretor típico do West End” (Collins-Hughes, 2020), sua abordagem “minimalista” pode facilmente ser inserida na história da prática cênica shakespeariana. Se Peter Hall estabeleceu um novo padrão por meio da preocupação com a nuance psicológica e a defesa da integridade da linguagem (sendo apelidado de “fundamentalista do iâmbico”), a abordagem de Lloyd é apenas aparentemente iconoclasta, como destacou James McAvoy (*apud* Collins-Hughes, 2020, p.): “Costuma-se dizer que ele elimina camadas ou tenta virar obras clássicas de cabeça para baixo. Acho que ele está sempre tentando contar a história da maneira mais clara e empolgante possível”.

Podemos argumentar que o que há de inovador na abordagem abrangente de Lloyd, no sentido schechneriano, não está nos pal-

cos quase vazios – que ecoam encenações contemporâneas e, desde o início do século XX, são comuns nas performances de Shakespeare – nem no uso de figurino moderno, também disseminado desde pelo menos Barry Jackson. A escolha de estrelas de cinema, por si só, tampouco é uma inovação, considerando que nomes como Orson Welles, Laurence Olivier e John Gielgud foram alguns dos primeiros *megastars* shakespeareanos transatlânticos. A novidade, portanto, reside na conjunção desses elementos e na fluência da Jamie Lloyd Company nas linguagens da juventude do século XXI: do ritual da venda de merchandising e da peregrinação às *stage doors* até a integração das redes sociais à experiência performática. Trata-se também de abraçar a ideia de Shakespeare como marca e franquia.

Conceituar Shakespeare como franquia não é reduzir sua complexidade artística a mero capital cultural, mas reconhecer os modos como suas obras circulam nas economias culturais contemporâneas. As produções de Jamie Lloyd operam com um grau de coerência formal e de identidade visual que ultrapassa os limites de cada peça individual. Seu trabalho é marcado por *motifs* visuais recorrentes – cenários monocromáticos, grades de iluminação precisas, ênfase em corpos isolados – que tornam suas produções instantaneamente reconhecíveis ao público. Essa consistência estética, que também abrange o poder de atração das estrelas no elenco, constrói uma espécie de assinatura de autor, mas também evoca a lógica da narrativa serializada: o público sabe o que esperar, e parte do apelo está em retornar a um terreno visual e emocional familiar. Em plataformas como Reddit, TikTok, X e Instagram, as produções de Lloyd são ao mesmo tempo celebradas e criticadas, com alguns usuários cunhando o termo “Marvel Shakespeare” para se referir aos recentes desenvolvimentos no elenco e no formato das encenações.

Escalação de celebridades

O impacto e as dinâmicas da escalação de celebridades no West End têm sido amplamente discutidos por acadêmicos, pelos críticos e pelo público. Em “Star quality: celebrity casting in London West End theatres” (2014), Niall Caldwell e Kathryn Nicholson destacam que, embora alguns críticos sejam conhecidos por condenar a prática – os autores abrem o artigo com uma citação de Michael Billington lamentando que, enquanto antigamente a ideia de vincular um “grande nome” a uma peça significava “uma estrela do calibre de Maggie Smith ou Judi Dench” (Billington, 2007, p. 406), nos anos 2000 ela passou a se referir “a alguém conhecido simplesmente por filmes, televisão ou pelas onipresentes colunas de fofoca” –, o uso de nomes famosos para atrair público sempre foi prática comum no teatro britânico, “especialmente na época de Shakespeare, quando atores como Richard Burbage frequentemente tinham cenas escritas especificamente para eles, a fim de atraí-los para interpretar o papel principal” (Caldwell; Nicholson, 2014, p. 136).

No entanto, a pesquisa de Caldwell e Nicholson (2014, p. 136) constatou que Billington não estava sozinho em sua diferenciação entre atores famosos – como Smith e Dench – e celebridades, concluindo que:

Uma distinção entre fama e celebridade foi feita tanto por profissionais do teatro quanto pelo público, sendo o estatuto de celebridade visto como algo criado pela exposição midiática e pela presença constante nos holofotes. Isso contrasta com a fama, que é conquistada por ser reconhecido por algo ou por alguma realização.

Em oposição a esse tipo de reação, ainda prevalente em resenhas, ensaios e postagens em redes sociais sobre a escalação no West End (Wilson, 2025), há aqueles que argumentam que “nem todas as

‘celebridades’ são algo ruim e que, de fato, podem não apenas melhorar a experiência dos frequentadores do teatro, como também encorajar públicos novos e mais amplos a frequentá-lo” (Caldwell; Nicholson, 2014, p. 136-137). Após assistir à produção de *The Tempest* de Lloyd, estrelada por Sigourney Weaver, a jornalista Rosie Millard aludiu a um texto de A. N. Wilson no *The Times* que, seguindo a linha de Billington, criticava a escalção de celebridades e rejeitou suas premissas apontando as vantagens práticas, materiais e performáticas da escalção de nomes célebres:

Que todos aqueles burocratas zelosos que escrevem diretrizes agonizantes para o Arts Council of England, ordenando que seus clientes atraíam públicos mais jovens e diversos, se lembrem de que produtores astutos já estão encontrando respostas para essa questão. Há uma torrente de talentos da televisão, do cinema e do meio on-line constantemente passando pelas portas do teatro. Uma escalção inteligente é aquela que acolhe rostos famosos no mundo precário e de baixos salários do palco. Isso não apenas impulsiona as vendas de ingressos de maneira fenomenal, como também proporciona uma atmosfera marcadamente diferente nas plateias dos nossos teatros. Isso significa que Shakespeare ao vivo em Londres não é apenas para acadêmicos, turistas ou idosos. Significa que nosso poeta nacional pode ser desfrutado e valorizado de maneira renovada, e que nossos teatros, tanto os subsidiados quanto os comerciais, estão repletos de pessoas para quem o teatro pode ser uma experiência nova e emocionante (Millard, 2025).

O Deus da Trapaça chega ao Drury Lane

O elenco desempenha um papel central na dinâmica de Shakespeare como franquia em Lloyd. Caldwell e Nicholson (2014,

p. 136) assinalam que os resultados de sua pesquisa apontam que “celebridades com formação em teatro e cinema foram vistas como um forte atrativo para o público teatral, em oposição àquelas com histórico em *reality shows*, programas de caça talentos ou que integram casais famosos”. A experiência teatral das estrelas de Lloyd varia: embora *Romeo and Juliet* tenha sido a estreia de Tom Holland nos palcos, Sigourney Weaver já tinha uma trajetória consolidada no teatro, de anos no Yale Repertory Theatre até temporadas na Broadway. *The Tempest* foi, no entanto, a estreia da atriz no West End. Sob uma enxurrada de críticas mistas, o Próspero de Weaver foi alvo de A. N. Wilson (2025, ênfase minha) em uma coluna no *The Times* que apresentava a pergunta: “Existe alguma chance de atrair *públicos verdadeiros* de volta aos teatros para assistir a uma boa atuação no palco, quando o custo é proibitivo?”

Embora o crítico aponte uma questão válida ao abordar o aumento dos preços no West End – que continuam, mesmo em casos extremos, significativamente mais baixos do que os da Broadway –, isso levanta a inevitável questão de quem seriam os “públicos verdadeiros” a que Wilson se refere. No texto discutido na seção anterior, Rosie Millard comenta a “coluna rabugenta” do crítico e relata sua própria experiência ao assistir *The Tempest* dirigida por Lloyd. Ela relata que, embora temesse que as críticas negativas à estrela resultassem num teatro esvaziado, o sistema de bilhetagem dinâmica fez com que os assentos caros mencionados por Wilson fossem vendidos com desconto, levando a uma casa lotada: “o público gargalhava sem parar sempre que [Matthew Horne como Trínculo] abria a boca, e aplaudia entusiasmadamente no final. É para isso que o West End existe!” (Millard, 2025).

Mantendo a maior parte do elenco que estreou *The Tempest*, *Much Ado* atraiu um público internacional que voou para Londres para ver “o deus da trapaça” no Drury Lane ao lado da Capitã Carter como co-estrela. *SubReddits* da Marvel e de cultura pop, além de bolhas de fãs na rede social X, foram abastecidos com fotos, gra-

vações e vídeos na *stagedoor* ao longo dos dois meses que a peça ficou em cartaz. Ambos os astros têm uma longa carreira no teatro, com Tom Hiddleston associado há décadas ao teatro shakespeariano. Em 2008, ele venceu o Prêmio Olivier de “Melhor Revelação” por sua performance no *Cymbeline* (2007) da Cheek By Jowl. Também foi indicado por seu papel em *Otelo* (Donmar Warehouse, 2008). Após interpretar Hal em *The Hollow Crown*, adaptação televisiva de *Henry IV, Parts I and II*, Hiddleston retornou ao Donmar como o protagonista em *Coriolanus* (2013), recebendo aclamação da crítica. Uma das apresentações foi filmada e transmitida pelo National Theatre Live. Em 2017, estrelou uma montagem limitada de *Hamlet* dirigida por Kenneth Branagh para arrecadar fundos para a RADA.

Com atuações anteriores na Royal Shakespeare Company (2006), em peças radiofônicas da BBC, além de uma temporada como Angelo/Isabela no Donmar Warehouse (2017), Hayley Atwell também já havia sido reconhecida por suas performances shakespearianas. Ainda assim, embora o programa de *Much Ado About Nothing* destacasse os créditos anteriores de Hiddleston e Atwell com a Jamie Lloyd Company e suas histórias com Shakespeare, a performance parecia se deleitar no histórico dos atores no MCU tanto quanto o próprio público. Michael L. Quinn (1990, p. 157) argumenta que

a intrusão da celebridade desloca a autoridade do gênio criativo do autor (ou do gênio interpretativo do diretor), de modo que a busca pela presença autoral absoluta no ideal romântico da criação e/ou imaginação é consequentemente subvertida.

Aqui, essa subversão acontece de forma a não haver desconforto estético quanto ao *star power* dos atores nem às possibilidades narrativas de colocá-los juntos como um casal: reagindo às cenas românticas por meio de imagens compartilhadas, fãs da Marvel frequentemente faziam alusões e improvisavam narrativas próprias. Nos comen-

tários do r/marvelstudios e do TikTok, por exemplo, usuários compartilhavam reações imaginadas do par romântico de Peggy Carter nos filmes da Marvel, o Capitão América (“Seria ainda mais engraçado se fosse o Chris Evans fazendo isso”; “não acredito que o Loki roubou a garota do Steve assim”) ou sobre pontos do enredo do Universo Cinematográfico Marvel (“Em algum lugar do multiverso, isso aconteceu entre o Loki e a Carter”).

Assim, mais do que apenas *fan service*, o acolhimento feito por Jamie Lloyd da confusão entre as personas públicas das celebridades que ele escalou e os personagens que interpretam no palco gera níveis complexos e profundos de intertextualidade – não apenas com suas próprias montagens anteriores de Shakespeare, mas também com uma das franquias mais populares do mundo. Longe de deslocar a autoridade, portanto, a “intrusão da celebridade” é abraçada e utilizada a serviço da performance. Se as celebridades “trazem ao papel uma qualidade que excede as necessidades da ficção e impede que desapareçam totalmente na figura do ator ou no drama” (Quinn, 1990, p. 155), Lloyd escolhe destacar essa impossibilidade de desaparecimento como parte da performance.

Como Benedick, a presença de Hiddleston carrega um peso intertextual. Sua persona de celebridade – moldada por papéis tanto no cinema quanto no teatro – funciona de forma análoga a um personagem recorrente em uma franquia cinematográfica. Aqui, ele é Benedick, Loki, mas também Tom Hiddleston, ator shakespeariano e superstar do MCU, capaz de arrancar aplausos da plateia, ao declarar “I am loved of all ladies”. De maneira semelhante, a aparição de Hayley Atwell como Beatrice não pode ser dissociada de seu estatuto icônico como Peggy Carter no MCU. Por meio de referências visuais diretas a esses personagens, a montagem de *Much Ado* em 2025 de fato convida o público a ler Shakespeare através das lentes das mitologias contemporâneas. O trabalho de Lloyd reformula Shakespeare não apenas como teatro clássico, mas como propriedade intelectual cultural que é cons-

tantemente reimaginada e reembalada para novos públicos, novas mídias e novas estrelas. Assim como nos filmes da Marvel, cada produção é menos uma obra independente do que um nó dentro de um ecossistema mais amplo de significados.

Plateia como Fandom

A lógica da franquia transforma a dinâmica de recepção. Seguindo a concepção de Derek Johnson sobre *franchising* como uma estratégia de expansão modular e de capital cultural negociado (Johnson, 2013, p. 5), as produções shakespearianas de Jamie Lloyd podem ser vistas como participantes de uma lógica contemporânea de franquia teatral, em que a coerência estética, a recorrência de intérpretes, o *star power* e a circulação de paratextos criam uma experiência reconhecível e de marca, semelhante às estruturas do Universo Cinematográfico Marvel. As produções de Lloyd atraem um público híbrido: frequentadores habituais do teatro se sentam ao lado de fãs da Marvel, muitos dos quais podem estar tendo seu primeiro contato com Shakespeare. Para fãs que viajam internacionalmente apenas pela oportunidade de ver seus astros favoritos, a narrativa de Lloyd através das redes sociais e da própria divisão crítica revela seu uso de Shakespeare mais como uma relação de marca em evolução do que como um repertório fixo. Como Johnson aponta, “graças às redes sociais e o espaço on-line, o público pode se comunicar mais facilmente entre si, permitindo e encorajando respostas participativas a mídias populares” (Johnson, 2013, p. 5).

Para além do espaço teatral, a própria peça torna-se um evento midiático internacional por meio de gravações não-autorizadas, conteúdos filmados antes e depois das apresentações na loja do teatro e na *stage door*, bem como pelos canais oficiais da Jamie Lloyd Company nas redes sociais. Se, seguindo Johnson, entendermos a franquia menos como uma simples replicação de propriedades intelectuais fixas e mais como um processo aberto de produção, um espaço de negocia-

ção cultural entre controle corporativo e criatividade dos seus agentes culturais, as contas @jamielloydco no Instagram e TikTok ilustram precisamente este projeto. A companhia produziu diversos conteúdos originais para essas plataformas. Em vídeos curtos, o elenco dublava e encenava *trends* virais e áudios populares, como *Hi, Barbie!*, extraído do filme de Greta Gerwig, ou a canção *Garden of Eden*, de Lady Gaga. Alguns desses vídeos alcançaram milhões de visualizações de fãs que celebravam “Tom em sua era do TikTok”.²

Embora a popularidade do “Marvel Shakespeare” de Jamie Lloyd seja inegável, permanece a questão do anseio de Wilson por “públicos reais”. A convergência de públicos produz tanto entusiasmo quanto fricção. As normas tradicionais da chamada “etiqueta teatral” são desestabilizadas: espectadores filmam não apenas a *curtain call*, mas também cenas inteiras, vibram durante monólogos e postam trechos no TikTok. Embora alguns críticos vejam isso como uma quebra do decoro, pode ser mais produtivo compreender essa mudança como um realinhamento nas formas de engajamento – alinhado às culturas participativas de *fandom*. Enquanto os funcionários do Drury Lane exibiam placas antes do início da peça e durante o intervalo, lembrando que gravações e fotos eram estritamente proibidas – uma regra que foi, de fato, reforçada ao longo da temporada –, a estética da linguagem de marketing de Jamie Lloyd parece convidar a participação: se é preciso “levar a sério o investimento do público popular e o trabalho significativo dos atores sociais que trabalham por meio de *franchising*” (Johnson, 2013, p. 3) para chegar a algo como uma teoria da franquia no cenário cultural, o esforço criativo de Lloyd depende dos fãs para estender o significado para além da peça. A comédia de *Much Ado* é também a comédia de um público um tanto malcomportado que delira ao ver o abdômen exposto de Tom Hiddleston. O teatro como espaço de experimentação cultural e subversão ilustra o argumento

2 @jamielloydco: Meet our Barbies and Kens. <https://www.tiktok.com/@jamielloydco/video/7478398749446769943>

de Schechner de que performances “não apenas representam modos de ação, mas brincam com esses modos, deixando as ações em aberto e inacabadas, de modo que eventos teatrais são fundamentalmente experimentais: provisórios” (Schechner, 2003, p. xix).

Aqui, a categoria de “fandom” torna-se uma ferramenta analítica útil. Assim como os fãs do MCU acompanham fios narrativos através dos filmes, os públicos do Shakespeare de Jamie Lloyd podem seguir atores ao longo de diferentes papéis, produções e mídias. Em um post viral no TikTok, @thelibraryofdais pergunta a Hiddleston na *stage door* qual é a sua peça favorita de Shakespeare³. A seção de comentários do vídeo – que foi compartilhado em diversas plataformas – reúne fãs comentando outras ocasiões em que o ator respondeu a essa pergunta, enquanto outros expressam surpresa pela resposta dele. O engajamento do *fandom* não se limita à análise textual ou à apreciação teatral tradicional, mas inclui investimento afetivo, remixagem visual (através de *fan edits* e memes) e circulação digital. Dessa maneira, Shakespeare é absorvido no que Henry Jenkins chama de *convergence culture*, em que as fronteiras entre produtor e consumidor, texto e paratexto se tornam cada vez mais borradas. Públicos treinados pelo consumo transmidiático, como os fãs do MCU, estão preparados para seguir estrelas e reinterpretar arquétipos de personagens entre plataformas, inclusive no teatro, ao vivo. Em vez de usar as redes sociais apenas como canal de divulgação da peça, Jamie Lloyd as explora como mais um ramo de narrativa transmidiática. Isso nos convida a reconsiderar o papel do público como coprodutor de significado: um agente que molda o valor teatral por meio de trabalho afetivo, da amplificação digital e da visibilidade em rede.

3 @thelibraryofdais: and much ado was 10/10 <https://www.tiktok.com/@thelibraryofdais/video/7475274070523759894>

Teatro como Imagem

Uma dimensão final da lógica de franquia reside na economia visual das produções de Lloyd. Se, como propõe Marvin Carlson (2003), o palco moderno é “assombrado” por performances anteriores, reativando constantemente memórias históricas e culturais por meio de técnicas contemporâneas. A encenação de Lloyd demonstra aguda consciência de como o teatro circula através de múltiplas plataformas. Mesmo quando não são filmadas para lançamento teatral, suas produções são concebidas para a documentação: trailers promocionais, fotos de imprensa em alta resolução e vídeos teaser cinematográficos fazem parte da experiência que a Jamie Lloyd Co. estende por diversos canais. Enquanto desenvolvimentos recentes no *streaming* indicam que o momento teatral frequentemente já é mediado – pensado não apenas para a plateia presente, mas também para “distribuição, circulação e arquivamento” futuros (Freeman, 2016, p. 43) –, Lloyd leva isso um passo além. A distinção entre evento e imagem se desfaz à medida que a performance é formatada antecipadamente para o “fluxo transmídia” (Jenkins, 2006, p. 95).

Essa sistematização da visualização da performance tem implicações para a própria cenografia. A economia visual das montagens de Shakespeare de Jamie Lloyd é adaptável às convenções de gênero. Em *Romeo and Juliet*, cenas nas quais os intérpretes falavam diretamente em microfones posicionados em suportes no prosccênio ou que eram transmitidas ao vivo a partir dos bastidores exemplificavam uma lógica fílmica de fragmentação e enquadramento visual em *close-up*. Os rostos dos atores eram frequentemente apresentados em isolamento de alto contraste, criando um estilo de atuação minimalista e cinematográfico que se distancia nitidamente das tradições teatrais calcadas no corpo.

Essa abordagem não é isenta de críticas. Público e crítica notaram a tensão entre *liveness* e mediatização, um conflito que Lloyd

negocia de maneira peculiar em sua encenação de *Much Ado About Nothing*. Mantendo-se fiel à sua estética minimalista, Lloyd recalibrou a mediação tecnológica: as câmeras desapareceram; o foco se deslocou para a integração da tecnologia de forma diegética, como o uso constante do celular por Hero, que borra as fronteiras entre a ação em cena e a existência digital fora dela. Nesse sentido, a efemeridade da *liveness* teatral encontra, paradoxalmente, sua preservação através da reprodutibilidade – tornando-se não apenas uma experiência, mas também memória, imagem e conteúdo.

Essa ênfase na produção e circulação da imagem situa o Shakespeare de Lloyd dentro de discursos estéticos mais amplos: as economias visuais de alto padrão da *Prestige TV*, do *branding* de luxo e da cultura dos influenciadores nas redes sociais. Em um ambiente saturado por mídias, a experiência teatral não se restringe mais à temporalidade da performance ao vivo, sendo reconstituída como uma pós-vida visual contínua. Se “*liveness* deve ser examinada não como um fenômeno global e indiferenciado, mas dentro de contextos culturais e sociais específicos e em relação a formas culturais específicas” (Auslander, 2023, p. 3), Philip Auslander reivindica uma leitura mais cuidadosa da relação complexa entre o evento ao vivo e a experiência midiaticizada. Aqui, o “Marvel Shakespeare” de Jamie Lloyd funciona não apenas como evento, mas como arquivo transmídia: um repositório vivo e colaborativo de performances que se estendem pelo éter digital.

Fricções e contrapontos: Shakespeare para além da franquia

Embora as produções de Jamie Lloyd ofereçam um modelo envolvente de Shakespeare sintonizado com a cultura midiática contemporânea, é crucial situá-las dentro da ecologia mais ampla da performance shakespeariana em Londres. Paralelamente às produções *high profile* e habilmente mediadas de Lloyd, persiste um compromisso

com abordagens mais tradicionais – ou experimentalmente distintas – a Shakespeare em toda a cidade. O Shakespeare's Globe continua a dar primazia ao trabalho de elenco como *ensemble*. A fidelidade textual se mistura a alusões à cultura pop e modernizações, buscando dialogar com um público heterogêneo de turistas e admiradores de Shakespeare. Há também um destaque significativo para iniciativas de natureza educacional e de preservação cultural. Essas produções, embora frequentemente modernizadoras, diferem em tom da abstração e estilização características do trabalho de Lloyd, privilegiando, em vez disso, um senso de continuidade histórica e de experiência comunitária. O *ethos* aqui não é tanto a assinatura de um diretor, mas a energia democrática da linguagem e do espaço compartilhados. Os atores raramente são celebridades; a experiência está enraizada na materialidade dos corpos, do ambiente e da proximidade com a plateia.

Enquanto isso, teatros comerciais e o setor subsidiado, assim como companhias alternativas que atuam em espaços não-convencionais, continuam a experimentar formas, elencos e contextos de maneiras que nem sempre dependem da escalação de celebridades ou do apelo transmídia. Essas produções podem não obter a mesma cobertura da imprensa ou atrair a mesma base de fãs híbrida que Lloyd, mas frequentemente dialogam mais diretamente com as texturas políticas das peças de Shakespeare, abordando questões de raça, migração, *queerness*, pós-colonialidade e pertencimento. O Shakespeare moderno de prestígio também permanece um pilar do palco londrino: enquanto *Much Ado About Nothing* de Jamie Lloyd estava em cartaz no Drury Lane, Jonathan Bailey estrelava *Richard II* no Bridge Theatre numa leitura moderna, ainda que mais convencional, da peça histórica.

Ao posicionar o Shakespeare de Lloyd ao lado dessas outras correntes, começamos a compreender não apenas o que suas produções revelam, mas também o que podem obscurecer. O “universo” de Jamie Lloyd centraliza a intensidade afetiva e o minimalismo formal, mas, por vezes, à custa do trabalho coletivo mais amplo ou da sutileza tex-

tual. Seu foco em *megastars* pode limitar oportunidades para talentos emergentes. Além disso, o modelo econômico – baseado em preços premium de ingressos e temporadas extremamente limitadas – pode tornar essas produções menos acessíveis ao público mais amplo, apesar de sua aura popular.

Essa fricção ilumina a multiplicidade de Shakespeare(s) coexistindo na Londres contemporânea. De um lado, temos o “blockbuster Shakespeare” do West End: orientado pelo desejo e pela construção de “eventos imperdíveis”, impulsionado por estrelas. De outro, um Shakespeare que continua a florescer em espaços comunitários, em salas de aula e em experimentações de base. Essas abordagens divergentes refletem questões mais amplas sobre a função cultural de Shakespeare no século XXI: falamos de uma marca global ou de um bem comunitário? Um veículo de inovação estética ou um espelho para a crítica social? Importante notar que essas tensões não são binárias, mas dialógicas. As produções de Lloyd podem atrair novos públicos para Shakespeare, que depois poderão buscar formas menos mediadas de performance. Por outro lado, encenações tradicionais ou radicais podem desafiar os pressupostos incorporados à lógica de franquia, insistindo em formas de coletividade ou engajamento político que resistem à mercantilização.

Enxergar o Shakespeare de Jamie Lloyd como parte de uma lógica de franquia é interrogar as condições culturais e midiáticas sob as quais o teatro contemporâneo opera. Lloyd não está “marvelizando” Shakespeare num sentido reduutivo; antes, ele responde às mesmas pressões estéticas e econômicas que transformaram o cinema, a televisão e a cultura pop. Esse enquadramento suscita questões importantes: que formas de teatralidade se tornam possíveis – ou inviáveis – sob a lógica de franquia? O que acontece com a categoria de “*liveness*” quando o teatro é concebido para a captura visual? Talvez o *insight* mais instigante oferecido pelo Shakespeare de Lloyd não diga respeito às peças em si, mas às estruturas por meio das quais agora as aces-

mos: não diremos mais que “o mundo todo é um palco”, mas que “todo palco é uma plataforma”.

Referências

AUSLANDER, Philip. *Liveness: performance in a mediatized culture*. 3. ed. London: Routledge, 2023.

BILLINGTON, Michael. *State of the nation: British theatre since 1945*. London: Faber and Faber, 2007.

CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

CALDWELL, Niall; NICHOLSON, Kathryn. Star quality: celebrity casting in London West End theatres. *Arts Marketing: An International Journal*, v. 4, n. 1/2, p. 136–155, 2014.

