



CELEBRANDO
Shakespeare

Organizadoras:
Bárbara Novais
Cecília Athias
Heloísa Queiroz

LETRCAPITAL

Em abril de 2021, em meio à pandemia da Covid-19, quatro cabeças inquietas, sob a batuta da professora Fernanda Medeiros, tiveram a ideia de celebrar Shakespeare. Bárbara Novais de Lima, Cecília Athias, Heloísa Dias Queiroz e Rafaela Lomba convidaram professores, pesquisadores e tradutores a testar o real poder da arte de agregar, de criar laços e fazer renascer.

Funcionou. Nasceu o primeiro “Celebrando Shakespeare”, um evento virtual pioneiro que, debruçando-se sobre às obras do bardo, transformou-se em verdadeiro exercício de sobrevivência, de resistência, de cidadania. Em verdadeiro exercício do pensamento e do amor à palavra e ao teatro.

Aqui estão textos preciosos, desenvolvimentos posteriores daquele momento único em que, isolados, nos juntamos para pensar. Aplausos para a UERJ e Fernanda Medeiros; aplausos para Bárbara, Cecília, Heloísa e Rafaela que insistiram em celebrar mesmo quando o mundo em torno parecia desmoronar. Aplausos, enfim, para todos que, instigados por elas, aderiram à vida, celebrando Shakespeare.

Liana Leão

Professora Titular da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Membro