COLLINS-HUGHES, Laura. Jamie Lloyd, a director who makes actors shine. *The New York Times*, 9 jan. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/01/09/theater/jamie-lloyd-director-cyrano.html>. Acesso em: 24 jul. 2025.

FREEMAN, Matthew. *Historicising transmedia storytelling: early twentieth-century transmedia story worlds*. London: Routledge, 2016.

Jenkins, Henry. *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press, 2006.

JOHNSON, Derek. *Media franchising: creative license and collaboration in the culture industries*. New York: New York University Press, 2013.

LAWSON, Mark. Don't cry for me, all you boozers! The trouble with shifting Evita's big balcony number from stage to street. *The Guardian*, 18 jun. 2025. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2025/jun/18/dont-cry-for-me-all-you-boozers-the-trouble-with-shifting-evitas-big-balcony-number-from-stage-to-street>. Acesso em: 24 jul. 2025

MILLARD, Rosie. Is celebrity casting ruining the West End? *The Arts Stack*, 2025. Disponível em: <https://rosiemillard.substack.com/p/is-celebrity-casting-ruining-the>. Acesso em: 24 jul. 2025.

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. London: Routledge, 2003.

QUINN, Michael L. Celebrity and the semiotics of acting. *New Theatre Quarterly*, Cambridge, v. 6, p. 154–161, 1990.

WILSON, A. N. You can't save theatres with film stars alone. *The Times*, 3 jan. 2025. Disponível em: <https://www.thetimes.com/comment/columnists/article/you-cant-save-theatres-with-film-stars-alone-pmw8jn60h>. Acesso em: 24 jul. 2025.

WOLF, Mark J. P. *Building imaginary worlds: the theory and history of subcreation*. London: Routledge, 2012.

WORTHEN, W. B. *Shakespeare performance studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Shakespeare e seus tradutores no Brasil: uma cartografia

Marcia A. P. Martins

O objetivo deste texto é propor um mapeamento dos tradutores que vêm fazendo companhia a Shakespeare no Brasil e contribuindo para a transmissão da sua obra entre nós.¹ Por uma questão de espaço, será abordado apenas o universo das traduções do cânone dramático, sem considerar o cânone lírico.

Inicialmente vou fazer algumas considerações sobre Shakespeare em tradução em geral e para o português brasileiro em específico, para, em seguida, focar os tradutores e as principais estratégias adotadas, numa abordagem cartográfica, sem um viés predominantemente teórico ou crítico. Será, portanto, uma visão mais panorâmica e menos vertical. Mas cabe frisar que parto do pressuposto de que não existe um único Shakespeare, cuja suposta essência os tradutores devam ser capazes de captar. A própria existência de múltiplos textos fonte para as peças deixa evidente essa impossibilidade, e não estou me referindo somente aos diferentes quartos e fólhos, mas também às inúmeras edições disponibilizadas ao longo desses séculos. Amanda Casemiro de Freitas, em sua dissertação de mestrado intitulada *That's a certain*

1 Esclareço que, embora uma das intenções desta cartografia seja valorizar os tradutores e tradutoras brasileiros, optei, nas referências genéricas, pelo substantivo masculino, tanto no singular como no plural, visando evitar a constante repetição da forma “tradutor(a)” ou “tradutores(as)” e a necessária dupla concordância para todos os artigos, pronomes, numerais e adjetivos que venham a acompanhar tais vocábulos.

text: uma análise das traduções intralingual e intersemiótica da peça “Romeo and Juliet”, de William Shakespeare, para os quadrinhos (2025), analisa quatro edições modernas de *Romeo and Juliet* a fim de apontar as diferenças entre elas, e nos revela o seguinte: a Arden Shakespeare 3rd series (2012, editada pelo professor britânico René Weis), baseada no Segundo Quarto (Q2), conta com 85 linhas reimpressas do Primeiro Quarto (Q1); a The New Folger (2011, editada por Mowat e Werstine), busca reproduzir o Q2, com a exceção de uma passagem reimpressa do Q1; a The Oxford Shakespeare (2000, editada pela pesquisadora canadense Jill L. Levenson), apresenta tanto o Q1 quanto o Q2; e a The Norton Shakespeare 3rd. Edition (2016, editor Gordon McMullan), aponta como seu texto-fonte apenas o Q2.

A instabilidade textual das peças shakespeareanas – que, apesar disso, parecem falar uma linguagem compreendida universalmente – corrobora, a meu ver, uma visão (pós-estruturalista) do significado como algo que não é fixo nem intrínseco, e sim construído no processo de leitura, de crítica e também de tradução. Nessa perspectiva, a importância do papel de mediação dos tradutores é inegável, uma vez que o contato que muitos leitores e espectadores do mundo inteiro têm com Shakespeare se dá em grande parte por meio de traduções de sua produção dramática e lírica. Enquanto em muitos contextos educacionais de ensino de língua e literatura inglesa, Shakespeare é estudado em inglês, fora desse espaço privilegiado das salas de aula – no mundo das artes cênicas, por exemplo – ele costuma ser lido, trabalhado e encenado em tradução (Hoenselaars, 2012).

O próprio Shakespeare parecia estar bem ciente das barreiras linguísticas e da necessidade de tradução para superá-las, com todos os desafios inerentes, como mostram algumas passagens de suas peças, com destaque para *Henrique V*, onde há três cenas que retratam situações de tradução oral. A título de ilustração, podemos citar a conversa, no campo de batalha (IV.iv.22-63), entre um combatente francês e o soldado Pistol, com a intermediação do personagem de um

rapaz. Pistol é um dos antigos companheiros de farra de Falstaff e, conseqüentemente, do então Príncipe Hal, depois Henrique V. Por ser um fanfarrão, que usa linguagem empolada e pretenciosa, agrega um componente cômico às situações em que está envolvido. Na cena em questão, ele ordena, em seu idioma nativo, a rendição do oponente francês, que responde em seu próprio vernáculo, iniciando-se um diálogo em que um não entende o outro, até que Pistol se dirige ao rapaz, que a seguir percebemos ser bilíngue, com a seguinte demanda: “Come hither boy. Ask me this slave in French / What is his name”² (Shakespeare, 1988, p. 589). Desse momento em diante, praticamente até o final da cena, o diálogo continua, agora bem compreendido pelas partes, graças à tradução do rapaz.

Uma outra situação interessante se dá na peça *Love’s Labour’s Lost*, quando o Moth, o jovem e sagaz pajem de Don Armado, se auto-traduz numa conversa com o seu senhor (III.i.57), ao usar uma palavra em latim seguida de seu equivalente em inglês: “*Minime*, honest master—or rather, master, no”³ (Shakespeare, 1988, p. 288).

As traduções e os tradutores brasileiros

No Brasil, como se sabe, a partir de 1933, com a publicação de *Hamlet* em tradução de Tristão da Cunha, as peças do cânone começaram a ser traduzidas na íntegra, a partir de originais em inglês. Esse movimento tradutório produziu, até setembro de 2025, segundo me foi possível identificar, um total de 226 traduções integrais das 39 peças do cânone ampliado, sendo que alguns títulos são bem mais traduzidos do que outros. Além disso, há pelo menos duas traduções no prelo, 15 prontas à espera de uma editora que as publique, e ainda algumas

2 Em tradução de Barbara Heliodora, “Vem cá, rapaz; e pergunta, em francês, / O nome desse escravo” (Nova Aguilar, 2016, vol. III).

3 Em tradução de Barbara Heliodora, “Minime, amo honesto; isto é, não” (Nova Aguilar, 2016, vol. II)

em preparação⁴. Nesse cálculo, não estão sendo considerados os textos apresentados como adaptações ou recriações de algum tipo.

Cabe aos tradutores, algumas vezes junto com os editores, definir como Shakespeare vai soar na nossa língua. Considerando que traduzir é um processo contínuo de tomada de decisão, o tradutor de Shakespeare se vê diante de uma série de escolhas, tanto no nível macrotextual quanto no microtextual, o que cria bastante diversidade entre os projetos tradutórios concretizados.

No nível macro, por exemplo, há que se tomar decisões quanto a aspectos como:

- o texto-base da tradução, escolha especialmente relevante no caso das peças com múltiplos textos;
- a forma do texto traduzido: se vai ser em prosa e verso, seguindo a modulação do texto shakespeariano, que conjuga versos brancos, versos rimados e prosa, em diferentes proporções em cada peça, ou integralmente em prosa;
- no caso das traduções em prosa e verso, qual métrica empregar, sendo que o mais comum entre os tradutores brasileiros que preservam o padrão shakespeariano mencionado acima é adotar o decassílabo como o equivalente mais próximo do pentâmetro iâmbico. Mas encontramos também quem opte pelo dodecassílabo, como Péricles Eugênio da Silva Ramos em seu *Hamlet* dos anos 1950, e atualmente Lawrence Flores Pereira em todas as suas traduções; e há outros ainda, como José Francisco Botelho e Gentil Saraiva Jr., que recorrem a um método polimétrico, variando entre versos de dez e de doze sílabas, conforme a situação na peça;
- a linguagem empregada, que inclui a dicção e a sintaxe, e que pode percorrer eixos que vão de mais sofisticada a mais sim-

4 Segundo informações obtidas junto a tradutores como Elvio Funck e José Francisco Botelho.

ples, de mais formal a mais distensa, de tendência arcaizante a modernizadora.

O projeto tradutório pode variar, ainda, quanto a outras características, como a configuração da edição, que pode trazer apenas o texto em português, ou ser bilíngue, quer com o inglês e o português espelhados, quer interlinear (texto em inglês na linha de cima e a tradução na linha de baixo, em corpo maior); e a presença ou não de aparato crítico e outros paratextos, como uma introdução à peça, apresentação da tradução e notas de tradutor.

Já no nível microtextual, as decisões dizem respeito às soluções pontuais a que o tradutor chega em conformidade com o projeto tradutório traçado.

Um fator adicional que contribui para as diferenças entre as traduções, sobretudo no eixo diacrônico, é o avanço dos estudos shakespearianos, que pode, por exemplo, revelar novos sentidos para determinados termos e expressões, ou ressignificar certas passagens. As traduções mais recentes, portanto, se beneficiam desses novos conhecimentos.

Todas essas variações só fazem acentuar a riqueza desse repertório de reescritas, que oxigena as obras originárias e permite que cada leitor busque, entre tantas traduções, aquela que melhor irá atender às suas expectativas individuais com relação ao autor e às diferentes peças. Além disso, como assinala o crítico teatral Michael Billington (1996, p. 23), “aspectos de uma peça que um público inglês não iria perceber podem se destacar quando transmitidos por meio do prisma de outra língua, outra cultura, outro momento histórico”⁵. Para ele, as peças adquirem uma ressonância diferente – uma nova camada de significado – quando vistas por meio de olhos estrangeiros.

5 No texto em inglês, “aspects of a play we would overlook shine out clearly when transmitted through the prism of another language, culture, and history”.

É Shakespeare transcendendo a *Englishness* (seu caráter inglês), segundo ele (p. 24).

Até o momento, são 46 os tradutores e tradutoras que fizeram as peças e poemas de Shakespeare falar português brasileiro: 35 tradutores, 10 tradutoras e 1 coletivo.⁶ Os nomes de todos esses tradutores estão elencados a seguir, tendo ao lado o número de traduções publicadas de cada um. À falta de melhor critério, foi elaborada uma lista de tradutores e outra de tradutoras, seguidas de um único coletivo tradutor, ordenando os nomes de acordo com o número de traduções realizadas, do maior para o menor.

Relação de tradutores:

1. Carlos Alberto Nunes (37)
2. Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros (37 – com Oscar Mendes)
3. Oscar Mendes (37 – com Cunha Medeiros)
4. Elvio Funck (25)
5. José Roberto O’Shea (7)
6. Millôr Fernandes (4)
7. Rafael Raffaelli (4)
8. Lawrence Flores Pereira (4)
9. Péricles E. da Silva Ramos (3)
10. José Francisco Botelho (3)
11. Gentil Saraiva Jr. (3)
12. Oliveira Ribeiro Neto (3)
13. Geraldo Carneiro (3)
14. Onestaldo de Pennafort (2)

⁶ As informações de ordem quantitativa sobre traduções e tradutores/as da poesia dramática shakespeariana foram extraídas do site Escolha seu Shakespeare, a partir da atualização datada de julho de 2025.

15. Geraldo Silos (2)
16. Mario Fondelli (2)
17. Tristão da Cunha (1)
18. Oscar Bastian Pinto (1)
19. Jorge Costa Neves (1)
20. Artur de Sales (1)
21. Nelson Araujo (1)
22. Manuel Bandeira (1)
23. Carlos Lacerda (1)
24. Geir Campos (1)
25. Newton Belleza (1)
26. Sergio Flaksman (1)
27. Jorge Wanderley (1)
28. Paulo Mendes Campos (1)
29. Erick Ramalho (1)
30. Leonardo Afonso (1)
31. Rodrigo Lacerda (1)
32. Rodrigo Bravo (1)
33. Igor Capelatto (1)
34. Vladimir Batista (1)
35. Rodrigo Tadeu Gonçalves (1)

Até o momento, portanto, 35 tradutores realizaram um total de 158 traduções. Observe-se que Carlos Alberto Nunes foi o primeiro a traduzir no Brasil todo o cânone dramático de 37 peças que vigorava na época (década de 1950), sendo posteriormente ampliado para 39; e que, na década seguinte, foi a vez de Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros transpor integralmente esse mesmo cânone, em par-

ceria com Oscar Mendes, que também traduziu, desta vez sozinho, as obras líricas.

Apresentamos a seguir a relação de tradutoras e o respectivo número de peças trabalhadas:

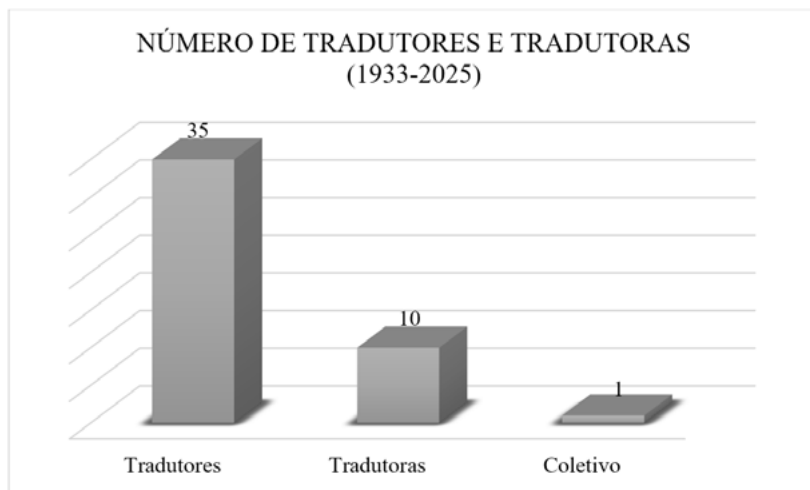
1. Barbara Heliodora (38, sendo duas com Anna Amélia Carneiro de Mendonça)
2. Beatriz Viégas-Faria (19)
3. Berenice Xavier (2)
4. Anna Amélia C. Mendonça (2 – com Barbara Heliodora)
5. Aíla de O. Gomes (2)
6. Marilise Bertin (2)
7. Maryland Moraes (1)
8. Aimara da C. Rezende (1)
9. Bruna Beber (1)
10. Alda Porto (1)

As dez tradutoras indicadas acima foram responsáveis por um total de 67 traduções. Vale esclarecer que Barbara Heliodora assina sozinha a tradução de 36 peças, sendo que, nas edições publicadas mais recentemente, como a do Teatro Completo pela Nova Aguilar (2016), compartilha a autoria das duas traduções realizadas originalmente por sua mãe, Anna Amélia Carneiro de Mendonça, perfazendo o total de 38.

Por fim, temos um coletivo tradutor, a Cia. Elevador Teatro Panorâmico, com uma única tradução até o momento.

Sob forma de gráfico, temos:

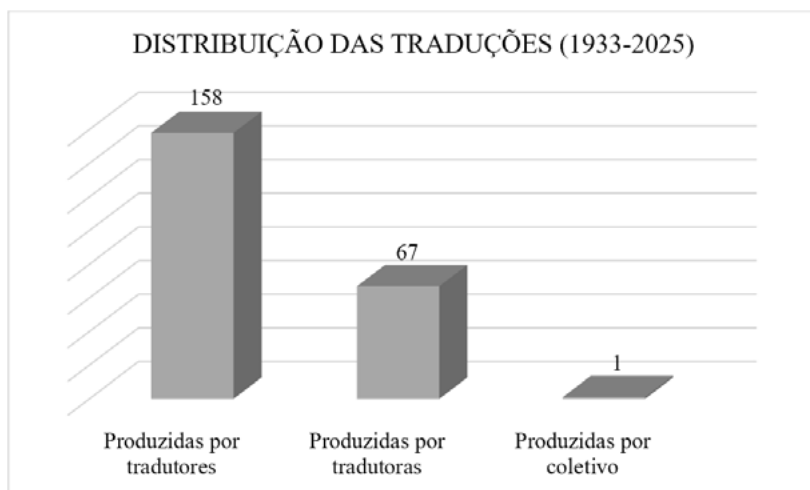
Gráfico 1



Fonte: Elaboração própria

Também se pode produzir um outro gráfico para representar a distribuição do número de traduções entre esses três grupos:

Gráfico 2

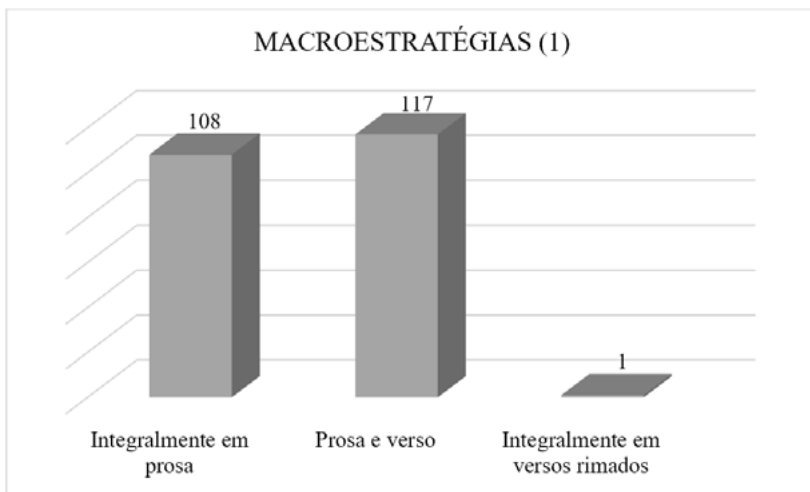


Fonte: Elaboração própria

Se formos calcular a média individual de traduções produzidas pelo grupo de tradutores e pelo de tradutoras, teremos o resultado de 4.5 no caso dos tradutores e de 6.7 no das tradutoras. Embora essas médias pareçam indicar que as tradutoras são mais prolíficas, na verdade elas geram uma perspectiva distorcida, porque sofrem o impacto do número elevado de tradutores que produziram somente uma ou duas traduções: dos 35 tradutores, 19 — ou seja, mais da metade — assinaram apenas uma peça em português do Brasil, enquanto que, entre as 10 tradutoras, temos Barbara Heliodora, que traduziu 38 peças, e Beatriz Viégas-Faria, que transpôs 19.

Também podemos representar graficamente o emprego das diferentes estratégias tradutórias. Se o critério for contabilizar as traduções integralmente em prosa *vis-à-vis* aquelas que preservam a combinação de prosa e verso do texto shakespeariano, que são as principais macroestratégias, será preciso levar em conta um total de 225, desconsiderando do cálculo um projeto bastante original e pessoal, que é uma tradução inteiramente em versos rimados de *As You Like It*. Teremos, então, 108 integralmente em prosa, o que corresponde a 48%, e 117 em prosa e algum tipo de verso, ou seja, 52% desse quantitativo.

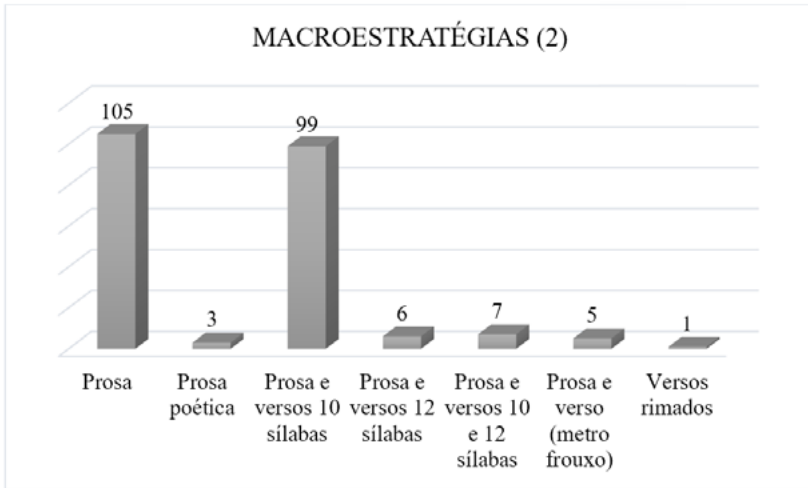
Gráfico 3



Fonte: Elaboração própria

Decupando as estratégias, vamos ter a seguinte configuração, representada no Gráfico 4:

Gráfico 4



Fonte: Elaboração própria

É possível contabilizar 105 traduções integralmente em prosa e três em prosa poética, sendo que a identificação da estratégia decorre de uma autodeclaração do tradutor ou da editora no próprio volume, onde consta a informação “tradução em prosa poética”. Nas traduções em prosa e verso, temos 99 em prosa e versos decassílabos, seis em prosa e versos dodecassílabos, sete em prosa e versos decassílabos e dodecassílabos, a critério do tradutor, e cinco em metro frouxo.⁷ Por fim, há aquela integralmente em versos rimados, já mencionada.

Com relação ao perfil dos tradutores, de modo geral trata-se de professores, pesquisadores e poetas, muitas vezes tudo isso ao mesmo tempo. Geraldo Silos é uma das poucas exceções: um diplomata apaixonado por Shakespeare que dizia dedicar seu tempo livre a es-

⁷ Para relacionar as diferentes estratégias aos respectivos tradutores, consultar o “Quadro de traduções publicadas – por década” ou o “Quadro de traduções publicadas – por peça”, disponíveis no site Escolha seu Shakespeare (<https://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/links.html>).

tudar as peças e traduzi-las de modo a torná-las acessíveis ao público leitor. Chegou a publicar *Hamlet* (Editora JB) e *Antônio e Cleópatra* (Topbooks), deixando inédita uma tradução de *Otelo*.

Considerando a sua distribuição por regiões do Brasil, a maioria dos tradutores contemporâneos estão no Sul e no Sudeste: no Rio Grande do Sul, Lawrence Flores Pereira, José Francisco Botelho, Beatriz Viégas-Faria e Elvio Funck, além de Régis Closel, que traduz contemporâneos de Shakespeare; em Santa Catarina, José Roberto O'Shea e Rafael Raffaelli; em São Paulo, Bruna Beber, Igor Capelatto, Rodrigo Bravo, Marilise Bertin e Vladimir Batista; no Rio de Janeiro, Rodrigo Lacerda e Geraldo Carneiro; em Minas Gerais, Aimara Rezende e Erik Ramalho; no Paraná, Rodrigo Tadeu Gonçalves.

É possível acompanhar, também, a publicação de traduções por década, representada no Gráfico 5:

Gráfico 5



Fonte: Elaboração própria

As oscilações do gráfico representam os movimentos de elevação e retração na publicação de traduções até meados de 2025. Mesmo

considerando que ainda estamos na metade da década, a se manter esse passo até o final dela, podemos esperar uma queda expressiva em relação aos períodos anteriores. O número de traduções ainda inéditas – 17, considerando duas no prelo e 15 aguardando editora, como já mencionado – pode não se materializar em publicações. O que se tem visto nos últimos anos, com relativa frequência, é uma certa falta de empenho por parte das editoras em publicar traduções de peças e poemas. Editoras que vinham lançando regularmente traduções da Shakespeariana, como a L&PM e a Movimento, interromperam o fluxo de títulos, espera-se que temporariamente. Em outras observam-se adiamentos nas datas de publicação inicialmente previstas. As obras de Shakespeare, como acontece com os clássicos em geral, são interessantes porque dão prestígio ao catálogo das editoras, mas não trazem grande retorno comercial, tendo vendagem lenta. Uma aceleração nas vendas, quando ocorre, costuma se dever, por exemplo, a alguma peça em cartaz no momento, com grande destaque, ou a uma adaptação fílmica de sucesso.

Por fim, quero abordar rapidamente as edições, que vêm mudando de configuração. Cada vez mais as peças traduzidas vêm cercadas de um aparato paratextual robusto, como, por exemplo, notas de tradutor, ensaios críticos de estudiosos nacionais e/ou estrangeiros, prefácios do tradutor ou de outro autor falando sobre a peça, apontamentos sobre a tradução e dados biográficos do tradutor e/ou de Shakespeare.

As notas de tradutor, quer de rodapé ou de fim, ajudam a ilustrar essa mudança. As traduções de Carlos Alberto Nunes, dos anos 1950, não trazem esse tipo de paratexto, e as de Cunha Medeiros e Oscar Mendes, de 1969, têm poucas notas, todas de autoria de Mendes, e variam conforme a peça. *Hamlet*, por exemplo, traz 50 notas. No entanto, nos últimos tempos, tal tendência está sendo revertida, como se pode constatar nas traduções de Elvio Funck, José Roberto O'Shea, Lawrence Flores Pereira e José Francisco Botelho. Nelas, podemos encontrar até mais de 200 notas, dependendo da peça, enfocando ques-

tões semânticas, culturais, históricas, mitológicas, de interpretação e de tradução.

Para um público desejoso de conhecer a produção dramática de Shakespeare inserida em uma moldura crítica e histórica, a presença de paratextos como os citados acima poderá enriquecer a experiência de leitura, complementando outros requisitos como a assinatura de tradutores reconhecidos, custo acessível e boa disponibilidade em livrarias físicas ou virtuais.

Finalizo aqui este texto na expectativa de ter conseguido esboçar um mapeamento das companhias de Shakespeare quando ele fala a nossa língua, o que o torna mais próximo do público leitor brasileiro e cria novas possibilidades de fruição da sua obra.

Referências

BILLINGTON, Michael. Was Shakespeare English?. In: KERR, Heather; EASDEN, Robin; MITTON, Madge (eds.) *Shakespeare: World Views*. Newark, Del., 1996, p. 15-28.

ESCOLHA SEU SHAKESPEARE. Disponível em: <https://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare>. Acesso em: 20 jul. 2025.

FREITAS, Amanda Casemiro de. *That's a certain text: uma análise das traduções intralingual e intersemiótica da peça "Romeo and Juliet", de William Shakespeare, para os quadrinhos*. 2025. 156p. Dissertação (Mestrado)–Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2025.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. Eds. Stanley Wells; Gary Taylor. Oxford: OUP, 1988.

SHAKESPEARE, William. *Teatro Completo*, 3 vols. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

Trauma, memória e testemunho em apropriações de Shakespeare

Maria Clara Versiani Galery

Não há mais sono, há apenas pesadelos.

Jan Kott (2003)

Falar sobre trauma é abordar um tipo de memória que resiste à representação, mas insiste em retornar, repetindo e reconfigurando o passado. Neste trabalho, proponho discutir adaptações shakespearianas, principalmente na Argentina, em que o texto encenado joga uma luz sobre essa memória recalcada que se mantém presente, pairando sobre a cena como um fantasma insistente.

A palavra trauma, cuja etimologia significa “ferida”, designa o resultado de um ato de violência provocado por um agente externo. O termo pode ser usado tanto para se referir ao episódio, quanto à resposta que ele provoca. Assim como existe o trauma físico, localizado no corpo, há também aquele que reside na mente, na psique. Este segundo tipo é o que nos interessa aqui, e ele pode ser individual ou coletivo, cultural. Sobre o trauma cultural, Jeffrey C. Alexander (2004, p. 1) explica que este

ocorre quando os membros de uma coletividade sentem que foram submetidos a um evento horrífico que deixa

marcas indelévels na consciência do grupo, marcando suas memórias para sempre e mudando sua identidade futura de maneira fundamental e irrevogável.¹

Diferentemente do trauma psíquico, cuja dimensão é mais psicológica ou pessoal, o trauma cultural ou coletivo ocorre na esfera pública, onde é mediado, representado e ritualizado ao longo de sucessivas gerações. Guerras, golpes de estado, êxodos, escravidão, bem como outros eventos causados pelo ser humano, são alguns dos acontecimentos que levam ao trauma cultural ou coletivo. Mas o trauma coletivo é também experimentado individualmente, atingindo a esfera pessoal.

Em seu estudo seminal sobre memória e trauma, Cathy Caruth (1995, p. 12) considera o trauma localizado na mente uma ferida que não pode ser curada e se manifesta repetidamente:

na sua definição mais geral, o trauma descreve uma experiência avassaladora de acontecimentos súbitos ou catastróficos em que a resposta ao acontecimento ocorre no aparecimento repetitivo, muitas vezes retardado e descontrolado, de alucinações e outros fenômenos intrusivos.

Como o ocorrido, em sua completude, não pode ser elaborado através da linguagem nem assimilado cognitivamente na mente do sujeito, ele é captado de forma fragmentada e diferida. A memória traumática não pode ser sufocada: a experiência permanece no sujeito como uma memória incorporada, geralmente relacionada com os sentidos e incapaz de ser inteiramente assimilada.

Aleida Assmann (2011, p. 277) considera que as palavras não são capazes de expressar a extensão do evento traumático, argumentando que como as palavras pertencem a todos, elas não dão conta de abrigar a especificidade e unicidade do terror persistente experimentado

1 A não ser que estejam indicadas, as traduções são de minha autoria.

após o evento traumático, pois há uma “discrepância” entre a experiência subjetiva e o uso intersubjetivo da linguagem. Refletindo sobre a dificuldade de representar o trauma, Catherine Silverstone (2011, p. 13) indica semelhanças entre a dinâmica do trauma e “as implicações epistemológicas das teorias literária e linguística (pós)estruturalistas”, enfatizando, desta maneira, “o problema da referência, ou a natureza da relação entre um evento e o sistema significante usado para se referir a ele”. Assim, as representações do trauma podem até mesmo não manter uma relação clara com o evento em si, que permanece diferido, sendo acessível apenas por meio de significantes intrusivos ou obscuros. Considerando, ainda, o deslize inevitável presente na repetição, que nunca acontece da mesma maneira, a lembrança do trauma se manifesta a cada vez de modo diferente.

Em sua polissemia, a linguagem artística possibilita representações do trauma e cria oportunidades para que outros o testemunhem. No campo da literatura e do drama, a linguagem do texto e as diversas possibilidades do *mise en scène* solicitam e, ao mesmo tempo, desafiam nossa interpretação da obra, interpretação essa que se altera a cada releitura, a cada representação. Além do mais, a experiência coletiva e sensorial do teatro oferece um *locus* privilegiado para o exame coletivo do trauma, proporcionando uma ocasião para o testemunho coletivo do acontecimento e suas dimensões, promovendo uma experiência catártica que possibilita o reconhecimento (mas não a resolução) do incidente. Pois não há representação definitiva do evento traumático, testemunhado de modo diferente a cada vez.

Vestígios do passado em cena

Marvin Carlson (2003, p. 2) considera o teatro como um lugar de memória, “um simulacro do próprio processo cultural e histórico”, uma máquina de repetição que permite com que o público assista ao que já viu antes. Desse modo, o evento teatral possibilita mostrar

ou representar “toda a gama das ações humanas em seus contextos físicos”, oferecendo ao público, “os registros mais tangíveis da tentativa de compreender seus atos”. Nas palavras de Carlson (2003, p. 2), o teatro é “o repositório da memória cultural, mas assim como a memória de cada indivíduo, ela também está sujeita, continuamente, ao ajuste e à modificação, a cada vez que a memória é recuperada em novas circunstâncias e contextos”. Assim, o teatro oferece ao público uma ocasião para testemunhar eventos do passado, o que é importante particularmente em relação a acontecimentos difíceis de elaborar. É essa a natureza do palco, lugar assombrado pelas lembranças de outros textos, espetáculos e protagonistas, onde os fantasmas enterrados emergem à superfície.

Na visão de Jan Kott (2003), Shakespeare ganha vida no palco e aparece como nosso contemporâneo, pois segundo o teórico polonês, o poeta é capaz de dramatizar a história e elucidar o *modus operandi* do “Grande Mecanismo” de poder e corrupção. O teatro shakespeariano encena uma gama de enredos, capazes de iluminar outras histórias e nos impressionar, em montagens contemporâneas, com a forma de refletir o presente. Para Kott, é aí que reside a relevância das peças – a importância está na forma como nosso tempo ressoa nelas, reforçando a ideia de que a história está viva e se repete.

A encenação e a performance da violência das peças – nas tragédias, histórias e mesmo nas comédias – criam oportunidade para o testemunho coletivo de atos de tirania e crueldade, localizados num horizonte mais próximo àquele do público que assiste à peça. Metaforicamente, o espetáculo opera um arquivo de memória, acrescentando ou estocando traços de violência traumática na esfera representativa, evocando o passado. Nesse sentido, a peça é capaz de atuar como veículo para a representação do trauma, possibilitando que a plateia testemunhe o evento traumático coletivamente.

Cristina Piña (1992, p. 64), escritora argentina, descreve o cânone shakespeariano como uma “matriz significativa”, de onde podemos extrair e adaptar um enorme leque de temas, conflitos e significados para representar questões contemporâneas, com tonalidades variáveis de transgressão. Não é incomum a apropriação do cânone para projetar nele experiências coletivas ou individuais, onde aquilo que resiste à representação se manifesta durante o espetáculo. Segundo Catherine Silverstone (2011, p. 4), “os textos de Shakespeare e seus vestígios documentais funcionam de forma variada para memorializar, recordar e testemunhar acontecimentos e histórias violentas, mas estes processos nunca são neutros”, pois refletem um intento político ou ideológico.

Exemplos desse tipo de apropriação incluem a adaptação fílmica de *Titus Andronicus* por Julie Taymor, onde a cena em que Lavínia aparece ensanguentada e mutilada depois de ser estuprada, é uma representação crua da violência perpetrada contra as mulheres no patriarcado. O trabalho de George Tabori com *O mercador de Veneza* na segunda metade do século XX igualmente nos permite lançar um olhar sobre o cânone shakespeariano como veículo de memória e testemunho das atrocidades advindas da disputa pelo poder. Judeu húngaro, Tabori nasceu em 1914 e recebeu uma educação secular. Durante a guerra, seu pai foi levado para Auschwitz, mas sua mãe conseguiu escapar antes de ser deportada para o campo. Tabori passou os anos da guerra como correspondente para a BBC e o exército britânico. Depois da guerra, trabalhou como diretor de teatro, morando nos Estados Unidos e na Inglaterra antes de mudar-se para a Alemanha e depois para a Áustria. Em três momentos distintos de sua carreira, Tabori ofereceu releituras radicais de *O Mercador de Veneza*, abordando a memória do Holocausto.

É importante enfatizar que o conteúdo político e ideológico da peça adquire um novo rosto após a segunda guerra, sendo inegável o fato de que o Holocausto alterou sua leitura, tornando Shylock

principal foco da atenção crítica. Desse modo, como observa Dennis Kennedy (1993, p. 200) “desde 1945, estamos em posse de um novo texto da peça, um que está relacionado ao texto anterior, mas que é também significativamente diferente dele”. Outro *scholar*, o teórico alemão Markus Moninger, argumenta que depois da guerra, todas as montagens de *O Mercador de Veneza* memorializam Auschwitz, evocando os horrores dos campos de extermínio. Penso que no contexto presente da destruição de Gaza por Israel, o genocídio e o mercador de Shakespeare adquirem outras tonalidades, mas desconheço encenações contemporâneas da peça onde o atual conflito na Palestina ressoa.

A primeira adaptação da peça veneziana por Tabori tinha o título *The Merchant of Venice (As Performed in Theresienstadt)* e foi levada durante um festival de teatro em Stockbridge, Massachusetts, em 1966; o título da segunda versão de Tabori, encenada em Munique, em 1978, é a citação da fala de Shylock, *Ich wollte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren: Improvisationen über Shakespeares Shylock* [*Gostaria que minha filha estivesse morta aos meu pés e tivesse as joias nas orelhas: Improvisos em torno do Shylock de Shakespeare*]; a última vez que o diretor judeu húngaro abordou a peça shakespeariana foi em Viena, em 1989, quando incluiu uma cena de *O Mercador* na colagem shakespeariana de sua autoria, *Verliebte und Verrückte* [*Amantes e Lunáticos*]. Suas intervenções no texto de Shakespeare, como afirma Sabine Schülting (2017, p. 227), estabelecem “uma correlação complexa entre Shylock, a história da libra de carne e o Holocausto, de modo que as produções viraram exercícios de memória cultural que deixaram o público totalmente desconcertado”. O público foi confrontado com representações de antissemitismo e levado a questionar a própria complacência em situações semelhantes, além de examinar como se reagia diante da encenação no palco.

Para Tabori, a libra de carne é tanto metáfora quanto metonímia da perseguição aos judeus não apenas durante o nazismo, mas na longa história do antissemitismo europeu, estabelecendo uma simbologia

complexa que remete às atrocidades dos campos. Pois há, na correspondência impossível entre a libra de carne e o dinheiro, uma abstração da culpa do Holocausto, que se expressa por meio das ideias de dolo, reparação e conciliação.

Shakespeare e a Guerra Suja

Dirijo a atenção agora a outra memorialização do passado por meio da apropriação de Shakespeare. Aqui, o contexto são as ditaduras da América do Sul na segunda década do século XX, mirando em particular a ditadura argentina, a mais sanguinária delas. Penso ser relevante tratar das marcas das ditaduras latino-americanas no atual momento, quando o populismo de direita avança pelo mundo na figura de autocratas que propõem a revisão do passado e ressignificação de conceitos como democracia e liberdade.

Guerra Suja (1976-1983) é o nome dado aos anos mais macabros da ditadura militar argentina, período caracterizado pelo terrorismo de estado, em que até 30 000 mil pessoas foram assassinadas, torturadas e desaparecidas. Diana Taylor (1992, p. 162), teórica da teatralidade em períodos de crise social, descreve esse período como um tempo em que

homens e mulheres eram sequestrados à luz do dia; “desapareciam” como se fosse mágica. Como ocorre no drama elizabetano, corpos reapareciam do nada em momentos estratégicos. A teatralidade do terrorismo proporcionava à cena nacional uma estranha espetaculosidade. Uma aura trágica emoldava o país; a tensão montava; a população atomizada estava paralisada em suspense.

Neste contexto lamentável de repressão política, tortura e assassinatos, Ricardo Somigliana (1932-1987), dramaturgo importante ligado ao grupo Teatro Abierto, movimento de resistência cultural

contra a junta militar, valeu-se de duas peças de Shakespeare para criticar a ditadura. Alguns profissionais do teatro encaravam os clássicos como meio seguro, permitindo alusões à situação política, codificando subtextos que seriam compreendidos pelo público, de forma semelhante à visão de Kott, que via nas peças a possibilidade de criar alegorias políticas do presente. Somigliana adaptou Shakespeare duas vezes, fazendo alusões críticas à ditadura. Tanto em seu *Macbeth* como em *Ricardo III sigue cabalgando*, embora tenha basicamente seguido o roteiro das peças shakespearianas, Somigliana fez cortes e introduziu modificações, trazendo à tona a retórica de terror e paranoia características do período da ditadura.

Encenada pela primeira vez em 1980, sob a direção do autor, de forma semiprivativa num local suburbano, a adaptação do *Macbeth* de Somigliana teve pouca publicidade. Foi um ato de coragem, naquela época, encenar uma peça que apresentava um questionamento do regime autoritário através de uma metáfora tão clara da realidade argentina. Já a peça *Ricardo III sigue cabalgando* foi levada em 1986, num período posterior à Guerra Suja. Tanto em *Macbeth* como em *Ricardo III*, os corpos dos assassinados permaneciam em cena ao longo do espetáculo, empilhados no local onde foram mortos.

Na adaptação argentina da “peça escocesa”,² uma vez coroado, Macbeth instaura um reino de terror onde os atos de violência para resguardar o poder não são muito diferentes daqueles utilizados pelos militares. Por exemplo: o interrogatório de Lady Macduff sobre o paradeiro de seu marido, executado de forma cruel e humilhante, é uma alusão aos métodos de interrogar presos políticos, utilizados pela polícia militar no período da ditadura. A linguagem do texto de Somigliana é igualmente inquietante em certos momentos, como quando Banquo é declarado “desaparecido”, numa alusão às várias pessoas que desa-

2 “Peça escocesa” (Scottish play) é um eufemismo usado por atores e outros profissionais do teatro para se referirem a *Macbeth* devido a uma superstição de que falar o nome da peça numa sala de teatro, especialmente no palco, traz azar.

pareceram durante a Guerra Suja, cujos corpos nunca foram recuperados. Assim, o mundo ficcional da peça se torna cada vez mais real em seus ecos da retórica de terror e paranoia característicos daquele momento histórico sombrio.

Embora seja a tragédia mais curta de Shakespeare, *Macbeth* é uma das mais inquietantes. Kott (2003, p. 91-92) considera que, nessa peça, a história aparece “sob a forma de pesadelo [...] mostrada através de uma experiência pessoal, assim como o crime”. Em oposição às forças que movem o Grande Mecanismo, “o crime é responsabilidade daquele que o comete, que deve executá-lo com as próprias mãos” (Kott, 2003, p. 92). Ao matar Duncan enquanto dormia, Macbeth assassina o sono, não consegue mais dormir e as manchas de sangue não podem ser apagadas das mãos de Lady Macbeth, sua parceira no crime, mulher de quase inigualável crueldade na literatura. Em sua figura, o mal está interligado a questões de gênero: ela pede para ser *unsex'd*, abdicando-se das características e símbolos ternos convencionais do feminino e da maternidade para poder incitar seu marido ao crime que levará ele ao poder.

Outra apropriação argentina notável da peça escocesa é *La señora Macbeth*, de autoria de Griselda Gambaro, importante dramaturga porteña contemporânea. Gambaro nasceu em 1928; sua obra, além de peças de teatro, inclui romances e histórias infantis. Durante a ditadura argentina, após a proibição de seu romance *Ganarse la muerte* em 1976, a escritora exilou-se em Barcelona, retornando à Argentina após a redemocratização, onde vive até hoje.

Publicada em 2003, *La señora Macbeth* examina questões relacionadas ao trauma da ditadura militar, fazendo alusões à truculência e ao abuso de poder. A peça aborda parte do enredo e dos temas de sua fonte shakespeariana, mas toma um rumo bastante distinto, em que a violência política surge imbricada ao patriarcado. Não há papéis masculinos nesta obra de Gambaro: com exceção do fantasma de Banquo,

temos no palco apenas a presença de Lady M e das bruxas. Dividida em seis cenas, *La señora Macbeth* explora registros distintos de linguagem, desde o falar mais formal ao jargão futebolístico. Em 2004, a peça foi dirigida por Pompeyo Audivert, resultando num espetáculo premiado em que a personagem central foi interpretada pela grande atriz argentina Cristina Banegas, num dos papéis centrais de sua ilustre carreira.³ Sharon Magnarelli (2008, p. 371) considera que “o texto de Gambaro é principalmente uma resposta aos eventos da Guerra Suja e aos abusos de poder daquele momento histórico”, ressaltados na direção astuta de Audivert.

La señora sinaliza um novo rumo na obra da escritora porteña. Diferentemente da crítica sócio-política em obras anteriores, as referências à política subjacentes ao texto são mais oblíquas. Embora Macbeth não apareça no palco, nem por isso sua presença deixa de assombrar a peça. Segundo Gambaro, essa ausência possibilita uma visão diferente do tirano: “Fiquei interessada nessa mudança de perspectiva, não apenas por causa da *Señora Macbeth*, mas também por acrescentar uma nuance bastante curiosa ao personagem de Macbeth que não aparece” (Gambaro *apud* Nigro, 2017, p. 118). Realmente, nesta peça, Macbeth apenas habita as palavras ditas pelas personagens femininas, principalmente sua esposa, que o repete e lhe dá autoridade. Outro elemento importante na obra é não linearidade do tempo: o presente é simultaneamente o ontem e o amanhã. Como afirma uma das bruxas, “o tempo é um contínuo. Macbeth já fez e o fará” (Gambaro, 2003, p. 62). Diferentes graus de consciência, responsabilidade e culpa pelos atos ligados à tomada e sustentação do poder manifestam-se na peça, onde a individualidade psíquica de Lady M reflete o imaginário social. Nesse sentido, como afirma Magnarelli (2008, p. 375), principalmente em relação ao espetáculo dirigido por Audivert,

3 No Brasil, Marília Gabriela fez o papel de Lady M no espetáculo *A senhora Macbeth*, dirigido por Antônio Abujamra em 2006.

a peça também fala de uma crença comum entre [os intelectuais argentinos] sobre a necessidade de seus concidadãos reconhecerem suas culpas individuais nas atrocidades do final da década de 1970 e início da década de 1980, mesmo quando esses indivíduos não tiveram participação direta nos abusos [de poder].

No cenário de *La señora*, Gambaro descreve uma estrutura “barroca”, semelhante ao um trono. Acoplado a ele, há gangorras como num parque para crianças. Lady M é uma personagem infantilizada, incapaz de diferenciar seus desejos daqueles de marido. Sua subjetividade é difusa, ela repete as palavras de Macbeth e vacila em articular os próprios desejos, ora concatenando-os àqueles do marido, ora se rebelando a ele. Diz, por exemplo: “Eu não penso nada, deixo que Macbeth o faça para nós dois” (Gambaro, 2003, p. 20). Na busca pela identidade própria, Lady M também tenta se posicionar no mundo, questionando seu papel. Indaga, por exemplo: “Quem sou? Qual é minha natureza? Serei talvez um homem se vestindo de mulher ...?” (Gambaro, 2003, p. 29). Ambivalente em relação à maternidade, afirma: “Darei filhos a Macbeth porque os filhos de Macbeth serão reis e não os de Banquo. Não! Sem filhos! Que morrão meus filhos se eu os tiver! Eu serei a filha de Macbeth! Também não! Vou conceber eu mesma! E serei rainha, com poder de rei” (Gambaro, 2003, p. 29). Entrando em contradição consigo mesmo, confessa covardia para enunciar suas próprias palavras, trazendo à boca apenas as de seu marido.

A partir das diversas referências a crianças, enunciadas ao longo da peça, surge a memória do sequestro dos filhos de prisioneiros políticos, adotados por pessoas simpáticas ao governo da junta militar. Além disso, o tema da maternidade remete às *Madres da la Plaza de Mayo*. Esse movimento foi criado na Argentina principalmente por mulheres apolíticas, reconhecidas pelo lenço de cabeça branco que usavam durante as manifestações. Iniciou-se em 1977, quando quatorze mães realizaram o primeiro protesto em frente à residência presidencial,

a Casa Rosada, localizada na Plaza de Mayo, em Buenos Aires. Essas mulheres ousaram protestar contra os militares durante o momento de maior repressão do regime militar, exigindo respostas sobre o paradeiro dos filhos e filhas “desaparecidos”.

O momento central na peça ocorre quando as bruxas encenam o assassinato de Lady Macduff e seu filho, num *play within the play*. O uso desse recurso metateatral, onde uma plateia “real”, sentada no auditório, assiste a uma plateia no palco vendo uma encenação, é eficaz porque cria um dispositivo de associação entre os dois grupos, a plateia externa à peça e a interna, que faz parte da cena. Ambos são observadores; no que se refere à recepção, ambos compartilham a experiência de assistirem a uma encenação. Em *La señora*, as bruxas reproduzem, para Lady M, “com obvio artifício, mas apegadas aos papéis” (Gambaro, 2003, p. 64) a segunda cena do quarto ato do *Macbeth* shakespeariano. Aqui, um mensageiro informa Lady Macduff da fuga de seu marido e sugere que ela também vá embora, pois estaria correndo perigo se ficasse. Pouco tempo depois de receber este aviso de alerta, Lady Macduff e as crianças são cruelmente assassinados. Assistindo à cena representada pelas bruxas, onde há várias alusões ao terror da ditadura, Lady M se recusa a acreditar naquilo que viu. Nega a responsabilidade de seu marido, afirmando que ele não é um carniceiro e que se alguém tem culpa desse crime, a culpa é dela, que não soube detê-lo. Por outro lado, questiona: “Onde estão os cadáveres? Onde está o sangue?” (Gambaro, 2003, p. 70), trazendo um tema caro aos argentinos: a ausência dos corpos de milhares de presos políticos desaparecidos durante a ditadura. Além disso, a fuga de Macduff pode ser interpretada como uma alusão aos exilados políticos. Mais adiante, na mesma cena, num monólogo dirigido a Macbeth, Lady M fala para seu marido não se preocupar com o que fez, porque não há castigo para os poderosos. Há sempre uma forma de justificar os atos ilícitos. Podem dizer, por exemplo: “Eu dei a ordem para que o crime fosse executado para o bem do estado, ou então podem dizer não dei a ordem:

se alguém o executou, foi por conta própria. E se aparecem cadáveres numa vala ou no rio, desse ato sou inocente, pois a ordem não veio de mim” (Gambaro, 2003, p. 78).

Assombrado tanto pela ditadura quanto pela violência da obra de Shakespeare, o texto de Gambaro possibilita a autora tocar na memória coletiva a partir de uma apropriação do cânone que, ao mudar o foco de *Macbeth*, provoca uma reflexão sobre os anos de silenciamento, truculência e dissimulação.

Hamlet de William Shakespeare, de autoria de Luis Cano, é outra peça que traz Shakespeare para o contexto da ditadura, mas enfocando a Guerra das Malvinas. Em 1982, a junta militar tentou recuperar o apoio dos argentinos por meio da invasão das Malvinas. Na guerra que se seguiu com o Reino Unido, muitos argentinos morreram, outra ferida que permanece aberta na Argentina contemporânea. No texto de Cano, há diversas referências à guerra. É uma peça enigmática e provocativa, semelhante a uma colagem pós-moderna, onde o autor se apropria de vários textos, apresentando um Shakespeare simultaneamente desterritorializado e “reterritorializado” para comentar o conflito armado entre a Argentina e o Reino Unido. Quando foi encenada em Buenos Aires em 2004 no Teatro Sarmiento, espaço dedicado a produções experimentais, o cenário lembrava um quartel-general em campo aberto, coberto em ferrugem e salitre. Entre as diversas referências à guerra pela posse do arquipélago, há uma fala de Hamlet em que ele diz que esteve assassinando ingleses, e de que havia “setecentos soldados [o número aproximado de baixas argentinas] lutando por um pedaço de terra que não dava nem para enterrá-los” (Cano *apud* Montezanti, 2005, p. 68). As diversas ocorrências da palavra *ovelha* na peça são uma alusão às ilhas, onde a população de ovinos é bem mais numerosa que a de humanos. Vale ressaltar também como as palavras de Hamlet no segundo ato da obra de Shakespeare, “What a piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties ...” (Shakespeare, 1994, p. 253), aparecem distorcidas no texto de Cano:

“Que pedaço de merda é o homem, nossa inteligência fraca, nossa existência curta ...” (Cano, 2004, p. 13), transmitindo o tom geral desta incursão sombria na obra de Shakespeare.

Como em *La senõra Macbeth*, a apropriação de *Hamlet* por Luis Cano faz uso da estrutura do *play within a play* para envolver o público, explorando as múltiplas possibilidades da cena da Ratoeira. Segundo Guillermo Angelleli, que fez o papel de Hamlet na peça de Cano, “daí em diante a peça inteira se torna uma macro-Ratoeira envolvendo todo o público – não apenas aquele da peça dentro da peça, como também o público verdadeiro – porque a ficção vai revelar o que esteve escondido até aquele ponto” (Angelleli *apud* Hopkins, 2004). Assim, as palavras de Angelleli sugerem o contato do público com algo que esteve recalcado e é revelado por meio da cena no palco.

Nas adaptações aqui abordadas, os enredos shakespearianos aparecem emaranhados a eventos históricos traumáticos, que não podem ser suprimidos ou ignorados. Coletivamente, os espectadores confrontam e testemunham cenas que evocam partes de um passado conturbado, num entrelaçamento de memória e história. O texto de Shakespeare, apropriado e ‘reterritorializado’, possibilita a representação de uma ferida crônica, uma mancha traumática que, tal qual o sangue nas mãos de Lady Macbeth, não se consegue apagar.

Referências

- ALEXANDER, Jeffrey C. *et al.* *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: Formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- CANO, Luis. *Hamlet de William Shakespeare*. n.p., 2004.
- CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

CARUTH, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

GAMBARO, Griselda. *La señora Macbeth*. Buenos Aires: Norma, 2003.

HOPKINS, Cecilia. *Un personaje que es el sueño del pibe*, 2004. Disponível em : <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-34017-2004-04-13.html>. Acesso em: 7 abr. 2025.

KENNEDY, Dennis. *Looking at Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MAGNARELLI, Sharon. Staging Shadows/Seeing Ghosts: Ambiguity, Theatre, Gender, and History in Griselda Gambaro's. *La señora Macbeth. Theatre Journal, Feminism and Theatre*, v. 60, n. 3, p. 365-382, 2008.

NIGRO, Kristen. La señora Macbeth: The Price Paid for Blind Love and Silent Complicity. *Latin American Theatre Review*, v. 51, n. 1, p. 117-131, 2017.

MONTEZANTI, Miguel. "Perplex'd in Extreme," or [In]fidelity in Translation: Reading and Performing Shakespeare in Contemporary Argentina. *Ilha do desterro*, v. 49, p. 55-72, 2005.

PIÑA, Cristina. Shakespeare in Buenos Aires. In: PELLETIERI, Oswaldo (org.). *Teatro argentino de los '90*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1992. p. 63-69.

SCHÜLTING, Sabine. Evoking the Holocaust in George Tabori's Productions of *The Merchant of Venice*. In: SHAPIRO, Michael and NAHSHON, Edna (orgs.). *Wrestling with Shylock: Jewish Responses to the The Merchant of Venice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. p. 224-242.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. JENKINS, Harold. London and New York: The Arden Shakespeare, 1994.

SILVERSTONE, Catherine. *Shakespeare, Trauma and Contemporary Performance*. New York: Routledge, 2011.

SOMIGLIANA, Carlos. *Teatro Completo*, 4 vols. Buenos Aires: Minicipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1988.

TAYLOR, DIANA. Violent Displays. In: Griselda Gambaro. *Information for Foreigners: Three Plays by Griselda Gambaro*. Trad. Marguerite Feitlowitz. Evanston: Northwestern UP, 1992. p. 161-175.

A presença de Shakespeare no quarteto sazonal de Ali Smith

Patricia Marouvo

Em entrevista¹ concedida ao jornal britânico *The Guardian*, Ali Smith menciona sua proposta a Simon Prosser, diretor da Editora Hamish Hamilton: a publicação de uma série de livros que fosse próxima ao momento de concepção e escrita, ou ainda, em suas palavras – “a kind of keeping the novel novel project”. Esse projeto agora concretizado no quarteto sazonal, publicado entre 2016-2020, remonta ao impulso original do gênero romance em se ater ao momento presente de modo a responder às questões mais atuais e prementes de sua época. Tomando *Oliver Twist*, de Charles Dickens, como exemplo, Smith recupera o ritmo da cadeia de produção de romances em série, que deveriam atentar em tempo hábil aos anseios do público leitor que acompanhava seu desenvolvimento, “retornando [seu projeto] para a noção do ‘novo’”². Além das diversas alusões a Dickens em seu quarteto, Smith programaticamente estabelece conexões com as peças tardias de William Shakespeare, traçando um paralelo com as questões levantadas pelo Bardo: *Autumn* retorna a *The Tempest*, *Winter* a *Cymbeline*, *Spring* a *Pericles* e *Summer* a *The Winter’s Tale*.

1 Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/23/ali-smith-spring-young-generation-brexit-future>

2 “to the notion of ‘the new’”

Do ponto de vista estético, é interessante pensar o lugar que Shakespeare ocupa na colagem de referências literárias, artísticas e históricas que informam o debate lançado por Smith – em especial, cabe perguntar por que estabelecer uma intertextualidade com as peças-romance, categoria sugerida por Edward Dowden ainda no século XIX. Em seu romance-ensaio *Artful* (2014), Smith já admitia o atrativo dessas peças tardias de Shakespeare por “fundirem e desafiam categorias, onde tragédia e comédia coexistem, entram em tensão e se reconciliam em formas de renascimentos estranhos, de reencontros daqueles que haviam sido perdidos e da restauração dos mortos à vida, normalmente por meio da demonstração de artifícios que funcionavam”³ (Smith, 2014, p. 178). Como de praxe, Smith privilegia peças que desestabilizam categorias e precisam ir além da representação para aguçar ainda mais a imaginação das potencialidades resguardadas no encantamento do mundo. Do ponto de vista político, é intrigante pensar esse lugar central ocupado por Shakespeare, como em um aceno à Primeira Modernidade e daí ao esforço político e cultural da consolidação de uma identidade propriamente inglesa, que só poderia ser firmar em plena tensão com o Outro no período de expansão marítima e colonização de novos territórios e povos no Novo Mundo. Neste ensaio, gostaria de fazer um breve percurso por cenas exemplares dos romances de Smith que endereçam as peças de Shakespeare e propor alguns questionamentos que podem ser levantados a partir desse pareamento.

Em *Autumn*, a peça *The Tempest* compõe um cenário propício para uma reflexão acerca do tratamento oferecido à alteridade, na medida em que contrapõe olhares e discursos acerca do Outro, encenando a postura colonizadora que o homem branco europeu assume frente às diferenças locais encerradas no corpo monstruoso de Caliban. Reiteradamente, e aqui só cito duas passagens da peça, Caliban é re-

3 “fuse category to defy category, where tragedy and comedy coexist, fight it out, resolve in forms of uncanny rebirth, findings of those who were lost and restorings of the dead to life, usually via a display of working artifice”

ferido como figura monstruosa, seja por Stephano em “This is some monster of the isle with four legs, who hath got, as I take it, an ague. Where the devil should he learn our language?” (2.2.66-68) ou por Prospero em “A devil, a born devil, on whose nature/Nurture can never stick; on whom my pains,/Humanely taken, all, all lost, quite lost” (4.1.211-213). Segundo Barbara A. Mowat (2016, p. 195), Shakespeare confere a Caliban

traços negativos remissivos de descrições, na Primeira Modernidade, de nativos do Novo Mundo (traços que hoje poderiam parecer respostas racistas ao estranho e ao Outro) enquanto ainda lhe dava uma linguagem altamente poética e uma sensibilidade perceptiva da natureza e do sobrenatural⁴.

Essa ambivalência potencializa o tratamento da personagem exatamente porque atravessada pelos discursos que desumanizam Caliban, mas que também exaltam a sensibilidade poética de sua fala. Desse modo, é ressaltada a estranheza de um corpo que contém quatro pernas e duas vozes, assim como o senso de autoconsciência que a linguagem que aprendeu com Miranda lhe permite expressar.

Tal monstruosidade ainda é ecoada nos discursos eurocêntricos e racistas que ganham contornos no romance de Smith, admitindo a leva de refugiados que procuravam asilo em 2016 como uma horda descontrolada que desestabilizaria a economia e sobrecarregaria o sistema de saúde britânicos. Mas talvez o paralelo mais indigesto com a peça de Shakespeare estabeleça também uma intertextualidade com notícias de jornais que reportavam os corpos mortos de naufragos levados pelas ondas para as praias europeias. Na passagem que agora cito, Daniel Gluck ainda na primeira cena onírica do romance avista o primeiro corpo:

4 “negative traits reminiscent of early modern descriptions of New World natives (traits that now seem to smack of racist responses to the strange and the Other) while giving him at the same time a richly poetic language and sensitive awareness of nature and the supernatural”

On the shore, though, there's a washed-up body.
He goes to look. Is it his own?

No. It is a dead person.

Just along from this dead person, there is another dead person. Beyond it, another, and another.

He looks along the shore at the dark line of the tide-dumped dead.

Some of the bodies are of very small children. He crouches down near a swollen man who has a child, just a baby really, still zipped inside his jacket, its mouth open, dripping sea, its head resting dead on the bloated man's chest (Smith, 2016, p. 12).

A impossibilidade inicial de asseverar se os corpos que encontra diferem do seu aponta para o dado comum que Daniel enxerga na vulnerabilidade que ampara a existência humana antes da consolidação do mito de autossuficiência no início da modernidade. Essa cena em *Autumn* pode até mesmo remeter leitores a *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, que Judith Butler circunscreve como uma figura paradigmática do individualismo liberal em *The Force of Nonviolence* (2020). Butler (2020) percebe em *Crusoe*, um homem adulto, representativo do mito do “homem natural”, cujo impulso o impeliria imperiosamente à satisfação de seus interesses pessoais. Por meio do confronto com a alteridade que o Outro enseja, o indivíduo liberal deveria entrar em conflito, cuja resolução, de modo a se evitar possíveis catástrofes, só seria viável com base no contrato social. Butler (2020) argumenta que o contrato social implica um entendimento ontológico da natureza humana como individualista e egoísta, cuja soberania, encontrando-se ameaçada, resvalaria para contínuas guerras que pudessem asseverar sua supremacia – daí sua serventia à resolução de conflitos. Daniel Gluck parece dar novos contornos a esse impulso ao enxergar o ponto comum que o une aos outros corpos na praia: sua vulnerabilidade, um dado que Butler (2020) argumenta ser basilar de nos-

sas vidas compartilhadas ou interdependentes. Essa interdependência que Butler propõe como indicador com que reavaliar a natureza humana, “nenhum corpo consegue sustentar a si mesmo por si só”⁵ (Butler, 2020, p. 41), compreende a noção de igualdade por meio de um novo contrato social que prevê nossas obrigações uns com os outros como prioridade sobre o direito individual. No contexto pós-Brexit, isso equivale a obrigações globais que consigam ir além dos interesses nacionais ao preservar vidas, em especial aquelas marcadas por maior vulnerabilidade, como é o caso dos refugiados que foram encontrados mortos nas praias europeias em 2016.

Passamos, assim, da cena de vulnerabilidade que delineia o corpo estrangeiro tanto em *The Tempest* quanto em *Autumn*, para as tensões familiares que se intensificam na cena de jantar natalino da família Cleaves em *Winter*. Aqui encontramos o elemento estranho, tão caro nos romances de Ali Smith, figurado na personagem Lux, uma imigrante que é convidada/contratada para fingir ser a então ex-namorada de Arthur, Charlotte, quando ele visita sua mãe, Sophia. O paralelo com Shakespeare é estabelecido quando a peça *Cymbeline* é introduzida diretamente no enredo como “A play about a kingdom subsumed in chaos, lies, powermongering, division and a great deal of poisoning and self-poisoning” (Smith, 2017, p. 200), nas palavras de Sophia, que são complementadas por Lux, “Where everybody is pretending to be someone or something else [...] and you can’t see for the life of you how any of it will resolve in the end, because it’s such a tangled-up messed-up farce of a mess” (Smith, 2017, p. 200). Em *Winter*, a razão pela qual Lux comenta sobre a peça em meio ao jantar turbulento, em que as irmãs Iris e Sophia, depois de anos de comunicação interrompida, não conseguem se entender, jaz na necessidade premente para escuta genuína:

5 “no body can sustain itself on its own”

[...] it's like the people in the play are living in the same world but separately from each other, like their worlds have somehow become disjointed or broken off each other's worlds. But if they could just step out of themselves, or just hear and see what's happening right next to their ears and eyes, they'd see it's the same play they're all in, the same world, that they're all part of the same story (Smith, 2017, p. 201).

Cymbeline remonta à tensão identitária provocada pela ascensão de James I, um rei escocês no trono inglês, originando diversas ansiedades também de cunho político e religioso. Martin Butler (2005) nos lembra que em 1610 a identidade britânica ainda era uma novidade e, portanto, suscetível a instabilidades. Para o rei, o valor da identidade nacional era a paz que ela prometia, tanto em âmbito nacional quanto internacional. Butler ressalta que “Ele via a si mesmo como *Rex Pacificus*, [...]: diferentemente da regência feminina e instável de Elizabeth, o Estado masculino de James traria paz e quietude”⁶ (2005, p. 40). Por outro lado, a fala de Cloten, “Britain is a world by itself” (3.1.14-15), sugere o valor discursivo que a localização geográfica da ilha passa a assumir como simbólica de sua autonomia e, desse modo, de sua separação dos problemas continentais (Butler, 2005, p. 40). Cloten, juntamente com sua mãe, a Rainha, parecem ecoar e até mesmo em certas passagens recuperar a iconografia da retórica elisabetana ao desafiar Roma. Por isso, o crítico também complementa que “*Cymbeline* foi escrita para uma cultura em que versões alternativas do mito nacional coexistiam inquietamente”⁷ (Butler, 2005, p. 41).

Em *Winter*, a cisão nacional provocada pelo Brexit também é endereçada no plano nacional, na medida em que Smith avalia as consequências que a decisão do referendo ocasiona na sociedade,

6 “He saw himself as *Rex Pacificus*, [...]: unlike Elizabeth's unstable female rule, James's masculine state would bring peace and quietness”.

7 “*Cymbeline* was written for a culture in which alternative versions of the national myth uneasily coexisted”.

tomando como foco também sua repercussão nas discussões online e na disseminação de *fake news*. Aqui acho que os comentários críticos da obra de Byung-Chul Han (2022) iluminam bem a dificuldade de escuta genuína nas redes sociais por entender que ali o igual prolifera em sua positividade generalizada, de modo que a diferença, que poderia ser instalada no encontro com o outro, parece se tornar uma impossibilidade quando, isolados em suas bolhas, pares iguais concordam entre si ao mesmo tempo que vociferam contra outros pares iguais. A escuta é brecada, mas é imprescindível para a instauração do limite que separa e reúne identidade e alteridade na diferença. No plano familiar em *Winter*, essa cisão social deve ser contornada por Arthur e Lux, que atuam como mediadores entre as irmãs Iris e Sophia. Lux tem o distanciamento necessário para avaliar a dinâmica entre os três, apontando que a escuta requer o silêncio e a predisposição com que reconhecer o que há de comum, para além de laços sanguíneos ou de ancestralidade nacional – entender que a vida ainda importa e deve ser digna antes de mais nada, algo que vai ser explorado ainda mais radicalmente no romance seguinte, *Spring*, quando diretamente serão abordados o tratamento oferecido pelo governo britânico aos refugiados em centros de detenção e o colapso ambiental iminente.

Em *Spring*, Florence Smith é a adolescente imigrante não-branca que atuará como elo de conexão entre todas as outras personagens da trama na viagem de carro que iniciam em direção à Escócia – e aqui temos Richard Lease, um diretor de cinema, Brittany Hall, que trabalha no Centro de Detenção de Imigrantes, e Alda Lyons, uma bibliotecária desempregada. Florence é frequentemente comparada à jovem ativista e ambientalista sueca Greta Thunberg por carregar o dado de esperança que Ali Smith imprime em seu terceiro romance da série, mas também facilmente poderia ser estabelecido o paralelo entre ela e Marina de *Pericles*, uma peça que reconhecidamente enfoca a migração entre o que hoje conhecemos como a Turquia, o Líbano, a Líbia e a Grécia, passando pelo mar Mediterrâneo e pelo Egeu. Julie Sanders (2024) ar-

gumenta até mesmo que *Pericles* igualmente consiste de um drama sobre o clima, considerando-se as inúmeras tempestades e demais eventos climáticos encenados na peça. Quando Florence adentra espaços desumanizados, como bordeis ou centros de detenção de refugiados, ela opera a bondade que redime a degeneração das relações, em especial quando se trata de corpos subalternizados. Inicialmente, as histórias sobre Florence parecem tão fantásticas que claramente viram motivo de piada entre os funcionários da empresa SA4A que trabalhavam nesses centros quando ouvem que ela estava arruinando casas de prostituição locais:

The story went that the girl had also, get this, rung a doorbell on one of the knocking houses in Woolwich, had got in there, and had come out again alive and unhad.

What, even in a school uniform? Brit said.

She and Russell laughed like drains.

The story went that the bent police had been called in by the pimps. *Come and get her. Take her*, they said. *Please. She's fucking ruining us.* Because she'd got in there and in the space of half an hour had gone through several rooms persuading clients out of doing what they were in the middle of doing, well that was pretty funny in itself, and then she'd made the guy on the front door unlock it and fifteen teenage and younger girls got free and ran for it, ran for their lives (Smith, 2019, p. 137).

O paralelo com Marina, em *Pericles*, é claro quando lembramos da cena em que a jovem, após ser raptada por piratas, é vendida para fins de prostituição a Bawd: “She’s able to freeze the god Priapus and undo a whole generation” (4.5.12-13). Em *Spring*, a vulnerabilidade de certos corpos se faz sentir pela questão de gênero, dada a desigualdade de sua distribuição que pode se intensificar a depender tam-

bém de agravantes outros como xenofobia e racismo – ou seja, o corpo feminino ainda hoje sendo moeda de troca no mercado. Silvia Federici argumenta que temos “múltiplas histórias de como a mecanização do corpo foi articulada, pois as hierarquias raciais, sexuais e geracionais que o capitalismo construiu desde seu início excluem a possibilidade de um ponto de vista universal” (2023, p. 21-22). Nesse sentido, se faz necessária a interligação entre diferentes histórias, a dos escravizados, colonizados, trabalhadores, donas de casa não remuneradas e até mesmo a das crianças, uma vez que um recorte que preze a interseccionalidade dessas classificações revela sua sujeição a “sistemas interligados de dominação” (Federici, 2023, p. 22). Seja no início da modernidade ou ainda agora no capitalismo tardio, o corpo feminino deve servir propósitos claros para fins sexuais e/ou reprodutivos, tendo de ser vendido em prostíbulos, nas ruas, no matrimônio, no trabalho, em universidades e em outras instituições culturais, segundo Federici (2023), e talvez seja por quebrar com essa lógica que o acionamento das personagens femininas em Ali Smith, em especial Florence em *Spring*, possibilite a desarticulação de certas operações do sistema que pressupõem a culpabilidade de imigrantes no que tange à precariedade de sua condição.

Ainda outro exemplo claro da adaptação da peça de Shakespeare, segundo Julie Sanders (2024), pode ser encontrado na cena em que, para o espanto geral dos empregados nos centros de detenção, Florence havia conseguido melhorias até então jamais cogitadas para garantir condições mínimas de dignidade para refugiados em plena crise ainda em 2019: “The story went, said Sandra under her breath in the Ladies, that this girl had been visiting several other IRCs [Immigration Removal Centres] and persuading people to do all sorts of unorthodox things like cleaning toilets properly” (Smith, 2019, p. 140). Rumores circulam sobre sua identidade e proveniência, não sabendo se Florence havia chegado ao Reino Unido tendo atravessado o mar em embarcação clandestina até a Grécia inicialmente. Perspicazmente, ao com-

parar essa travessia com os circuitos marítimos em *Pericles*, Sanders aponta que “Travessias de barco perigosas da Síria e da Eritreia para a Europa oferecem situações análogas na contemporaneidade às experiências marítimas trágicas por que passam Pericles, Thaisa e Marina na fonte shakesperiana”⁸ (Sanders, 2024, p. 63).

Por fim, em *Summer* a questão do gênero literário é retomada por Grace, que em 1989 fazia parte de uma companhia de teatro amadora que trazia para os palcos uma adaptação de *The Winter’s Tale*. A fala de Mamillius na peça de Shakespeare, “A sad tale’s best for winter” (2.1.25), parece ignorar o uso mais recorrente de uma história trivial contada para passar o tempo, alertando, assim, para algo mais sério e até mesmo assustador (e potencialmente trágico) no âmago da estação (Snyder; Curren-Aquino: 2019, p. 7, 113). Snyder e Curren-Aquino (2019, p. 7) inclusive atentam para o uso do artigo definido do título da peça, sugerindo que “o que está sendo dramatizado não é somente a concentração essencial da imaginação romântica, mas também ‘a essencial história de inverno’”⁹. Se a peça começa como uma tragédia (com as mortes de Mamillius e supostamente de Hermione, seguida da condenação da recém-nascida Perdita ao desamparo completo), ela definitivamente termina com a felicidade do perdão e da reconciliação de familiares e amigos (especialmente surpreendente e emocionante é o retorno de Hermione à vida e sua reunião com Perdita). Em *Summer*, Grace vai um pouco além, ao afirmar: “The Winter’s Tale’s all about summer, really. It’s like it says, don’t worry, another world is possible. When you’re stuck in the world at its worst, that’s important. To be able to say that. At least to tend towards comedy” (Smith, 2020, p. 300).

O tom de esperança para uma melhor resolução das desavenças familiares e das animosidades que se instalaram no país desde a de-

8 “Perilous boat crossing from Syria and Eritrea to Europe provide modern analogues to the tragic experiences at sea of Pericles, Thaisa and Marina in the Shakesperean source”.

9 “what is being dramatized is not only the quintessential concentration of romantic fancy but also ‘the essential story of winter itself’”

cisão pelo Brexit toma contornos que retomam o impulso que Geoff Gilbert (2004) sinaliza em sua interpretação do tratamento estético, político e ético de diversas obras modernistas. Sua proposta de leitura reage à crítica de Georg Lukács, em “The Ideology of Modernism”, que aponta um descomprometimento de crítica e propostas sociais em textos de alto grau estético, utilizando como recorte escritos de autoria masculina, como os de James Joyce, Thomas Mann e Robert Musil, por exemplo. Gilbert, na verdade, sugere que certas obras são atravessadas pelo que entende ser um “senso de possibilidade” para se pensar o potencial não concretizado e realizar projetos outros de realidade e comunidade. Aqui acredito que esse viés interpretativo também caiba para o quarteto sazonal de Ali Smith, se lido pela lente do metamodernismo¹⁰ como proposto por David James e Urmilla Seshagiri (2014), uma vez que retoma temas e formas da tradição, atualizando-as para o momento global contemporâneo. Ali Smith parece propor que o caráter cíclico das estações retoma, sempre de maneira diferente, questões incontornáveis para a contemporaneidade, como a imigração, o uso das redes sociais, o colapso ambiental iminente, o embate entre gerações, a misoginia, a homofobia e o racismo, tentando rearticular relações ficcionalmente para acessar a verdade da ficção¹¹ em seu quarteto sazonal. A esperança ressurgue por conta desse senso de possibilidade, vislumbrado estética e politicamente em sua obra, cabendo ao leitor desdobrar projetos possíveis de uma escrita que, não sendo prescritiva, ainda assim move-o em direção à ação, refletindo criticamente sobre a realidade e projetando modos de interferência. Termino aqui com a palavras de Ali Smith em entrevista à *Paris Review*:

10 Dentre os vários exemplos elencados por James e Seshagiri como formas de retomada e atualização de um impulso modernista, acredito que a citação a seguir consegue resumir bem a proposta de leitura do que os autores entendem ser uma guinada metamodernista: “[...] metamodernist writing incorporates and adapts, reactivates and complicates the aesthetic prerogatives of an earlier cultural moment. As a historical antecedent, a cultural trope, and an archive of stylistic and technical possibilities, twentieth-century experimental modernism exerts considerable force on the vision and voice of such contemporary novels” (2014, p. 93).

11 Vale lembrar aqui a formulação que Ali Smith utiliza em entrevista à *Paris Review*: “Fiction tells you, by the making up of truth, what really is true” (Begley; Smith, 2017, p. 188).

SMITH

[...] the world we make continues on from what we make of it.

INTERVIEWER

Sounds to me like wishful thinking.

SMITH

Wishful thinking is all we've got – if we're not thinking wishfully, then what a waste of thinking. I don't mean that in a naïve way. I was brought up in a postwar world that said, This has got to be better. We're going to have to make this better for everyone. I inherited that wishful thinking. The notion of protest, which we inherited, is the thing we're going to have to reinherit (Begley; Smith, 2017, p. 201).

Referências

ARMITSTEAD, Claire; SMITH, Ali. Ali Smith: “This young generation is showing us that we need to change and we can change”. *The Guardian*, Londres, 23 de março de 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/23/ali-smith-spring-young-generation-brexit-future>

BEGLEY, Adam; SMITH, Ali. The Art of Fiction No. 236 – Ali Smith. *The Paris Review*. Issue 221, p. 175-203, Summer, 2017.

BUTLER, Judith. *The Force of Nonviolence: An Ethico-political Bind*. Brooklyn: Verso Books, 2020.

BUTLER, Martin. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Cymbeline*. Cambridge: CUP, 2005, p. 1-74.

FEDERICI, Silvia. *Além da pele – Repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Editora Elefante, 2023.

GILBERT, Geoff. *Before modernism was: modern history and the constituency of writing*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

HAN, Byung-Chul. *A expulsão do outro* – Sociedade, percepção e comunicação hoje. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.

JAMES, David; SESHAGIRI, Urmilla. Metamodernism: Narratives of Continuity and Revolution. *PMLA*. Issue 1, p. 87-100, October 23, 2014.

MAROUVO, Patricia. *Autumn*, de Ali Smith – uma colagem modernista na contemporaneidade. In: JORDÃO, Adriana; MEDEIROS, Fernanda (orgs.). *Literaturas de língua inglesa: leituras interdisciplinares*. Volume VII. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2022, p. 108-121.

MAROUVO, Patricia. “Fiction tells you, by the making up of truth, what really is true”: sobre a possibilidade de narrar em *Winter*, de Ali Smith. In: JORDÃO, Adriana; MAROUVO, Patricia (orgs.). *Literaturas de Língua Inglesa: leituras interdisciplinares*. – V. IX. São Paulo: Pontes, 2024. p. 197-216.

MOWAT, Barbara A. *The Tempest: A Modern Perspective*. In: SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. New York: Folger Shakespeare Library, 2016. p.185-199.

SANDERS, Julie. What is Shakespeare adaptation? Why *Pericles*? Why *Cloud*? Why now?. In: HENDERSON, Diana E.; O’NEILL, Stephen (Eds.). *The Arden Research Handbook of Shakespeare and Adaptation*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2024, p. 56-75.

SHAKESPEARE, William. *Cymbeline*. New York: Folger Shakespeare Library, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Pericles*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. New York: Folger Shakespeare Library, 2016.

SHAKESPEARE, William. *The Winter’s Tale*. Cambridge: CUP, 2019.

SNYDER, Susan; CURREN-AQUINO, Deborah T. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *The Winter’s Tale*. Cambridge: CUP, 2019, p. 1-72.

SMITH, Ali. *Artful*. New York: Penguin Books, 2014.

SMITH, Ali. *Autumn*. New York: Anchor Books, 2016.

SMITH, Ali. *Spring*. New York: Anchor Books, 2019.

SMITH, Ali. *Summer*. New York: Anchor Books, 2020.

SMITH, Ali. *Winter*. New York: Anchor Books, 2017.

Um notório Maquiavel: sobre a política no teatro shakespeariano¹

Pedro Sússekínd

Passado e presente

Nos agradecimentos de *Tyrant*, publicado em 2018, Stephen Greenblatt comenta que a ideia para o livro surgiu de sua preocupação, dois anos antes, com o resultado das eleições que estavam para ocorrer nos EUA. Ao perguntar para um amigo historiador o que poderia fazer a respeito, ele foi aconselhado a escrever alguma coisa. Depois disso, a eleição confirmou seu pior temor, conta Greenblatt, e ele levou adiante o projeto, tendo em vista a “assustadora relevância”, para o mundo político atual, que notava em Shakespeare (Greenblatt, 2018, p. 191). Nesse sentido, trata-se de uma contribuição para o debate político que parte da mesma motivação dos trabalhos de outros intelectuais norte-americanos em resposta à eleição de Donald Trump, entre os quais destaco Timothy Snyder, autor de *Sobre a tirania: Vinte lições do século XX para o presente*, livro que foi publicado nos EUA em 2017 e que, aliás, não à toa, cita *Hamlet* em seu epílogo (Snyder, 2017, p. 78).

No entanto, a conexão do tema de *Tirano*, de Greenblatt, com a eleição de Trump não é mencionada ao longo das análises das peças

1 Este texto resultou de pesquisa elaborada com o apoio do APQ1 da FAPERJ (Programa: E_13/2023-APQ1 – 2023; Proc. N.º 210.733/2024).

e das explicações sobre a maneira como Shakespeare pensou a política. A estratégia do crítico parece ter sido a de deixar a conexão nas entrelinhas de seu estudo, como uma evidência desconcertante que rondaria os pensamentos dos leitores sem que fosse necessário comentá-la. Destaco, para exemplificar essa estratégia, a descrição de um dos grandes tiranos do teatro shakespeariano: Ricardo III. Mas, com esse destaque, pretendo evidenciar também uma outra camada daquela conexão entre o passado e o presente, porque a descrição pode ser lida em 2025 como uma analogia com o que está ocorrendo agora, no segundo mandato de Trump (um desdobramento que Greenblatt não devia imaginar, mesmo em seus piores pesadelos, quando escreveu o livro). Cito, então, este trecho:

A vilania de Ricardo é evidente para quase todo mundo. Não há nenhum segredo profundo sobre o seu cinismo, crueldade e caráter traiçoeiro, nenhum vislumbre de algo redimível nele, e nenhuma razão para acreditar que ele poderia governar o país de forma eficaz (Greenblatt, 2018, p. 66).²

O crítico explicita, a partir dessa constatação, qual é a questão que a peça explora: mostrar como uma pessoa assim, um vilão consumado, chegou a conquistar o poder, e o que ocorre depois dessa conquista. Aliás, o tema principal do livro *Tirano*, resumido numa pergunta mais geral feita logo no início da primeira página, é este: “Como é possível que um país inteiro caia nas mãos de um tirano?” (Greenblatt, 2018, p. 1).³

Trata-se de um problema que nos desconcerta hoje, diante dos rumos da política do século XXI, em países como os EUA e o Brasil. E esse problema foi formulado e desenvolvido de maneira exemplar

2 “Richard’s villainy is readily apparent to almost everyone. There is no deep secret about his cynicism, cruelty, and treacherousness, no glimpse of anything redeemable in him, and no reason to believe that he could ever govern the country effectively”. Tradução minha.

3 “How is it possible for a whole country to fall into the hands of a tyrant?”. Tradução minha.

nas peças de Shakespeare, escritas há mais de quatrocentos anos. Os tiranos retratados pelo dramaturgo são especialmente relevantes para a reflexão que as peças suscitam, ligada ao tema da legitimidade e da usurpação do poder. Vaidosos e inseguros, delirantes e manipuladores, ambiciosos e paranoicos, eles proporcionam um estudo das motivações que articulam e sustentam regimes de exceção.

A estratégia de Greenblatt me remete a uma consideração feita por Maquiavel. Levo em conta, ao lembrar disso, que o filósofo florentino foi uma referência para o debate da época de Shakespeare, cuja obra pôs em cena, no final do século XVI e início do XVII, o conflito entre moralidade e política que tinha sido objeto de reflexão em *O príncipe* (1513). Maquiavel dedicou outro livro, mais longo, à discussão sobre as repúblicas: os *Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio* (1517), que analisam a história política de Roma como modelo. E é desse livro a consideração a que a estratégia de Greenblatt me remeteu. Cito:

Quem estudar a história contemporânea e da antiguidade verá que os mesmos desejos e as mesmas paixões reinaram e reinam ainda em todos os governos, em todos os povos. [...]. Porém, como estas observações são negligenciadas (ou aqueles que estudam não sabem manifestá-las), disso resulta que as mesmas desordens se renovam em toda as épocas (Maquiavel, 2008, p. 129).

Da mesma maneira que o filósofo florentino aprendeu com o historiador romano Tito Lívio, tiramos de Maquiavel lições que se aplicam ao nosso tempo. Por exemplo, ele nos ensina que as aristocracias, baseadas em noções meritocráticas, tendem a se converter em oligarquias, porque a riqueza se mostra, para os pobres, como mérito, e a corrupção é inevitável em meio à desigualdade social. Ou também que a guerra, em nome de ideais nacionalistas, sempre foi um instrumento de conquista e manutenção do poder, assim como de manipula-

ção social. E aprendemos com ele também que, desde tempos remotos, democracias em crise favoreceram o advento de tiranias.

Se, em qualquer época, diante das atrocidades cometidas por um governante autoritário, mentiroso e megalomaniaco, a situação política parece uma farsa grotesca, resta aos cidadãos estas perguntas: Como chegamos a isso? Como foi possível legitimar um regime governado por um tirano? – Tais perguntas estão no centro de peças como *Ricardo III* e *Macbeth*, referências culturais conhecidas, até hoje discutidas, encenadas, traduzidas. Por isso, em *Tirano*, Greenblatt só precisou analisar peças como essas a fim de mostrar que a maneira como Shakespeare dramatizou a história é assustadoramente relevante para o debate político atual. De acordo com a lição de Maquiavel que citei, o passado que se torna presente no palco abre espaço para a descoberta de ressonâncias e analogias entre o drama representado e o drama real, vivido por leitores e espectadores.

A história no palco

No teatro do período de transição da Idade Média para a Idade Moderna, nota-se a vigência de uma concepção cíclica da história, compreendida como sucessão de momentos de estabilidade e desagregação. Conforme observa Walter Benjamin, reis e príncipes eram protagonistas típicos porque, segundo aquela visão cíclica do tempo, “o soberano representa a história” (Benjamin, 2011, p. 59). Shakespeare, em particular, usava relatos de historiadores como fontes para converter episódios das vidas de soberanos do passado em enredos dramáticos. O livro *Crônica da Inglaterra, Escócia e Irlanda* (1587), de Raphael Holinshed, foi a principal referência para os dramas históricos que ele escreveu, cujos títulos indicam reis como protagonistas. As mais conhecidas entre essas peças abrangem a história da Inglaterra desde o reinado de Ricardo II, passando por seus sucessores Henrique IV, Henrique V e Henrique VI, até o fim do reinado de Ricardo III. Mas tra-

gédias como *Rei Lear* e *Macbeth*, que recorrem à história do reino bre-tão e da Escócia, tiveram por base a mesma fonte.

Nos processos de ascensão e queda de reis dramatizados por Shakespeare, o poder garantido por uma linhagem sucessória está sempre ameaçado pelos interesses de usurpadores e assassinos. O significado de cada deposição ou morte se evidencia a partir da situação dramática em que ocorre, e os enredos enfatizam a interpretação desse significado, a disputa em torno do sentido da queda de quem está no poder. Dependendo de como o monarca é apresentado, sua morte pode ser interpretada seja como regicídio, seja como tiranicídio. Nos dramas históricos, essa interpretação tinha implicações políticas que podiam levar a objeções ou censuras por parte do governo, já que estavam em cena conflitos entre dinastias que precederam o reinado de Elisabete I. É importante ressaltar, por isso, que Shakespeare soube se manter nos limites do que podia ser mostrado, num período em que eram recorrentes proibições, queimas de livros, interrogatórios ou prisões de autores. Muitos de seus colegas dramaturgos sofreram as consequências de ultrapassar esses limites: Ben Jonson chegou a ser preso, Thomas Kyd foi torturado, Christopher Marlowe foi assassinado em circunstâncias obscuras. Mas Shakespeare, segundo Greenblatt, era um “mestre do ângulo oblíquo” que sempre “encontrou um modo de dizer o que precisava dizer” (Greenblatt, 2018, p. 184-185).⁴

A deposição de um rei legítimo como Ricardo II, por exemplo, tema da peça de 1595, era um assunto especialmente sensível no final do século XVI, como se pode atestar pela proibição e queima, em 1599, da edição de um livro sobre o mesmo assunto escrito por John Hayward. Esse livro propunha um paralelo entre Elisabete I e seu antecessor, num momento em que a coroa inglesa enfrentava uma revolta (Shapiro, 2005, p. 150). O bispo de Londres não só proibiu a *História* de Hayward, mas também mandou confiscar e queimar

4 “Master of the oblique angle” [...], Shakespeare found a way to say what he needed to say”.
Tradução minha.

outros livros acusados de satirizar a história inglesa. Qualquer autor que fosse publicar um trabalho histórico precisaria de uma autorização do Conselho da Rainha.

Ora, justamente em 1599 Shakespeare decidiu escrever um drama romano, *Júlio César*. Mas esse drama é uma de suas obras mais intensamente políticas. Ele escolheu como tema o assassinato de César no Capitólio, evento central que divide a peça em duas partes. A primeira mostra a conspiração, planejada para evitar que o general seja coroado e se torne um tirano. Na segunda, aparecem as consequências do assassinato, com a guerra que opõe os exércitos dos apoiadores de César aos dos conspiradores. A questão é que o crime pode ser considerado como uma espécie de regicídio, ou como um tiranicídio, dependendo da perspectiva de quem o avalia. E, durante sua recriação dramática, o significado da história se encontra em aberto.

Regicídios ou tiranicídios foram tratados diversas vezes como eventos decisivos nos enredos das peças de Shakespeare. Ora elas expõem conspirações que levam ao crime, como em *Ricardo II*, ora desdobram as consequências, como em *Macbeth*. O crime pode ser resultado de intrigas e traições, por isso um ponto de partida para situações de instabilidade social. É o caso do assassinato do rei Hamlet, por exemplo, na tragédia *Hamlet*, ou do de Duncan, em *Macbeth*. Por outro lado, quando o ocupante do trono é um usurpador, sua morte é merecida, necessária para restaurar a ordem. É o que acontece com o rei Cláudio no final de *Hamlet*, ou com Macbeth no final da tragédia que leva seu nome.

Em vez de monarcas ingleses dos séculos precedentes, a partir de 1599 as peças de Shakespeare têm personagens de países e tempos mais distantes: um general romano, um príncipe dinamarquês, um monarca bretão da Antiguidade, um rei escocês. Mas nessas tragédias, tanto quanto nos dramas históricos, soberanos legítimos são vítimas de intrigas, usurpadores conquistam o trono por meio de assassi-

natos, regimes estáveis dão lugar a regimes de exceção marcados pela violência, numa sucessão que apresenta a história como dinâmica cíclica, definida pelo movimento de ascensão e queda do poder. O crítico Jan Kott descreveu esse movimento como um incessante cortejo de reis que avança por uma escadaria, cujo topo está a um passo do abismo: “os soberanos mudam, mas a escada é sempre a mesma”, uma imagem do “grande mecanismo” da história (Kott, 2003, p. 31).

Shakespeare pode ser encarado, nesse sentido, como um filósofo da história, conforme propôs Agnes Heller em *O tempo está fora do eixo*. A ênfase de seu teatro nos conflitos humanos, rompendo com a concepção de providência divina, indicaria um “choque entre os mundos pré-moderno e moderno”, no qual se revela a tensão entre a noção antiga de direito hereditário e a noção moderna de direito do mais forte (Heller, 2005, p. 27). Essa nova visão da história e da política aproxima Shakespeare e Maquiavel no contexto do que os historiadores de língua inglesa chamam de *early modern period*.

Política e moralidade

Segundo uma concepção medieval, os monarcas eram representantes terrenos da autoridade de Deus e deveriam agir de maneira exemplar. No século XVI, havia diversos tratados de conselhos aos príncipes que listavam as virtudes cardeais, ou principescas, ou teológicas, que deveriam ser cultivadas. A diferença de *O príncipe* quanto a essa tradição é que Maquiavel não pretendia falar de um Estado ideal, nem definir virtudes que um governante deveria ter. Ele explica: “pareceu-me mais conveniente ir direto à verdade efetiva da coisa que à imaginação em torno dela. E não foram poucos os que imaginaram repúblicas e principados que nunca se viram nem se verificaram na realidade” (Maquiavel, 2010, p. 97).

O príncipe discute como os governantes devem agir para manter o Estado e obter a glória, evitando golpes, guerras civis e invasões.

O interesse de Maquiavel é dirigido para principados conquistados por novos governantes. Ele se dedicou, então, a refletir sobre as ações necessárias para manter o governo nas diversas circunstâncias que se apresentavam. Trata-se de um mundo de acontecimentos humanos, não ordenados pela providência segundo um plano pré-determinado, mas submetidos aos caprichos da fortuna e alterados pela virtude política de indivíduos aptos a exercer o poder.

Muitas das noções defendidas em *O príncipe* contrariam os valores clássicos e a moralidade cristã, o que contribuiu para a má fama adquirida pelo livro. O “bom uso da crueldade” (!), por exemplo, é pensado como instrumento para a tomada do poder, de acordo com este conselho dado aos usurpadores: “ao tomar um Estado, o usurpador deve ponderar que violências precisam ser infligidas e praticá-las todas de uma vez” (Maquiavel, 2010, p. 76). Maquiavel também ignora a fundamentação religiosa da política (direito divino) ao argumentar que, como se pode constatar historicamente, o papel de um soberano é apenas facilitado pelo seu apoio na tradição e pela inércia de uma hierarquia estabelecida, mas isso não impede que novos governantes tomem o poder, inaugurando dinastias que passam a ser legalmente aceitas. O que ocorre, quando há uma ruptura, é que um processo de legitimação precisa ser imposto e justificado.

Portanto, o fator determinante para o exercício e a manutenção do poder não é algo como um direito divino, e sim a capacidade política dos governantes, aquilo que Maquiavel define com o termo “*virtù*”. Segundo uma análise pragmática, ser virtuoso não coincide com a ideia tradicional de virtude, defendida por conselheiros eruditos como norma de comportamento dos príncipes. Deve-se levar em consideração que o termo deriva de “*vir*”, uma das palavras que designam em latim o “homem”. Essa conexão etimológica me parece importante porque os humanistas do Renascimento adotam a noção clássica de que o abandono das virtudes morais era um gesto irracional, ou bestial. Como explica Cícero em *Dos deveres*, ações não virtuosas descem a um

nível animalesco: “Quanto à injustiça, é cometida de duas maneiras: pela violência e pela fraude. Uma pertence à raposa, a outra, ao leão. Todas as duas são indignas do homem [...]” (Cícero, 2019, I, XIII, p. 43).

Conforme comenta Quentin Skinner (2012, p. 51-54), no centro de *O príncipe* se encontra uma discussão que diz respeito à relação da política com a moralidade. O livro critica as noções tradicionais, baseadas nos clássicos e no Cristianismo, de virtudes como a prudência, a justiça e a honestidade. A partir de sua experiência nos altos escalões da política, portanto da convivência com reis, papas e duques que não se comportavam tão virtuosamente assim, Maquiavel examinou a utilidade de tais virtudes e demonstrou que elas não eram adequadas para a conquista e manutenção de um Estado.

Um dos capítulos mais controversos de *O príncipe* é dedicado ao exame da honestidade, uma das mais valorizadas das virtudes recomendadas aos nobres. Segundo Maquiavel (2010, p. 104), em sua época “vê-se por experiência que os príncipes que realizaram grandes feitos deram pouca importância à palavra empenhada e souberam envolver com astúcia as mentes dos homens”. Quando a virtude da honestidade falha, já que os homens em geral não a respeitam, os governantes precisam adotar características consideradas animalescas: usar a força e a astúcia quando as circunstâncias exigem. Maquiavel polemiza, assim, com a noção ciceroniana de que a virtude corresponde à qualidade própria do homem, que agiria de acordo com a racionalidade. É necessário, segundo a formulação metafórica de *O príncipe* que se tornou célebre, “saber usar do animal com destreza”, escolhendo “a raposa e o leão, pois o leão não pode defender-se de armadilhas, e a raposa é indefesa diante dos lobos; é preciso, pois, ser raposa para conhecer as armadilhas e leão para afugentar os lobos” (Maquiavel, 2010, p. 105).

A metáfora dos lobos, referindo-se àqueles que cercam os governantes, serve para indicar uma conclusão derivada da observação do mundo político da época do autor: os homens em geral são maus

e não mantêm sua palavra. Reconhecendo esse traço negativo que faz parte da natureza humana (Bignotto, 2008), o príncipe deve saber usar da natureza animal, senão ele será vítima de traições, mentiras e conspirações. No entanto, ele também precisa preservar as aparências, para não perder o apoio do povo. Ou seja, o príncipe deve saber usar da natureza animal, mas “é necessário saber camuflar bem essa natureza, ser um grande fingidor e dissimulador”, que sempre parece dotado das virtudes cardeais e principescas (Maquiavel, 2010, p. 105).

Na base da teoria de Maquiavel se encontra o par conceitual “virtude” e “fortuna”, portanto o problema da relação entre a capacidade de agir dos homens e a subordinação dos acontecimentos a algo que escape do controle humano. A relação entre o acaso incontrollável e o governo humano é um tema que se mantém ao longo do livro todo, e o penúltimo capítulo de *O príncipe* se chama “Em que medida a fortuna controla as coisas humanas e como se pode resistir a ela” (Maquiavel, 2010, p. 131). O autor reconhece que os governantes precisam contar com a sorte, mas isso não significa que o rumo dos acontecimentos esteja inteiramente fora de seu controle. Nesse sentido, a fortuna é a grande inimiga a ser enfrentada, pois ela se comporta como “um desses rios devastadores que, quando se enfurecem, alagam as planícies, derrubam árvores e construções, arrastam grandes torrões de terra de um lado para outro” (p. 131). A única maneira de enfrentar as variações da sorte é por meio da *virtù*, definida como a capacidade de “fazer frente à fortuna”. Para insistir na imagem do rio, a questão é saber aproveitar os momentos de calma para a fim de preparar os diques que evitarão a torrente, pois “o príncipe que se apoia inteiro na fortuna se arruína tão logo ela varia” (p. 131).

Portanto, ser virtuoso, do ponto de vista de Maquiavel, não significa ser sempre justo, piedoso ou honesto, mas ser capaz de reconhecer as variações da fortuna e emparelhar “seu modo de proceder com a qualidade dos tempos” (p. 132). Quando a justiça e a honestidade forem adequadas para manter o Estado, o príncipe agirá moralmente,

mas em outras circunstâncias ele precisa deixar de lado seus escrúpulos morais e usar a crueldade, a dissimulação e a violência. O que *O príncipe* defende não é uma completa inversão de valores, segundo a qual toda a ação política seria imoral e o virtuoso deveria ser sempre um malfeitor cruel e dissimulado, mas sim a ideia de que a virtude política consiste nessa adequação às variações da fortuna, na capacidade de reconhecer o modo de agir necessário em cada momento para o bem do Estado. Se o governante usa força e astúcia em benefício próprio, contra seus súditos, ele não é, sob essa perspectiva, um bom príncipe, e sim um tirano e um criminoso.

Dar lições ao mortífero Maquiavel

Na Inglaterra da época de Shakespeare, o maquiavelismo era uma referência incontornável para o debate político. Mas o filósofo florentino era intensamente criticado por separar a política da moralidade, defendendo práticas inescrupulosas. O próprio nome de Maquiavel foi usado, no teatro elisabetano, para caracterizar personagens ardisos, capazes de fazer qualquer coisa para conquistar o poder. O primeiro a fazer esse uso foi Christopher Marlowe, em *O judeu de Malta*, de 1589. Ele incluiu na peça um prólogo que introduz o protagonista Barabas como “um judeu rico e famoso” que era, “em todos os seus projetos, um genuíno [sound] Maquiavel” (Marlowe, 2009, p. 6).⁵ Esse nome aparece também na lista de personagens, antes de um segundo prólogo, a ser enunciado no palco pelo próprio Maquiavel. Assim, o espectador assiste a uma cena em que um personagem entra sozinho no palco e declara, entre outras coisas:

Para alguns talvez o meu nome seja odioso,
Mas aqueles que me amam, guardem-me das suas línguas,
e deixai-os saber que eu *sou Maquiavel* [...]

5 “The story of a rich and famous Jew / Who lived in Malta: you shall find him still, / In all his projects, a sound Machevill”. Tradução minha.

Sou admirado por aqueles que mais me odeiam.
Embora alguns falem abertamente contra os meus livros,
Ainda assim me lerão... (Marlowe, 2009, p. 9)⁶

O sentido da expressão “genuíno Maquiavel” me parece bastante familiar hoje: significa, nos termos atuais, que se trata de um protagonista “maquiavélico”, usando o adjetivo com que designamos uma pessoa ardilosa e inescrupulosa. O significado que o nome do filósofo florentino ganhou está ligado à intrincada história da recepção de *O príncipe*, durante as décadas que separam sua publicação na Itália, em 1532, do período posterior no qual Marlowe, na Inglaterra, teve contato com o maquiavelismo. Essas décadas foram marcadas pelos conflitos da Reforma protestante – que deu origem ao Anglicanismo na Inglaterra – e da Contrarreforma católica.

Há uma anedota que considero ilustrativa a esse respeito. Ela trata de Thomas Cromwell, que depois de viver em Florença, cidade de Maquiavel, acabou se tornando, justamente em 1532, primeiro-ministro de Henrique VIII. Cromwell participou do processo de rompimento do rei inglês com a Igreja Católica, que se iniciou com a recusa do papa de reconhecer a anulação do seu primeiro casamento e culminou com a aprovação do Ato de Supremacia pelo qual ele se tornaria “Chefe Supremo da Igreja da Inglaterra”.

A anedota é esta: um cardeal chamado Reginald Pole, primo de Henrique VIII, conta que, na ocasião de um encontro ocorrido em Londres em data próxima a 1532, Cromwell conversou com ele sobre política e propôs emprestar um livro. Talvez por esquecimento, o livro não foi emprestado, mas Pole foi estudar durante alguns anos em Pádua, no norte da Itália, e acabou deparando com ele (Zeeveld,

6 “To some perhaps my name is odious, / But such as love me, guard me from their tongues, / And let them know that I am Machevill, / And weigh not men, and therefore not men’s words: / Admired I am of those that hate me most. / Though some speak openly against my books, / Yet will they read me [...]”. Tradução minha.

1969, p. 184-85). Esse livro era *O príncipe*, cuja leitura deixou o cardeal completamente horrorizado.

Nessa história, considero Cromwell como um estrategista político que pretendia aconselhar o rei a partir de um tratado pragmático sobre a arte de governar. Já Pole, representante da posição da Igreja Católica, aconselhava Henrique VIII a partir da tradição dos *espeelhos de príncipes*, que remetiam a fontes clássicas e medievais, tendo como ponto de partida a teoria política de Platão, retomada por Santo Agostinho e pelos tratados da Idade Média em que a palavra “espelho”, *speculum*, designava modelos de comportamento para os reis. A partir do século XV, com o Renascimento, essa tradição foi reelaborada a partir de outras referências clássicas, entre as quais destaco *Dos deveres*, de Cícero. O mais celebrado humanista do século XVI, Erasmo de Roterdã, escreveu *A educação de um príncipe cristão*, livro que retoma ideias de Platão, Agostinho e Cícero, entre outros. A obra, como outros tratados semelhantes, é dedicada a um príncipe: Carlos V, que se tornaria o Sacro Imperador Romano Germânico.

Pois bem, é justamente num texto chamado *Apologia a Carlos V*, de 1539, que Pole faz o relato contado aqui como uma anedota, sobre Cromwell ter ficado de lhe emprestar *O príncipe*. Um detalhe importante é que, em 1539, o conselheiro tinha caído em desgraça com Henrique VIII, o que resultaria em sua execução na Torre de Londres em 1540. No texto, Pole considera Cromwell uma figura diabólica, viciosa, que conduziu o soberano inglês para o caminho do mal. Quanto a Maquiavel, ele o define como inimigo do gênero humano, por ser autor de um livro escrito pelo dedo de Satã para destruir todas as virtudes (van Dyke, 1905, p. 394).

A visão de Pole acabou por se consolidar entre os católicos na Contrarreforma, já que em 1564, durante o Concílio de Trento, Maquiavel foi incluído no Índice, tendo não apenas a obra inteira condenada, mas também o próprio nome. Apesar disso, *O príncipe* con-

tinuou a ser lido e a impressionar seus leitores, como Marlowe parece reconhecer, em 1589, ao fazer seu personagem Maquiavel dizer: “Embora alguns falem abertamente contra os meus livros, ainda assim me lerão”.

Especulo, então, que a má fama de *O príncipe* se deve, pelo menos em parte, à polêmica com os católicos romanos. De fato, o livro apresenta de modo nada lisonjeiro os papas que o autor conheceu, como Alexandre VI e Júlio II. Suas críticas à Igreja Católica, instituição que ele considerava profundamente corrupta, foram formuladas em 1513 (data da redação), apenas quatro anos antes do início da Reforma com Lutero. Por isso, poderíamos imaginar que um inimigo dos católicos seria visto de modo favorável pelos protestantes. Mas, com o tempo, Maquiavel passou a ser odiado também por estes, e associado a políticas católicas. Para demonstrar isso, recorro ao *Discurso sobre os modos de bem governar*, publicado por Innocent Gentillet em 1576, obra que ficou conhecida como *Discurso contra Maquiavel*. Seu autor passou quatro anos exilado após o massacre dos huguenotes na noite de São Bartolomeu e, ao voltar para a França, denunciou o maquiavelismo como base das práticas cruéis dos reis católicos. Esse *Discurso*, lançado em francês, em latim e em inglês, foi muito lido na Inglaterra do final do século XVI e contribuiu para a recepção negativa do nome de Maquiavel que, simplificando seu pensamento, o considerava como um diabólico conselheiro de tiranos.

A visão veiculada por Gentillet se combinou com a má-fama alimentada desde que católicos como Pole passaram a associar Maquiavel a Satã. Foi dessa combinação que a dramaturgia elisabetana se apropriou para elaborar a caricatura que fez de Maquiavel o nome de um vilão. Segundo Mário Praz, essa imagem negativa incorporava também a referência de personagens diabólicos das *morality plays* que, derivadas do teatro religioso medieval, tiveram grande repercussão ao longo do século XVI e fizeram parte da formação dos dramaturgos em questão aqui (Praz, 1973, p. 90.).

Shakespeare, seguindo o modelo de Marlowe, mencionou o nome de Maquiavel três vezes em sua obra teatral, sempre com conotação pejorativa. A última menção se encontra numa comédia, *As alegres comadres de Windsor*, de 1598, e as duas anteriores em dramas históricos do início dos anos 1590: as partes 1 e 3 de *Henrique VI*. Na comédia, o Estalajadeiro pergunta, em sua defesa, durante uma discussão: “Sou político? Sou sutil? Sou um Maquiavel?” (Shakespeare, 2007, 3. 1, p. 127).⁷ Ele mesmo responde, evidentemente, que “Não!”, a fim de ressaltar que é uma pessoa confiável. Na parte 1 de *Henrique VI*, York acusa Alençon de ser um “notório [*notorius*] Maquiavel” ao ouvir que ele tinha enganado e engravidado Joana D’ Arc (Shakespeare, 2007, 5. 4, p. 1162).

Entretanto, a referência mais significativa se encontra na parte 3 de *Henrique VI*. Ao final de um longo solilóquio, o duque de Gloucester – futuro Ricardo III – declara ser capaz de dar lições ao “*murderous Machevil*” (Shakespeare, 2007, 3.2, p. 1268). O adjetivo aqui é mais contundente: em vez de “genuíno” ou “notório”, o nome ganha a qualificação de “mortífero”. O contexto dessa fala é importante. Gloucester é um dos filhos de York, mas não é herdeiro direto da coroa que seu pai conquista com a vitória na Guerra das Rosas. Entre ele e o “anseio da sua alma”, encontram-se seus irmãos mais velhos, Eduardo e Clarence. No solilóquio, ele confessa desejar o “trono tão distante”, maldiz os que o impedem de realizar esse desejo e promete destruí-los. A fala deixa evidente o propósito do personagem: “seja o meu céu sonhar com a coroa / Enquanto eu tiver vida, puro inferno/ vai ser o mundo, a menos que a cabeça/ firmada, assim, neste disforme corpo,/ me circunde coroa gloriosa” (Shakespeare, 2008, 3.2, p. 455).⁸ Os fins justificam os meios:

7 “Am I politic? Am I subtle? Am I a Machiavel?”. Tradução minha.

8 Tradução de Carlos Alberto Nunes do original: “I’ll make my heaven to dream upon the crown/ And, whiles I live, t’ account this world but hell/ until my misshaped trunk that bears this head / Be round impaled with a glorious crown” (Shakespeare, 2007, 3. 2, p. 1269).

[...] sem vida vou deixar muito mais gente
que me olhar, do que o próprio basilisco;
mostrarei a eloquência de Nestor;
como Ulisses, serei astuto e fino;
qual Sinão, ganharei mais uma Tróia.
Ao camaleão eu posso emprestar cores,
muito mais que Proteu mudar de formas,
ao *mortífero* Maquiavel servir de mestre.⁹
Posso tudo isso e não consigo o trono?
Ora, hão de ver que dele eu vou ser dono (2008, 3.2, p.
455).¹⁰

O nome de Maquiavel aparece no final de uma longa fala que, mencionando nomes da tradição clássica e listando capacidades ligadas à violência e à dissimulação, revela o caráter do personagem. Ele se pergunta, para concluir: “Posso fazer tudo isso e não posso conseguir a coroa?”. Considero que essa pergunta anuncia, no final de *Henrique VI*, a usurpação tematizada no drama histórico *Ricardo III*, de 1593, que se tornaria uma das peças mais conhecidas e encenadas de Shakespeare. Gloucester, no caminho para se tornar rei, mostra-se como um político inescrupuloso que faz uso de todos os meios a seu dispor para conquistar a coroa. Desde o início da peça, ele revela planos diabólicos para o público na forma de solilóquios, mas age com dissimulação ao interagir com outros personagens e dirigir as ações destes.

A determinação de se tornar um malfeitor é assumida no solilóquio de abertura de *Ricardo III*, estabelecendo uma conexão com o solilóquio anterior, de *Henrique VI*, que acabo de mencionar. Lamentando o fim da guerra civil de que tinha participado, o protagonista declara odiar os tempos de paz e a vida na corte. Ele parece ter aprendido a li-

9 Modifiquei aqui a tradução de Carlos Alberto Nunes, substituindo a palavra “próprio” pela palavra “mortífero” para recuperar o uso de “murderous” no original.

10 “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” (Shakespeare, 2007, 3.3, p. 1269).

ção de Maquiavel: “o príncipe que se apoia inteiro na fortuna se arruína tão logo ela varia”, por isso “é feliz quem emparelha seu modo de proceder com a qualidade dos tempos” (Maquiavel, 2010, p. 132). As ações de Gloucester mostram quais são, para um homem ambicioso, os modos de contrariar o papel que estava reservado a ele pelas convenções sociais e resistir a esse governo da Fortuna, modificando o rumo dos acontecimentos de acordo com seus interesses e com suas habilidades.

O solilóquio de abertura mostra um reconhecimento da qualidade dos tempos, que são de paz, e da virada na sorte que isso representava. Obrigado agora a participar da vida palaciana, sendo corcunda e coxo, Gloucester tinha consciência de ocupar uma posição inferior à de seus irmãos na linha sucessória do trono inglês. Mas esses tempos de paz que o vilão confessa odiar se mostram, por outro lado, como oportunidade para uma nova maneira de exercer a violência e a impetuosidade demonstradas durante a guerra. Com isso, ao longo de sua trajetória de ascensão ao trono, que inclui as intrigas necessárias para destruir todos os que se interpõem entre ele e o fim almejado, o protagonista do drama se vangloria de sua astúcia com frases como: “O mal que faço eu mesmo denuncio. / Esses erros secretos que eu espalho / Logo os faço pesar no ombro de outrem”, ou “Quanto mais peço, mais pareço santo” (Shakespeare, 1993, 1.3, p. 44).¹¹

De fato, uma sucessão de hábeis manipulações, a começar pelo assassinato de um dos irmãos, abre caminho para a conquista do trono. Mas, conforme observa Greenblatt (2018, p. 76), Shakespeare não mostra a ascensão do tirano como resultado direto da violência, e sim como consequência de uma escolha, mesmo que forçada. Recorrendo a uma campanha política marcada pela demonstração cínica de virtudes cristãs e pela difamação dos adversários, Ricardo III obtém o apoio

11 Tradução de Barbara Heliodora do original: “I do the wrong, and first begin to brawl. / The secret mischiefs that I set abroad / I lay unto the grievous charge of others.” [...] “And seem a saint when most I play the devil” (Shakespeare, 2007, 3.1, p. 1320).

dos cidadãos e dos nobres, que se tornam seus cúmplices. No entanto, para o tirano a manutenção do poder nunca é segura, o que o torna cada vez mais paranoico. É impressionante, na peça, o desenvolvimento da ação a partir do momento em que o objetivo foi conquistado. “Há sempre algo mais que precisa ser feito para reforçar sua posição”, comenta Greenblatt (2018, p. 87), “e como ele alcançou seu objetivo por meio de atos criminosos, o que se requer são inevitavelmente mais atos criminosos”.¹² Obcecado pela lealdade de seu círculo mais próximo, o tirano nunca pode confiar inteiramente nela, uma vez que é seguido por interesseiros mentirosos como ele. Também não pode obter conselhos honestos, pois está cercado de bajuladores apavorados, que têm consciência do risco de contrariá-lo.

Há desde o início algo de patético nesse vilão, uma comicidade inquietante nos absurdos atos de violência e dissimulação que possibilitam sua ascensão, depois um clima de pesadelo, de irreabilidade, um desacerto grotesco e exagerado nos desmandos, motivados pelo egoísmo, pela vaidade e pela ambição. Perdendo o apoio conquistado com mentiras, intrigas e violência, a trajetória de Ricardo III termina com sua derrota e morte no campo de batalha, na famosa cena em que ele, depois de perder sua montaria, grita “Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo!” (Shakespeare, 2007, p. 1379),¹³ antes de ser morto por Richmond, seu sucessor, que anuncia em seguida: “O dia é nosso. O cão sanguinário está morto” (Shakespeare, 2007, 5. 3, p. 1380).¹⁴

12 “There is always something else that must be done in order to reinforce his position, and since he has reached his goal through criminal acts, what is required inevitably are further criminal acts”. Tradução minha.

13 “A horse! A horse! My kingdom for a horse!”. Tradução minha.

14 “The day is ours. The bloody dog is dead”. Tradução minha.

Intertextualidade e história das ideias

A influência direta de Maquiavel sobre Shakespeare e outros elisabetanos era quase nula, segundo a avaliação de Praz e de críticos anteriores que, desde o final do século XIX, discutiram a relação entre os dois escritores. Mas essa avaliação tem sido questionada por estudiosos que consideram ser possível constatar uma mudança na apropriação das ideias de Maquiavel por Shakespeare. Não há um consenso nessa discussão, e ela permanece em aberto no século XXI. Por exemplo, na introdução de *Shakespeare e Maquiavel*, de 2002, John Roe formula a seguinte pergunta: “Maquiavel influenciou Shakespeare diretamente, ou o maquiavelismo que ocorre nas peças deriva de outras fontes?”. Ele comenta em seguida: “Essa é uma velha questão que nunca pode ser resolvida com certeza; nem pretendo tentar e fornecer uma resposta neste livro” (Roe, 2002, p. ix).¹⁵

Por outro lado, pesquisadores interessados em comprovar uma leitura direta de *O príncipe* encontram no teatro shakespeariano muitos ecos das ideias formuladas nesse livro. Hugh Grady, por exemplo, em *Shakespeare, Maquiavel e Montaigne*, também de 2002, considera que as concepções shakespearianas de poder e subjetividade passam por um “momento maquiavelista” que abrange a segunda tetralogia de dramas históricos, de *Ricardo II* (1595) a *Henrique V* (1599) (Grady, 2002, p. 26-57). Em consonância com o recorte temporal indicado por Grady, Barbara Heliodora já tinha defendido, em sua tese de 1975 que deu origem ao livro *O homem político em Shakespeare*, de 2005, a noção de que uma leitura direta de Maquiavel, sem o “intermédio das usuais deformações elisabetanas”, teria moldado a segunda tetralogia de dramas históricos (Heliodora, 2005, p. 284). Tais deformações caracterizariam a primeira tetralogia, na qual a visão da política tinha sido influenciada pelo antimachiavelismo de Gentillet, base para

15 “Did Machiavelli influence Shakespeare directly, or did the Machiavellism that occurs in the plays derive from other sources? This is an old question which can never be decided with certainty”. Tradução minha.

a construção de vilões usurpadores do poder entre os quais se destaca Ricardo III.

A partir de uma análise minuciosa dos dramas históricos, Heliadora distingue “maquiavélicos negativos”, como Ricardo III, de “maquiavélicos positivos” como Henrique IV e Henrique V, dois protagonistas que adotam estratégias defendidas em *O príncipe* para manter a estabilidade do reino. Ambos são dotados de virtù, segundo a concepção maquiavelista, e sabem não só aproveitar as oportunidades da fortuna, como também usar, quando necessário, a crueldade e a violência, dissimulando suas verdadeiras intenções e agindo ora com astúcia, ora com impetuosidade. Neles, “Shakespeare retrata a *virtù* maquiavélica – isto é, resolução, capacidade de decisão, autoridade, consciência do dever, disponibilidade para a crueldade e a dissimulação, quando necessárias –, mistura do leão e da raposa indispensáveis ao governante” (Heliadora, 2005, p. 296).

Mesmo sem decidir se a influência é direta ou indireta, ao comparar as concepções de história e de política de Maquiavel e Shakespeare, noto que eles têm muitos traços em comum ligados ao contexto de transição do final da Idade Média para o início da época moderna (*early modern period*). Essa proximidade diz respeito à secularização da ordem do tempo, ou seja, a uma concepção da dinâmica temporal em que não há providência divina, ou subordinação dos acontecimentos sociais e políticos a uma instância superior e transcendente. Com isso, a história aparece governada pela contingência, que é determinada, no fundo, pelo complexo jogo de interesses humanos.

Se a fortuna, no sentido dessa contingência do acaso, tinha sido pensada em *O príncipe* como a grande questão a ser enfrentada pelos homens que pretendem exercer o poder, Shakespeare também elaborou os conflitos trágicos de seu teatro em torno de eventos desencadeados por colisões entre interesses, vontades e sentimentos humanos. Ao escrever peças históricas e tragédias pondo em cena personagens

e acontecimentos do passado medieval ou antigo, o dramaturgo adotou uma forma de considerar o exercício do poder que tensionava e punha em xeque a tradicional vinculação da política a fundamentações de ordem religiosa, ou a ideais clássicos de moralidade.

Um drama histórico que exemplifica essa transição é *Ricardo II*, a primeira peça da tetralogia que inclui *Henrique IV* (parte 1 e 2) e *Henrique V*. Há um trecho em que, depois de uma intriga política que prepara a situação de guerra civil entre os apoiadores do monarca e os de seu primo Bolinbroke, o protagonista se mostra confiante ao retornar de viagem para enfrentar os nobres que se revoltaram contra ele. Ricardo II avalia, a respeito da pretensão do primo que enxerga como um usurpador:

...quando o ladrão, o biltre Bolinbroke
[...] vir que nós surgimos
em nosso claro trono do nascente,
rubra traição no rosto há de ficar-lhe,
sem poder suportar a luz do dia,
tremendo de si mesmo e do pecado.
Toda a água do mar áspero e selvagem
o óleo santo não tira que foi posto
na frente de um monarca (Shakespeare, 2008, 3. 2, p. 91).¹⁶

No entanto, o próprio rei faz uma avaliação totalmente diferente e se considera condenado pouco depois, na mesma cena, quando fica sabendo que já não conta com o exército de doze mil soldados que esperava encontrar em seu retorno para o território inglês. Em tom de lamento, ele pergunta: “Não sou rei? Desperta, majestade indolente, / Estás dormindo. Não é o nome do rei quarenta mil no-

16 Tradução de Carlos Alberto Nunes do original: “So when this thief, this traitor, Bullingsbrook, [...] Shall see us rising in our throne, the east, / His treasons will sit blushing in his face, / Not able to endure the sight of day, / But, self-affrighted, tremble in his sin. / Not all the water in the rough rude sea / Can wash the balm from an anointed king” (Shakespeare, 2007, 3.2, p. 861).

mes?”, para em seguida revelar o quanto sua reivindicação se esvazia ao perder a força militar: “Às armas, meu nome!” (Shakespeare, 2007, 3. 2, p. 862).¹⁷

Ou seja, de um ponto de vista pragmático, o título de rei não garante a vitória contra um adversário que dispõe de um exército superior. Por sua vez, esse adversário dispõe de grande número de soldados e articula uma aliança política com base na insatisfação do povo e dos nobres em relação ao soberano. No entanto, após sua vitória, ele também faz uso da reivindicação tradicional para assumir o título de Henrique IV, já que sua pretensão se fundamenta numa revisão das linhagens sucessórias inglesas, e ele exige que Ricardo II reconheça isso e lhe conceda a coroa.

Assim, conforme evidencia o exemplo da disputa entre Ricardo II e Henrique IV, nos conflitos políticos que aparecem nos dramas de Shakespeare há um choque entre duas reivindicações diferentes de legitimidade do poder (Heller, 2002, p. 19-20). A primeira, de origem antiga e medieval, baseia-se na doutrina religiosa tradicional do direito divino dos reis; a segunda, descrita pela doutrina de Maquiavel, vincula o poder ao mérito de quem o conquista e o exerce, dando origem à noção moderna do direito do mais forte, naturalmente dado a quem é “astuto como uma raposa e valente como um leão” (Heller, 2002, p. 20). Personagens shakespearianos ameaçados, ou movidos pela ambição e pela insatisfação podem recorrer a essas duas formas de legitimação, como justificativa para suas pretensões políticas. Historicamente, os conflitos assim encenados constituem, segundo o comentário de Heller, uma “situação trágica que Shakespeare percebeu, explorou, poetizou e eternizou” (Heller, 2002, p. 27).

17 “Am I not king? Awake, thou sluggard majesty, thou sleepest. / Is not the king’s name forty thousand names? Arm, arm, my name!” (Shakespeare, 2007, 3.2, p. 862). Tradução minha.

Sobre a tirania hoje

Nessa conversão do passado em teatro, nessa dramatização da história com sua dinâmica cíclica de ascensão e queda de reis, considero que Shakespeare elaborou dramaticamente uma questão política que nunca perdeu sua atualidade: a legitimidade no exercício do poder. Tal elaboração, embora determinada pelas normas sociais de seu contexto histórico, marcado por assassinatos de reis e por intrigas palacianas, tem ressonâncias nas tentativas atuais de golpe de estado e nos projetos autoritários de políticos inescrupulosos.

A derrocada das instituições democráticas e a ascensão de governantes tirânicos depende de um processo de legitimação (chamaríamos de uma “narrativa”, a ser estabelecida com recursos da propaganda, da manipulação da imprensa e das redes sociais, da difusão de notícias falsas). O que me impressiona quanto a isso é que a legitimação por direito divino, característica da Antiguidade e da Idade Média, continua a existir como instrumento político mesmo nas democracias contemporâneas. Embora os Estados sejam laicos, a mistura de política e religião nunca deixou de ser um fator determinante, como se comprova pelas diferentes versões de mitologização da política adotadas, no século XX, por nazistas e fascistas. Tanto o *Duce* Mussolini quanto o *Führer* Hitler foram cultuados seguindo uma ideia de sacralidade do líder supremo, de acordo com toda uma liturgia religiosa. Hoje em dia, do mesmo modo, elementos religiosos são amplamente explorados pela extrema-direita, de forma fraudulenta, para mobilizar o conservadorismo e o reacionarismo dos eleitores. Basta lembrar, a esse respeito, o vídeo de campanha “*God made Trump*” [Deus criou Trump], que proclamava o atual presidente norte-americano como um emissário de Deus mandado para resgatar a prosperidade do seu país.¹⁸ A peça de campanha se integra ao movimento do Trumpismo cristão, conduzido por líderes religiosos conservadores.

18 O vídeo está disponível no Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=IIYQfyA_1Hc).

Algo muito semelhante ocorreu no Brasil, na eleição de 2018, já que a campanha de Jair Messias Bolsonaro aproveitou o sobrenome “Messias” para forjar a imagem santificada, com peças que o associavam à imagem do Salvador. Significativamente, o candidato de extrema-direita apelidado de “Mito” por seus apoiadores declarou, depois de eleito, ao escolher um evangélico para o Supremo Tribunal Federal: “O estado é laico, mas eu sou cristão”.¹⁹ A escolha se integrava ao projeto político de uma vertente do Cristianismo neopentecostal brasileiro, com grande poder econômico, que ajudou a eleger não só o ex-presidente de extrema-direita, como também diversos deputados e senadores que compõem a chamada “bancada evangélica” do Congresso Nacional.

Em *Sobre a tirania*, Timothy Snyder associou esse tipo de propaganda religiosa ao fenômeno da pós-verdade, ou seja, ao projeto político de desacreditar os fatos e as informações, manipulando a opinião pública com mentiras projetadas a serviço dos interesses do governante. “A pós-verdade é o pré-fascismo”, sentencia Snyder, para quem a “exploração indevida da fé” se mostra como um dos modos de matar a verdade (Snyder, 2017, p. 45). As “afirmações autodivinizantes” de um tirano visam a convencer os seus apoiadores de que só ele pode resolver a situação e salvá-los (p. 43). Ele precisa construir esse mito para poder continuar a ter apoio mesmo quando age em benefício próprio, contrariando os interesses e a liberdade do povo que governa.

Em *Tirano*, para retomar a referência do início deste texto, Greenblatt comenta diversas peças de Shakespeare que giram em torno das atitudes imprevisíveis, perversas e autocráticas de usurpadores do poder. Essas peças mostram que a pergunta “Como é possível que um país inteiro caia nas mãos de um tirano?” pode sim ser respondida: os estados de exceção seguem enredos determinados, movidos pelos impulsos mais viscerais dos homens e das sociedades, como a ambição, o cinismo, a violência, a sede de poder, a inveja, a maldade,

19 A declaração foi amplamente noticiada em diversos veículos da imprensa brasileiros.

a ignorância. Assim, se uma determinada situação política parece a alguns um pesadelo inexplicável – o leitor pode pensar nos EUA de 2017 e 2025, ou no Brasil de 2020 –, é preciso reconhecer que ela foi criada pelo encadeamento de erros e de motivações dos envolvidos, pelas decisões equivocadas de políticos e de seus apoiadores, por projetos de poder e processos de legitimação conflitantes.

No caso de *Ricardo III*, para recorrer ao mesmo exemplo shakespeariano que citei algumas vezes neste texto, a conquista do poder por parte de um vilão consumado, cuja perversidade é evidente, decorre, nos termos de Greenblatt, de uma “conjunção fatal de respostas diversas e igualmente autodestrutivas daqueles que estão em torno dele”, respostas que, em seu conjunto, indicam o “fracasso coletivo de todo um país” (Greenblatt, 2018, p. 66).²⁰

Referências

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

Bignotto, Newton. A Antropologia Negativa de Maquiavel. *ANALYTICA*, Rio de Janeiro, vol. 12, nº 2, 2008. p. 77-100

CÍCERO, Marco Túlio. *Dos deveres*. Trad. João Mendes Neto. São Paulo: Edipro, 2019.

GRADY, Hugh. *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne*. Londres: Oxford University Press, 2002.

GREENBLATT, Stephen. *Tyrant*. New York: Norton & Company, 2018.

HELIODORA, Barbara. *O homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

HELLER, Agnes. *The Time is out of joint — Shakespeare as Philosopher of History*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2002.

20 “[...] a fatal conjunction of diverse but equally self-destructive responses from those around him. Together these responses amount to a whole country’s collective failure.” Tradução minha.

HELLER, Agnes. “O que é Natureza? O que é Natural? Shakespeare como Filósofo da História.” Trad. Helvio Gomes Morais Junior. *Revista Morus. Utopia e Renascimento*, v. 2, 2005. p. 19-38.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MAQUIAVEL, Nicolau. *Comentários sobre a primeira década de Tito Lívio*. Trad. Sergio Nath. Editora da UNB, 2008.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2010.

Marlowe, Christopher. *The Jew of Malta*. Edited by James R. Siemon. London: Bloomsbury, 2009.

Praz, Mario. *The Flaming Heart*. New York: Norton & Company, 1973, p. 90-93.

ROE, John. *Shakespeare and Machiavelli*. Cambridge: D. S. Brewer, 2002.

SHAKESPEARE, William. *Complete Works*. Edited by Bate and Ramussen. London: RSC and Random House, 2007.

SHAKESPEARE, William. *Teatro Completo: Dramas históricos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

Shakespeare, William. *Ricardo III; Henrique V*. Trad. Barbara Heliodora e Ana Amélia Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SHAPIRO, James. *A year in the life of William Shakespeare: 1599*. New York: Harper Collins, 2005.

SHAPIRO, James. *1599: um ano na vida de William Shakespeare*. Tradução de Cordélia Magalhães e Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Editora Planeta, 2010.

Skinner, Quentin. *Maquiavel*. Trad. Denise Bottman. Porto Alegre: LPM, 2012.

SNYDER, Timothy. *Sobre a tirania: Vinte lições do século XX para o presente*. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras (eBook Kindle), 2017.

van Dyke, Paul. *Renaissance Portraits*. London: Scribner's Sons, 1905.

Zeeveld, W. Gordon. *Foundations of Tudor Policy*. Methuen & Co, 1969.

A estética de Titania, de Shakespeare, e *L'Assunta*, de Ticiano: perigosas intercessoras entre o divino e o humano

Roberta Flores Santurio
Régis Augustus Bars Closesl

Durante séculos, no interior do cristianismo, agentes materiais (reliquias, imagens e terços) e etéreos (santos, simpatias e práticas populares) coexistiram com a ortodoxia dos ritos oficiais e da palavra sagrada. Com o tempo, uma lógica reformadora buscou aproximar diretamente o fiel do divino, rebaixando ou condenando esses elementos intermediários. Além dos rituais religiosos, outras manifestações culturais expressivas também sofreram impactos desse mesmo movimento. O teatro inglês, inserido nesse contexto de transição, na segunda metade do século XVI, operava numa síntese peculiar: incorporava tanto noções folclóricas, como as crenças do imaginário coletivo, quanto questões religiosas, filosóficas e literárias, em discussões sobre destino e predestinação. Embora interpretado exclusivamente por homens, esse mundo cênico deu voz a personagens femininas dissidentes, corajosas e admiráveis, oferecendo-lhes um espaço de ação e discurso inacessível às mulheres na vida real. Todos esses aspectos se entrelaçam em *Sonho de uma noite de verão* (1595), talvez a mais instigante das comédias de Shakespeare, onde realidade e fantasia, iconoclastia e devoção, apagamento e protagonismo feminino se encontram. Esses

componentes são vetores centrais para discutir as articulações artísticas daquele decisivo momento do período elisabetano, especialmente na dramaturgia de Shakespeare.

Em *Sonho*, a personagem Titania representa, no plano da ficção teatral, os conflitos de diferentes sistemas de significados em confronto na Inglaterra seiscentista. Ao mesmo tempo em que encarna uma imaterialidade etérea – ligada ao mundo natural e encantado das fadas –, ela também carrega traços simbólicos e narrativos, que dialogam com a iconografia mariana e sua futura derrocada no imaginário reformista. Sua presença cênica, marcada por exuberância visual, sensorial e afetiva, assim como sua posterior queda, remetem à tradição da Virgem Maria, figura intermediária do céu à terra, reverenciada no catolicismo enquanto intercessora gloriosa e portadora de uma sacralidade acessível aos sentidos.¹ A rainha desse universo mágico, de modo análogo a Maria, ocupa um lugar elevado: cercada por seres devotos, envolta em natureza, canto e cor, tornando-se elo entre o humano e o espiritual. No entanto, essa posição de destaque, associada a um feminino sacralizado e mediador, entra em tensão direta com os impulsos iconoclastas que atravessam o período.

Cabe ressaltar que a iconoclastia protestante buscou deslegitimar justamente essa sensorialidade religiosa, condenando as práticas visuais do catolicismo por considerá-las formas falsas de idolatria (Reiter, 2022). Titania, como figura imagética e encantada, carrega os traços de uma sacralidade que a nova teologia pretendia expulsar. Ela representa, no palco elisabetano, a persistência de uma antiga fé baseada na beleza ritualística das percepções do corpo e na força da presença feminina no âmbito sagrado – algo que passou a ser alvo de repressão e desvalorização no novo regime cultural. Ao dramati-

1 Segundo Helen Cooper (2010), Shakespeare herdou da tradição dramática medieval inglesa o costume de encenar elementos sem forma material. Seus espectadores, por sua vez, estavam habituados a reconhecer dimensões míticas, religiosas, folclóricas ou pagãs por meio de corpos, lugares ou objetos sem figura definida.

zar o embate do mundo dos sentidos e a violência iconoclasta², articulando o cenário onírico da floresta com a civilização de Atenas, Shakespeare se revela um autor profundamente inserido em um contexto mais amplo de produção estética, em diálogo com outras artes e com a tradição cultural e pictórica do Renascimento. É nesse horizonte que a proximidade simbólica entre Titania e a Virgem, representada aqui materialmente pela obra do pintor italiano Ticiano Vecellio (c. 1476/90-1576) em *L'Assunta* (1516-18), torna-se particularmente sugestiva, pois ambas encarnam uma forma de elevação das mulheres vinculada à visualidade e ao encantamento sensorial, elementos centrais na análise que propomos. Tendo isso em vista, nas páginas que seguem, a partir desses dois registros distintos em seus contextos materiais de produção, propomos uma leitura que articula a estética teatral de Shakespeare em *Sonho* e a composição pictórica de Ticiano, sob uma perspectiva feminista, a fim de evidenciar o potencial dramático das figuras femininas sagradas.

O divino imaterial protestante e a rejeição ao teatro

Apesar de seu apelo ao imaginário e à criatividade, a estética teatral elisabetana abalou os rígidos princípios da sensibilidade puritana emergente. Ao defenderem uma reforma religiosa mais profunda, os puritanos viam no teatro um espaço de dissimulação, prazer corporal e desvio moral, isto é, elementos que contrariavam sua busca

2 Elizabeth Williamson (2009) observa que o iconoclasmo forneceu elementos materiais com potencial imaginativo ao teatro, ao remover objetos sagrados de seu contexto religioso original e vinculá-los a novos significados, tanto no seu uso sobre o palco quanto na vida cotidiana.

por pureza espiritual³, conforme observa Bryson (2008, p. 75): “Eles [reformistas] consideravam os teatros [...] um criadouro de moléstias infecciosas, uma distração ao culto e uma fonte de excitação sexual”. Nesse contexto, *A Bíblia*, considerado o único contato confiável com o divino, deveria ser compreendida literalmente, o que justifica o intenso movimento de tradução das Escrituras e a adoção do vernáculo nas missas reformadas.⁴ Essa postura avessa aos agentes intercessores implica uma rejeição a qualquer intermediação sensível, imagética ou simbólica da fé, sobretudo aquelas que recorrem ao corpo, mesmo quando institucionalizadas por meio das imagens sacras.⁵

Diante desse panorama protestante e dessa rejeição ao sensível, os sentidos humanos – especialmente a visão – passaram a ser vistos como perigosos, por induzirem à ilusão. A imaginação, que transforma a experiência sensorial em imagens internas, também foi posta sob suspeita, por alimentar impulsos que escapavam ao controle ra-

-
- 3 A desconfiança puritana em relação à imaginação e à sensorialidade também contribuiu para a marginalização do teatro na Inglaterra elisabetana. Em *Shakespeare and the Countess* (2015), Chris Laoutaris explora como essa visão negativa fomentou campanhas políticas e religiosas que culminaram no fechamento dos teatros londrinos, no início da década de 1580. A hostilidade puritana não era apenas retórica, mas se traduziu em ações concretas contra os espaços de encenação, considerados ameaças à ordem espiritual e social. Uma das possíveis razões para o teatro ter sobrevivido pode ter sido o importante papel que a arte teatral possuía dentro das cortes de Elizabeth e de seus sucessores, até a eclosão da Guerra Civil, em 1642. Sobre a relação entre Shakespeare e a Corte, ver Dutton (2016).
- 4 Décadas mais tarde, encontramos essa postura puritana ecoada na visão de uma de seus mais representativos poetas. Para John Milton (1608–1674), era preferível compreender a Deus pelas Escrituras, “da forma como Ele se ofereceu para ser contemplado”, do que “à maneira dos homens, que não impõem limites à invenção de subtilezas acerca de Deus” (Milton: 1660 apud Reiter: 2022, p. 227, tradução nossa).
- 5 Dentro das igrejas, a destruição de imagens foi particularmente intensa. Nos espaços monásticos – que abrigavam indivíduos às margens da vida civil, como freiras e abades –, o ímpeto iconoclasta ultrapassou as representações artísticas e se voltou contra os próprios edifícios, com a demolição de mosteiros e abadias, pondo fim ao modo de vida ascético católico. A expressão “Dissolução dos Monastérios” designa esse processo histórico. Sobre o tema, ver os estudos clássicos: *The Stripping of the Altars* (1992), de Eamon Duffy, e *The Age of Plunder* (1976), de William G. Hoskins. Resquícios desse processo ainda podem ser vistos, por exemplo, nas paredes da escola em que Shakespeare estudou, em Stratford-Upon-Avon, e, de modo mais geral, nos pedestais vazios de santos que circundam diversas catedrais inglesas.

cional.⁶ A estética sensível do teatro, com registros vívidos, gestos corporais e metáforas de representação, tornou-se um risco moral e espiritual. Northrop Frye observa que a criatividade está profundamente ligada à pulsão erótica, seja ela “realizada, frustrada ou sublimada” (Frye, 2022, p. 111), o que ajuda a compreender as razões da imaginação ser percebida com tanta desconfiança por reformadores notoriamente avessos às questões carnis. Nesse contexto, a arte da performance de Shakespeare e seus contemporâneos abriu brechas imaginativas para a persistência do campo do visível, audível e tátil – para além da metáfora –, em um mundo cada vez mais regido pela norma.

Iconoclastia mariana e a poética sensorial de Titania

Nesse viés, o universo encantado da floresta – com sua teatralidade sensorial, sua linguagem metafórica e seus momentos de transformação – aproxima-se das práticas litúrgicas católicas condenadas pelos reformadores, como as encenações de milagres, as visões de santos e o culto imagético. Para os protestantes, todas essas manifestações pertenciam a um campo simbólico comum: o da idolatria. O catolicismo, no final do século XVI, era frequentemente retratado através de uma fé supersticiosa, sensual e até mesmo pagã, cuja visualidade ritualística e devoção evocavam, aos olhos reformistas, tradições mágicas e politeístas do mundo antigo. Buccola observa que tanto a missa católica quanto o reino das fadas compartilhavam um impulso teatral, ancorado em metamorfoses, ornamentos e efeitos cênicos: “As fadas eram teatrais porque, tal como os atores, eram metamórficas [...] Assim, nasceu um culto de condenação mútua.” (Buccola, 2006, p.

6 Nicolau Copérnico (1473–1543), ao recorrer à *Eneida*, utiliza a metáfora de um passageiro a bordo de um navio para ilustrar a relatividade do movimento aparente e enfatizar que aquilo que se apresenta aos olhos é apenas uma aparência subjetiva. Segundo analisa Karsten Harries (2001, p. 34), alcançar a realidade objetiva requer uma reflexão racional sobre a perspectiva sensorial, uma vez que “a realidade, tal como ela é, é invisível”. Essa suspeita do olhar e da percepção visual torna-se, assim, uma das marcas da epistemologia moderna emergente, ajudando a explicar por que a imaginação e os sentidos passaram a ser ameaças à integridade espiritual no contexto reformista.

xxix).⁷ A interseção entre representação teatral e sacralidade sensível gerava, portanto, um profundo temor protestante diante da imagem e da imaginação. Representações ligadas ao corpo, ao feminino e à natureza – especialmente quando associadas ao sagrado – passaram a ser alvo de vigilância e repressão (Merchant, 1990).⁸ Nesse sentido, a presença de Titania em *Sonho* adquire um valor simbólico notável, pois sua configuração cênica e estética desafia diretamente os valores de contenção promovidos pela Reforma.⁹

Desde suas primeiras aparições em cena, a personagem é envolta por uma estética multissensorial que a torna duplamente perigosa: ao mesmo tempo etérea, em sua dimensão divina, e intensamente sensual, em sua presença material. No segundo ato, é apresentada como uma figura em expansão imagética, cujo poder se expressa por meio de fenômenos naturais e culmina em uma elevação quase mística. A sacralidade feminina de Titania também se articula linguisticamente, quando narra a amizade com uma mulher devota que gerou o menino mágico – ponto de discórdia entre ela e Oberon e, por consequência, de caos no mundo real. Nessa sequência, em que ela se revela narradora eloquente e sensível, seu discurso é tecido por um painel imagético de cor, aroma e movimento:

7 “Fairies were theatrical because, like actors, they were metamorphic [...] Thus, a cult of mutual condemnation was born.” (tradução nossa).

8 Conforme argumenta Carolyn Merchant, em *The Death of Nature* (1990), a ascensão do racionalismo científico na era moderna coincidiu com um processo de repressão simbólica e de prática da natureza, frequentemente representada como feminina. O modelo mecânico do mundo entrou em choque com concepções orgânicas e integradas, desvalorizando tanto os saberes tradicionais quanto as associações entre natureza, corpo e sacralidade, agora percebidas como ameaças à nova ordem patriarcal e racional.

9 Sobre o impacto da Reforma Protestante no drama do Renascimento, existe um vasto material, bem representado pelos estudos de Paul White (1993) e Donna Hamilton (1992). Para estudos com foco em dimensões materiais/espaciais, além do já mencionado livro de Elizabeth Williamson, *The Materiality of Religion in Early Modern English Drama* (2009), ver *Shakespeare's Unreformed Fictions* (2013), de Gillian Woods, que explora as tensões e as reminiscências do período pré-Reforma na obra de Shakespeare. Ademais, tese *Sir Thomas More: Estudo e Tradução* (2016) e o artigo “Shakespeare and the Dissolution of the Monasteries: Land, Economics, and rupture” (2018), ambos de Régis Augustus Bars Closel, abordam tópicos ligados à memória, às cruzadas, aos monastérios e aos juramentos no universo dramático pós-Reforma.

*Set your heart at rest.
The fairy land buys not the child of me.
His mother was a votress of my order,
And in the spiced Indian air by night
Full often hath she gossiped by my side,
And sat with me on Neptune's yellow sands
Marking th'embarked traders on the flood,
When we have laughed to see the sails conceive
And grow big-bellied with the wanton wind,
Which she, with pretty and swimming gait
Following (her womb rich with my young squire),
Would imitate, and sail upon the land
To fetch me trifles, and return again
As from a voyage, rich with merchandise.
But she, being mortal, of that boy did die,
And for her sake do I rear up her boy;
And for her sake I will not part with him
(Dream, 2.1.122-137).¹⁰*

Essa presença se manifesta em uma cena que elabora uma estética pictórica e lírica. Termos como “Neptune's yellow sands” (l. 127), “spiced Indian air” (l. 125) e “big-bellied with the wanton wind” (l. 130) evocam uma composição de forte apelo sensorial e sinestésico. Titania impõe-se tanto por sua linguagem quanto por sua expressão visual, corporificando uma forma de sacralidade feminina que desafia os limites impostos pela nova fé, sendo que encontra paralelo, no plano religioso, na figura da mãe de Jesus.

Isso porque, no universo cristão, a Virgem Maria reina sobre anjos e santos, assim como, no mundo encantado da floresta, Titania comanda espíritos e fadas. No imaginário religioso do medievo inglês,

10 Todas as citações provêm da edição *New Cambridge Shakespeare* (2003), em texto preparado por R. A. Foakes.

Maria ocupava um lugar de destaque, sendo considerada “senhora de todo o universo” (Espinosa, 2016, p. 7), o que evidencia o quanto sua representação ultrapassava, em certos aspectos devocionais pré-reformistas, até mesmo a centralidade de Cristo. Seu aspecto intercessor foi fundamental para que o humano alcançasse o perdão divino e a salvação da alma. O desejo coletivo por uma figura divina feminina intensificou-se no contexto da virada protestante na Inglaterra, manifestando-se no processo de reimaginação da Virgem, conforme aponta Ruben Espinosa (2016).¹¹ Dessa forma, a associação entre Titania e Maria vai além de semelhanças iconográficas ou afetivas, pois ambas ocupam uma posição de exceção dentro de uma estrutura protestante marcada pela hierarquia masculina, razão pela qual se tornam alvo de repressão.¹²

Nesse sentido, Maria é desfigurada nos discursos da Reforma, que extinguem sua presença nos altares, condenam sua iconografia como idolátrica e consideram herética sua intercessão. Em 1538, sob a direção de Thomas Cromwell (1485-1540), medidas sistemáticas foram tomadas contra cerimônias associadas ao culto dos santos.

11 A reimaginação da Virgem Maria durante a Reforma protestante inglesa envolveu tanto a rejeição iconográfica do catolicismo quanto a ressignificação simbólica de figuras femininas no interior da própria cultura protestante. Nesse processo, Elizabeth I foi central, pois sua imagem pública foi cuidadosamente moldada para evocar atributos marianos, baseados na pureza, na autoridade espiritual e na intercessão, sem recorrer à teologia católica. Em meio à repressão das imagens femininas sagradas, a rainha virgem passou a ocupar um lugar simbólico estratégico, sendo elevada como paradigma feminino de poder virtuoso. Observamos ainda que, para compensar o vácuo deixado pela retirada das figuras sagradas femininas, os discursos reformistas e puritanos lançaram mão de mitos clássicos, reelaborando-os de forma moralizante, para moldar ideais de conduta e reforçar os papéis de gênero dentro da nova ordem religiosa. Sobre o assunto, ver o capítulo “Political Uses of Erotic Power in an Elizabethan Mythological Programme: Dangerous Interactions with Diana in Hardwick Hall”, de Agnès Lafont (2013).

12 A Rainha Elizabeth I também foi compreendida como uma figura de exceção na cultura protestante, ocupando um lugar ambivalente entre a subordinação esperada das mulheres e a autoridade soberana. Seu poder foi legitimado por ser a única alternativa protestante possível para garantir a estabilidade do trono inglês, algo que exigiu a construção de um aparato simbólico e ideológico que a afastasse das suspeitas de desordem associadas ao governo feminino. Essa tensão entre exceção e regra é discutida com mais profundidade na tese “*I see things with parted eyes*”: Shakespeare e a cultura do feminino em *A Midsummer Night’s Dream* (2025), de Roberta Flores Santurio.

De acordo com MacDonald (2021, p. 33), “capelas e todas as formas de imagens religiosas foram eliminadas”¹³ e imagens de Cristo e Maria foram destruídas em estátuas, pinturas e vitrais. De maneira semelhante, Titania sofre um rebaixamento simbólico e estético ao longo do enredo de *Dream*, quando sua autoridade é anulada pelo feitiço de Oberon. Aquela que antes recebia oferendas em areias oceânicas passa a acariciar um ser grotesco com cabeça de asno. Essa cena não é apenas uma inflexão cômica, mas é uma forma de violência simbólica que ecoa os gestos iconoclastas do protestantismo. Ao entregar o menino mágico, ato que simboliza tanto a resolução da disputa quanto a renúncia à sua posição de destaque, ela perde sua centralidade no mundo encantado da peça. Assim como Maria é destronada de seu lugar de intercessão entre o humano e o divino, a rainha das fadas é inserida por Oberon em uma nova ordem, que nega a sacralidade do feminino e reafirma a supremacia do masculino pela objetificação e pela sexualização dos corpos femininos.

Similarmente ao que ocorre com Maria nos discursos reformistas, a queda de Titania dramatiza o apagamento das antigas potências femininas das culturas católica e pagã, substituídas por um ideal de obediência e invisibilidade. O assédio de Oberon à sua esposa, no quarto ato, reflete, em chave simbólica, os ataques iconoclastas dirigidos à imagem da Virgem durante as transformações do século XVI. A vingança do marido, marcada pela violência de uma submissão química e por um ato sexual não consentido enquanto a vítima está fora de si,¹⁴ ecoa o tom profanador com que destruíram, física e cultu-

13 “*chantry chapels and religious imagery of all sorts were swept away.*” (tradução nossa).

14 Entendemos que a cena entre Titania e Bottom não é consentida, ainda que não se exclua a possibilidade de prazer da personagem. Ela está sob o efeito da poção administrada por Oberon sem seu conhecimento, o que compromete sua capacidade de escolha. De acordo com Willis (2019, p. vii), essa situação pode ser entendida como *drug-facilitated rape* (“estupro facilitado por drogas”), em que a substância é usada para anular a agência da vítima, tornando impossível um consentimento genuíno. Reconhecemos, assim, que a experiência de prazer de Titania não encobre sua coerção e que a romantização dessa violência, no palco ou na crítica, contribui para relativizar dinâmicas abusivas contra as mulheres, dentro e fora de cena.

ralmente, ícones católicos, rompendo com a sacralidade etérea atribuída a Titania no segundo ato. Ao encenar alegoricamente esse processo, a peça evidencia os efeitos da Reforma protestante: a consolidação da hegemonia masculina no campo do sagrado, a redução dos corpos femininos à função reprodutiva no âmbito do casamento, a marginalização do universo oculto – frequentemente associado ao feminino e ao não racional (Floyd-Wilson, 2013) –, e a transformação da imaginação em objeto de suspeita. Titania, assim como Maria, é afastada do centro do palco e relegada ao papel de coadjuvante em uma nova ordem espiritual e estética.

Perspectiva

Ao apresentar Titania em um corpo em êxtase sensorial, Shakespeare desafia a lógica da Reforma protestante, que buscava neutralizar a força das representações artísticas. A linguagem que a envolve, rica em elementos visuais, táteis e olfativos, ativa uma experiência vinculada à tradição católica, e também à pagã, da imagem devocional, centrada na presença e no encantamento. Michael Gaudio (2002) mostra que, no contexto de uma estética protestante, marcada pelo receio das imagens sacras, tanto na iconoclastia europeia quanto na destruição em contextos coloniais, foram utilizadas estratégias como a perspectiva e o achatamento de sua representação, para reduzir o impacto sensorial e simbólico das figuras idolatradas. Ele explica que “tanto a perspectiva quanto o achatamento são estratégias de distanciamento e de remoção da ameaça do ídolo [...] quanto menos matéria ele possui e quanto menos presença manifesta, menor é o perigo que representa para a ‘apreensão vulgar’ da humanidade” (Gaudio, 2002, p. 86).¹⁵ Ao esvaziar a materialidade da imagem, buscava-se torná-la inofensiva, despida de projeção e de poder.

15 “both perspective and flattening are strategies of distancing and removing the threat of the idol [...] the less matter it has, and the less presence it has, the less danger it poses to the ‘vulgar apprehension’ of mankind.” (tradução nossa).

Nesse contexto, a figura de Titania, inicialmente elevada por uma percepção sensorial que celebra o feminino encantado e a potência visual do sagrado, é, no entanto, progressivamente tensionada ao longo da peça, até que, ao término das desventuras na floresta, a rainha das fadas é submetida a um processo de queda por meio da sexualidade, perde o menino mágico e retorna à ordem conjugal domesticada. Shakespeare parece, então, ceder à contenção protestante, e Teseu, em seu apelo à razão e à desconfiança diante do desconhecido, emerge como um avatar desse novo momento.

Portanto, a floresta onírica de *Sonho* não é apenas um local alternativo à cidade. Ela é um espaço ritual de “múltiplas convenções” (Weimann, 1987, p. 250), emulando o próprio palco elisabetano, onde se encenam as perdas e resistências de um imaginário – especialmente o feminino –, esmagado pela abordagem protestante.¹⁶ Assim, a comichidade em *Sonho* é construída por Shakespeare por intermédio do rebaixamento, e da posterior humilhação, do corpo encantado de Titania, revelando, assim, o drama teológico e cultural de uma Inglaterra situada entre os resquícios da cultura medieval e as imposições estético-religiosas de uma modernidade reformada.¹⁷

16 A substituição da opulência imagética e sensorial dos templos católicos por uma estética de simplicidade e contenção foi acompanhada por episódios de destruição altamente performativos, nos quais imagens sagradas, especialmente da Virgem Maria, eram queimadas ou mutiladas em rituais públicos marcados por violência e fanfarra. Mesmo assim, como observa Gail McMurry Gibson (1989 *apud* Espinosa, 2016, p. 16), o culto à Virgem persistia na imaginação coletiva, inclusive sustentado pelo próprio monarca: “Em 1538, apenas alguns meses antes de a famosa estátua de culto de Nossa Senhora de Walsingham ser queimada com grande alarde nas ruas de Londres, pagamentos anuais ainda eram feitos por Henrique VIII na festa da anunciação para manter ‘a vela do Rei’, que ardia perpetuamente diante do altar de Nossa Senhora de Walsingham” (tradução nossa).

17 Segundo Closel (2016, p. 47), neste contexto pós-reforma, a “recordação é algo cultural, um tópico central, por exemplo, para a liturgia cristã. A Reforma Inglesa trouxe consigo um tipo de crise na memória e o medo do esquecimento, com atos como a erradicação do Purgatório e da intercessão dos santos, a alteração dos ritos fúnebres e práticas relacionadas à memória, além da redefinição da natureza das imagens e dos registros dos mortos”. Sobre o assunto, ver a coletânea editada por Andrew Gordon (2013).

Titania e *L'Assunta*

Embora não se proponha aqui uma relação de influência direta da obra pictórica de Ticiano na peça de Shakespeare – já que não há evidências de que o dramaturgo tenha tido acesso às pinturas –, é plausível considerar uma convergência, oriunda da ampla circulação de ideias e de valores do Renascimento, comuns a ambos os artistas e difundidos nos ambientes culturais de seu tempo.

A composição de *L'Assunta* apresenta uma Virgem Maria em ascensão celeste, posicionada no centro da composição, com os braços erguidos em direção a Deus, seu superior. Ao seu redor, anjos e nuvens reforçam o movimento ascensional. A disposição em três níveis (terreno, intermediário e celeste) confere à pintura uma harmonia. Ela se encontra intermediando os homens e o Criador, em um gesto que simultaneamente intercede e bloqueia o acesso direto ao divino. Trata-se de uma imagem teologicamente ambígua, cuja leitura pode oscilar entre o ato da mediação compassiva e aquele da usurpação simbólica do lugar do Pai. Concebida no formato de um *altarpiece*, verdadeira cena central da liturgia e “palco da fé”, *L'Assunta* amplifica sua expressividade cenográfica ao guiar o olhar do fiel para o alto, encenando visualmente a elevação da Virgem.¹⁸ De acordo com Humfrey (1993, p. 233), Ticiano, ainda muito jovem, foi quem percebeu o “potencial dramático” da temática da assunção, o que levou tal assunto a substituir a coroação como tema preferido para altares dedicados à Virgem,

18 Está localizada na Basílica de Santa Maria Gloriosa dei Frari, em Veneza (Itália), medindo 690 cm x 360 cm, em óleo sobre painel. A pintura foi instalada em 19 de maio de 1518, possivelmente substituindo um painel anterior com a temática mariana da coroação da Virgem (Humfrey, 1993).

não apenas em Veneza.¹⁹ Dependendo da perspectiva, sobretudo pela ótica protestante, a ascensão de Maria, ainda que pudesse ser interpretada como intercessão pelos devotos, também ameaçava a centralidade divina masculina – percepção que contribuiu para sua rejeição nos discursos reformadores.

Shakespeare, embora escrevendo em um contexto já anglicano e pós-iconoclasta, inscreve em Titania um momento artístico semelhante. Seu corpo também é construído pela palavra e pela imagem, seja através do lirismo de sua fala, seja por meio da evocação descritiva que a envolve em flores, perfumes, canções e seres encantados. Como Maria, ela paira acima dos demais, reinando sobre os espíritos da floresta. Contudo, ao contrário da Virgem ticianiana, sua elevação não é celebrada quando desfeita por Oberon, que a enfeitiça e a faz descer ao mais grotesco da matéria através da união bestial com um ser meio homem meio asno. A promoção mística converte-se, então, em uma queda burlesca.

Esse cotejo evidencia a tensão de dois regimes iconográficos e teológicos em direções opostas. Na pintura de Ticiano, temos a consagração do corpo feminino: a ponte entre o terreno e o divino, reafirmando a tradição católica. Em Shakespeare, vemos o emprego teatral desse imaginário apenas para ser destruído, refletindo a instabilidade da figura feminina em um contexto reformado. Titania inicia como a “Assunta” da floresta – sensível, elevada e venerada –, mas, ao final, já é uma personagem subjugada, destituída de sua autonomia mágica, reintegrada à ordem masculina pela entrega do menino mágico, pela

19 A coroação da Virgem representa o momento em que Maria, após sua morte e ascensão, é coroada pela Trindade como Rainha do Céu. Trata-se de um tema recorrente na arte cristã medieval e renascentista, enfatizando sua glorificação como figura régia. Já a assunção da Virgem retrata a elevação corporal de Maria aos céus, momento anterior à coroação, frequentemente acompanhado por anjos e marcado por um forte dinamismo ascensional. Enquanto a coroação privilegia o aspecto cerimonial da realeza celestial de Maria, a assunção se concentra no movimento e na transição entre a esfera terrena e a divina. Da mesma forma, Shakespeare parece enfatizar o aspecto transicional de Titania e não propriamente seu papel de rainha das fadas.

queda à corporeidade grotesca do asno e pela reconciliação forçada com Oberon.

O gesto do elfo-rei, ao retirá-la de sua imaterialidade sagrada e reinseri-la na disposição conjugal, pode ser lido como o equivalente simbólico da substituição da Virgem por uma religiosidade centrada na hierarquia masculina. A “Assunção” de Titania não é celeste, mas teatral e cíclica, já que sua força só se sustenta enquanto *sonho*, dissolvendo-se assim que a ordem é restaurada. Essa transição remete diretamente ao novo paradigma instaurado pela Reforma protestante, no qual a mulher passa a ser valorizada não por uma autoridade própria, mas por seu papel procriativo e moral no interior do lar (Rose, 1991). O poder feminino celibatário, representado pela figura da Virgem, é substituído por uma domesticidade idealizada, que tem no casamento seu eixo normativo.

Nesse cenário, mesmo figuras aparentemente poderosas, como Maria ou a monarca virgem da modernidade inglesa, só obtêm legitimidade ao serem associadas à vontade de um Deus masculino. Elizabeth I, revestida pela imagem cuidadosamente cultivada de castidade e devoção religiosa, foi celebrada enquanto “rainha Virgem” não por interpor-se à divindade, mas por constituir-se em subordinada de sua mediação. Em *Sonho*, a confiabilidade depositada na monarca do mundo fora dos palcos é referenciada quando Oberon a descreve como uma soberana livre de desejos – ou, ainda, de imaginações, “the imperial votress [...] / In maiden meditation, fancy-free” (2.1.163-64). Ao reintegrar-se à ordem conjugal de Oberon, Titania percorre trajetória semelhante, deixando de ser uma potência encantada para se tornar esposa e coadjuvante do rei das fadas, encarnando a lógica patriarcal da teologia reformada. Segundo a observação de Espinosa (2016, p. 24), “A autoridade feminina – seja divina ou monárquica – era concebida como um impedimento ao senso masculino de identi-

dade da Inglaterra”.²⁰ Shakespeare não deixa esse ponto passar batido, pois um processo de rebaixamento também acompanha as jovens atenienses e a antiga rainha das amazonas. Todas, de uma forma ou de outra, são ajustadas ao mundo masculino de Teseu.

Não obstante, Shakespeare, do mesmo modo que Ticiano, trabalha de forma bastante plástica com o feminino. Se a ascensão de Maria era um espetáculo de fé e sacralidade na pintura renascentista, a queda de Titania é uma manifestação do temor protestante diante dos sentidos e da imaterialidade feminina. Em ambos os casos, a mulher é o centro de uma disputa estética e ideológica, sendo ora elevada como figura idealizada de intercessão, ora rebaixada enquanto emblema do desejo descontrolado e da idolatria. Essa polarização simbólica reflete uma lógica recorrente no pensamento moderno ocidental sobre o feminino, que tende a excluir qualquer possibilidade de uma mediação propriamente humana. Segundo observa Maclean (1983, p. 16), “quando essa condenação da *mala mulier* é combinada com o elogio da *bona mulier*, parece haver a sugestão de que, no caso da mulher, não existe moderação ou meio-termo entre o vício e a virtude”.²¹

No entanto, ao lançar mão de uma linguagem sensorial e imagética tão rica quanto a das artes visuais italianas na introdução de Titania, em *Sonho*, Shakespeare dialoga com o movimento renascentista europeu. Sua personagem é, talvez, uma *anti-Assunta*: evocação de um feminino sublime que, por ser ameaçador no contexto reformista, precisa ser rebaixado teatralmente. A relação entre ela e a mulher que lhe confiou o menino mágico revela um vínculo de afeto e cumplicidade com seus devotos que escapa à lógica patriarcal do casamento e da função materna reprodutiva. Em seu discurso, ela recorda que a espécie de iniciada ou irmã espiritual era “a votress of my order”, com quem

20 “Feminine authority – whether divine or monarchical – was imagined as an impediment to England’s masculine sense of self.” (tradução nossa).

21 “when this condemnation of *mala mulier* is combined with praise of the *bona mulier*, there seems to be a suggestion that in the case of woman there is no moderation or middle ground of vice and virtue”. (tradução nossa).

dividia noites no “spicèd Indian air” e longas conversas, “Full often hath she gossip’d by my side” (2.1.123–127). Essa convivência íntima e sinestésica envolvendo duas figuras femininas, uma mortal e uma encantada, projeta uma forma de aliança que valoriza o zelo e a memória. Ao dizer que “for her sake do I rear up her boy, / And for her sake I will not part with him” (2.1.136–137), ela assume a continuidade de uma promessa compartilhada por mulheres, sustentada por afetos genuínos. Essa postura a aproxima de uma ética do cuidado não subordinado ao modelo reprodutivo normativo. Em vez de servir ao ciclo matrimonial e ao legado masculino, a guarda da criança aparece como gesto de lealdade a uma amizade que persiste mesmo após a morte. Ao preservar essa aliança, a rainha das fadas torna-se potencialmente subversiva no ambiente reformado, onde toda autoridade feminina era imaginada como uma ameaça à identidade masculina da nação (Espinosa, 2016).

Para além da “coincidência” entre “Titian” – forma inglesa de Ticiano – e o nome da personagem Titania, há, em ambas as mídias, uma profusão imagética em torno de uma mulher adorada e elevada aos céus.²² A teatralidade da subjugação da personagem de Shakespeare, marcada pela sexualização de seu corpo e pelo achatamento estético de sua imagem (Gaudio, 2002), evoca o mesmo desconforto iconoclasta que levou à rejeição das imagens da Virgem Maria durante a Reforma protestante. As duas figuras, embora inicialmente glorificadas, são disciplinadas por estruturas patriarcais que não toleram a permanência de uma autoridade feminina intermediária entre o terreno e o divino. Se Ticiano confere à Virgem uma cena de glória compatível com a te-

22 É possível ler a floresta de *Dream* como um espaço recusante católico – um refúgio onde os praticantes da religião não oficial (catolicismo) se voltavam para reuniões e práticas. Em *Dois Cavalheiros de Verona* (1587), segundo Ina Habermann (2024), ocorre uma reorientação na floresta: esta passa a ressoar teatralmente outro espaço/tempo, onde ações de peregrinação, fuga e transformação adquirem conotações recusantes. Esse mesmo fenômeno reapareceu quando John Fletcher e Shakespeare recriaram Atenas em *Dois Primos Nobres* (1613-4) quase trinta anos depois. Nessa perspectiva, a leitura do espaço recusante em *Dream* reforça a associação de Titania com figuras intercessoras, mantendo vivo o vínculo com a espiritualidade não oficial no contexto reformado inglêz.

ologia católica, Shakespeare, sob a tensão cultural do imaginário protestante reformado, reserva a Titania sua recondução à normatividade reprodutiva e conjugal – em que o valor da mulher é preservado à custa de sua potência sensorial e ficcional.

Considerações Finais

Sonho de uma noite de verão articula, desde o início, um repertório plástico e multissensorial, que mobiliza referências clássicas e não cristãs, compondo uma paisagem simbólica receptiva à diversidade religiosa e estética. O universo encantado das fadas é atravessado por valores protestantes emergentes, criando uma dramaturgia que oscila entre o desejo de preservar formas culturais passadas e a necessidade de se acomodar às novas normativas espirituais e sociais da modernidade inglesa (Weimann, 1987). Embora a peça explore o paganismo como espaço de liberdade e imaginação, sobretudo para suas personagens femininas, o desfecho tende à reafirmação da ordem protestante e patriarcal, silenciando as mulheres e restabelecendo o domínio masculino.

Esse movimento ambíguo reflete as tensões internas da Reforma e se transforma em resposta às exigências do próprio mercado teatral elisabetano. Thomas Betteridge (2005) sugere que as comédias de Shakespeare desse período revelam um esforço para responder às expectativas do público, funcionando como mercadorias culturais moldadas por demandas simbólicas e religiosas complexas. O desejo do espectador, mais do que meramente erótico, estaria enraizado em uma necessidade de reorganização imaginativa, diante da repressão dos rituais sensoriais e da exclusão das imagens femininas do sagrado. *Sonho* oferece, nesse viés, uma válvula momentânea para a psique de uma sociedade em transição, ao encenar o conflito entre o encantamento e o desencanto da nova ordem religiosa.

Essa aproximação entre dois modos artísticos ilumina o modo com que Shakespeare reinterpreta os movimentos da arte sacra dentro da dramaturgia. Trata-se de um autor inserido em um circuito multifacetado de produção visual, atento à nova estética protestante, à sensibilidade da tradição popular e ao movimento renascentista. Nesse sentido, a convergência revela, por um lado, a afirmação barroca das formas imaginativas diante da crescente desconfiança em relação às artes imitativas; por outro, expõe o rebaixamento progressivo da sacralidade feminina a uma condição servil. Ao rebaixar Titania em cena, Shakespeare, como homem das artes, possivelmente segue as convenções culturais de sua época, ao mesmo tempo em que evidencia os custos do cerceamento da imaginação e do protagonismo feminino imposto à religião, ao teatro e à expressão artística em geral.²³

Referências

BETTERIDGE, T. Reading with desire: *Twelfth Night*, *A Midsummer Night's Dream*, *As You Like It* and *Much Ado About Nothing*. In: BETTERIDGE, T. *Shakespearean Fantasy and Politics*. Hatfield: University of Hertfordshire Press, 2005.

BRYSON, B. *O mundo é um palco*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BUCCOLA, R. *Fairies, Fractious Women and The Old Faith: Fairy Lore in Early Modern British Drama and Culture*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2006.

CLOSEL, R. A. B. A Presença da Reforma Inglesa em *Sir Thomas More*. In: CLOSEL, R. A. B.; MARIN, R. (orgs.). *Shakespeare 450 Anos*. São Paulo: Instituto Shakespeare Brasil, 2014, p. 35-68.

CLOSEL, R. A. B. Shakespeare & a espacialidade literária: a corte, a cidade e a floresta. *Revista Letras*, v. 67, 2023, p. 37-54.

CLOSEL, R. A. B. Shakespeare and the Dissolution of the Monasteries: Land, Economics, and rupture. In: DRAKAKIS, J.; DENTE, C. (Ed.). *Shakespeare and Money*. Pisa: Pisa UP, 2018, 31-59.

23 Para um desdobramento detalhado desta tese, ver Santurio (2025).

- CLOSEL, R. A. B. *Sir Thomas More: estudo e tradução*. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/968949>. Acesso em: 16 fev. 2024.
- COOPER, H. *Shakespeare and the Medieval World*. London, Bloomsbury, 2010.
- DUFFY, E. *The Stripping of the Altars*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- DUTTON, R. *Shakespeare, Court Dramatist*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- ESPINOSA, R. *Masculinity and Marian Efficacy in Shakespeare's England*. New York: Taylor & Francis, 2016.
- FLOYD-WILSON, M. *Occult Knowledge, Science and Gender on the Shakespearean Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- FRYE, N. *O poder das palavras: a Bíblia e a Literatura II*. Trad. Marcio Stockler. São Paulo: Sétimo Selo, 2022.
- GAUDIO, M. The Space of Idolatry: Reformation, Incarnation, and the Ethnographic Image. *Anthropology and Aesthetics*, n.41, p.72-91, Spring, 2002. Acesso em: 05 set. 2024.
- GORDON, A. et al. (Eds.). *The arts of Remembrance in Early Modern England*. London: Ashgate, 2013.
- HABERMANN, I. Space / Religion. In: HABERMANN, I. (Ed.). *Shakespeare / Space*. Contemporary Readings in Spatiality, Culture and Drama. Arden Shakespeare. London: Bloomsbury, 2024. p.115-140.
- HAMILTON, D. *Shakespeare and the Politics of Protestant England*. London: Harvester Wheatsheaf, 1992.
- HARRIES, K. *Infinity and Perspective*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- HOSKINS, W. G. *The Age of Plunder*. The England of Henry VIII, 1500-1547. London: Longman, 1980.
- HUMFREY, P. The Prehistory of Titian's Assunta. *Studies in the History of Art*, 1993, v. 45, Symposium Papers XXV: Titian 500, p. 222-243, 1993.
- LAFONT, A. Political Uses of Erotic Power in an Elizabethan Mythological Programme: Dangerous Interactions with Diana in Hardwick Hall. In:

- LAFONT, A. (ed.). *Shakespeare's Erotic Mythology and Ovidian Renaissance Culture*. New York: Routledge, 2013. p.41-60.
- LAOUTARIS, C. *Shakespeare and the Countess*. London: Pegasus Books, 2015.
- MACDONALD, L.; MACDONALD, S. (eds.). *Exploring Shakespeare's Church: Insights into the history of Holy Trinity, Stratford-on-Avon*. Independent Publishing Network, 2021.
- MACLEAN, I. *The Renaissance Notion of Woman: A study in the fortunes of scholasticism and medical science in European intellectual life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- MERCHANT, C. *The Death of Nature: Women, Ecology, and The Scientific Revolution*. London: Harper Collins Publishers Ltd., 1990.
- REITER, R. *The Reforming Eye: Vision, Gender and Iconoclasm in the English Reformation*. London: Routledge, 2022.
- ROSE, M. B. *The expense of spirit: love and sexuality in English renaissance drama*. Cornell: Cornell University Press, 1991.
- SANTURIO, R. F. *"I see things with parted eyes": Shakespeare e a cultura do feminino em A Midsummer Night's Dream*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2025.
- SHAKESPEARE, W. *A Midsummer Night's Dream*. Edited by R. A. Foakes. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003.
- WEIMANN, R. "Naturalism" vs. "Convention"? A critical conclusion. In: WEIMANN, R. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*. Tradução de Robert Schwartz. London: The Johns Hopkins University Press, 1987. p. 235–251.
- WHITE, P. *Theatre and Reformation. Protestantism, Patronage, and Playing in Tudor England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- WILLIAMSON, E. *The Materiality of Religion in Early Modern English Drama*. Burlington: Ashgate, 2009.
- WILLIS, C. *Gendering Violence: Re-thinking Coercion and Consent in Early Modern English Literature*. 2019. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Inglesa) – University of Michigan, Ann Arbor, 2019.
- WOODS, G. *Shakespeare's Unreformed Fictions*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

SOBRE AUTORAS E AUTORES

Aline Fernandes Thosi é doutora em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ, onde foi bolsista CAPES, e pesquisa autoras inglesas da Primeira Modernidade. No mestrado, também cursado na UERJ, pesquisou os aspectos retóricos, humanistas e feministas dos textos da poeta inglesa Anne Bradstreet. É coautora de *Vozes literárias femininas através dos séculos (1567-1798)*: uma antologia bilíngue (no prelo), obra vencedora do Edital Selo Letras do ILE (EDUERJ) de 2025.

Amanda Fiorani Barreto é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio, com bolsa CNPq, sob orientação do Prof. Dr. Leonardo Bérenger. Sua pesquisa em andamento explora *queerness* no cânone dramático de Ben Jonson (1572-1637) e foi contemplada com estágio sanduíche na Universidade de Edimburgo. Concluiu o seu Mestrado (2020-2022) também na PUC-Rio, com bolsa FAPERJ 10, onde se graduou em Licenciatura Bilíngue e Tradução Inglês-Português (2013-2019), com intercâmbio na Universidade de Warwick (2017-2018).

Cecília Athias é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da UERJ, mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela mesma instituição (2022) e graduada em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2017). Sua pesquisa investiga a representação da figura da bruxa e suas variantes no teatro inglês da Primeira Modernidade, sob orientação da Profa. Dra. Fernanda Medeiros. É coautora do livro *Vozes literárias femininas através dos séculos (1567-1798)*: uma antologia bilíngue (no prelo), obra vencedora do Edital Selo Letras do ILE (EDUERJ) de 2025.

Elizabeth Ramos é professora titular do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, onde atua também no Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura. É mestre e doutora em Letras pela UFBA e em 2014

concluiu seu estágio de pós-doutorado na Universidade de São Paulo com pesquisa sobre a tradução da obscenidade na comédia shakesperiana. Interessada nos Estudos da Tradução e nas representações da natureza humana na literatura, dedica-se, especialmente, às relações entre literatura e outras artes, em particular com respeito à obra de William Shakespeare e Graciliano Ramos.

Fernanda Medeiros é professora associada de Literatura Inglesa da UERJ, bolsista Prociência e uma das coordenadoras do GrPesq do CNPq *Shakespeare e as modernidades*. Mestre e doutora em Letras, coeditou o número dedicado a Shakespeare do periódico *Tradução em Revista* (2018) e coorganizou o livro *O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe* (2021). É autora de inúmeros artigos e capítulos sobre temas shakespearianos.

José Roberto O'Shea é professor titular voluntário da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e membro permanente do Programa de Pós-graduação em Inglês desta instituição. Atua principalmente nas áreas de Shakespeare, Performance e Tradução literária. Foi pesquisador do CNPq por três décadas com o projeto que contemplou traduções em verso anotadas da dramaturgia shakespeariana, tendo finalizado dez traduções. Foi menção honrosa (2003) e finalista do Prêmio Jabuti (2008), respectivamente, com as traduções de *Cimbeline* e *O conto do inverno*. Além de peças shakespearianas, tem mais de 70 traduções publicadas com títulos de filosofia, crítica literária, ficção e poesia.

Larissa Rumiantzeff é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio, com bolsa CNPq, sob a orientação do Prof. Dr. Leonardo Bérenger. É mestra em Estudos da Linguagem pela mesma instituição, onde se graduou em Estudos da Tradução. Sua área de pesquisa são os Estudos de Adaptação e os Estudos Shakespearianos, e seu foco atual é a representação feminina a partir de adaptações históricas das rainhas Tudor.

Leonardo Bérenger é professor do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde atua na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL), no âmbito da Linha de Pesquisa Linguagem, Sentido e Tradução. Doutor (UFRJ) em Letras, desenvolve pesquisa no campo dos Estudos Shakespearianos, em diálogo com os Estudos de Tradução e as Teorias Queer. É membro da

International Shakespeare Association (Shakespeare Institute/Universidade de Birmingham), além de coordenar o Grupo de Pesquisa (GrPesq) “Por uma historiografia das traduções e adaptações do cânone shakespeariano”.

Marcela Santos Brigida é professora de Literatura Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde coordena o projeto de extensão Literatura Inglesa Brasil. Sua pesquisa concentra-se nas poéticas do *storytelling* na literatura e em outras artes, com foco nas adaptações e apropriações da ficção de Charles Dickens em obras do século XXI, nos Estudos da Performance e na literatura irlandesa contemporânea

Marcia Martins é pesquisadora independente, com doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e pós-doutorado pela Queen Mary University of London. Foi professora associada do Departamento de Letras da PUC-Rio até 2022, onde atuou no Bacharelado em Letras–Tradutor (inglês-português) e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, na linha de pesquisa *Linguagem, sentido e tradução*. Seus interesses de pesquisa incluem a historiografia da tradução e diferentes modalidades de reescrita da obra lírica e dramática de Shakespeare.

Maria Clara Versiani Galery obteve seu doutorado na University of Toronto e realizou pós-doutoramento na Universidade Federal de Minas Gerais. É vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Ouro Preto. Suas principais áreas de interesse são Shakespeare, tradução e memória cultural. Suas publicações de destaque incluem capítulos nas coletâneas *The Shakespearean World* (Routledge, 2017); e *Contemporary Readings in Global Performances of Shakespeare* (The Arden Shakespeare 2024).

Patricia Marouvo é professora de Literatura Inglesa na graduação e na pós-graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É doutora em Letras na área de Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pesquisando o quarteto sazonal de Ali Smith. Atua como coordenadora da Especialização em Literaturas de Língua Inglesa. Participa como pesquisadora dos grupos de pesquisa KEW–Kyklos de Estudos Woolfianos (UFSC) e Poéticas Identitárias (UERJ).

Pedro Süssekind é professor associado do Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense (UFF) e é pesquisador do CNPQ. Completou seu Doutorado em Filosofia pela UFRJ em 2005, após um período de pesquisa em Literatura Comparada na Universidade Livre de Berlim. Publicou, além de diversos artigos acadêmicos, os ensaios *Shakespeare, o gênio original* (Zahar, 2008), *Teoria do fim da arte* (7letras, 2017) e *Hamlet e a filosofia* (7letras, 2021).

Roberta Flores Santurio é doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com pesquisa voltada às representações do feminino em *A Midsummer Night's Dream*, de William Shakespeare, à luz de discursos filosóficos, religiosos e científicos da virada do século XVI para o XVII. É autora do livro *A educação vitoriana sob a ótica de Charles Dickens* (Appris, 2021) e atuou como professora substituta no curso de Letras – Literatura Inglesa da UFSM (2023–2024).

Régis Augustus Bars Closel é professor adjunto na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Concluiu seus estágios de pós-doutorado na USP e no The Shakespeare Institute, com apoio FAPESP. Obteve seu Doutorado em Teoria e História Literária na UNICAMP, com período de um ano no The Shakespeare Institute, também com apoio FAPESP. Dedicar-se ao estudo, ensino e orientação sobre o drama do renascimento inglês na graduação e pós-graduação. Traduziu peças colaborativas desse período: *Sir Thomas More* (1600/1603-4, publicado pela Editora da UFSM em 2024) e *Arden de Faversham* (1588-9, no prelo) para o português. Organiza o tradicional evento Jornada Shakespeare e colabora com professores e pesquisadores em diversos projetos de pesquisa no Brasil e no exterior sobre Shakespeare e seus contemporâneos.

AUTORES E AUTORAS

Aline Fernandes Thosi

Amanda Fiorani Barreto

Cecília Athias

Elizabeth Ramos

Fernanda Medeiros

José Roberto O'Shea

Larissa Rumiantzeff

Leonardo Bérenger

Marcela Santos Brigida

Marcia Martins

Maria Clara Versiani Galery

Patricia Marouvo

Pedro Süssekind

Roberta Flores Santurio

Régis Augustus Bars Closel



Fernanda Medeiros é professora associada de Literatura Inglesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e bolsista Prociência (2023-2026). Coordena o Grupo de Pesquisa (GrPesq) Shakespeare e as modernidades e é membro da International Shakespeare Association (Shakespeare Institute/Universidade de Birmingham). Publicou diversos artigos e capítulos de livro sobre o universo shakespeariano e coorganizou *O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe* (2021).

Leonardo Bérenger é professor do Programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde também atua em cursos de graduação. Bolsista de Produtividade PUC-Rio, é membro da International Shakespeare Association (Shakespeare Institute/Universidade de Birmingham) e coordena o Grupo de Pesquisa (GrPesq) “Por uma historiografia das traduções e adaptações do cânone shakespeariano”.

Há de se notar que os Estudos Shakespearianos brasileiros vêm, ao longo das últimas décadas, produzindo trabalhos de interesse não apenas no campo da crítica literária propriamente dita mas de escopo transdisciplinar, inserindo o Bardo em investigações que vão dos Estudos da Tradução à Filosofia, não sem passar pela História/Historiografia e os Estudos Culturais, por exemplo. Ao pensarmos este livro, objetivamos produzir um registro da diversidade de companhias associadas a Shakespeare, na expectativa de que os ensaios aqui coletados possam, também, seduzir novas/os companheiras/os de uma jornada da qual nos orgulhamos de fazer parte.



Programa de
Pós-Graduação
em Letras - UERJ



9 788521 709343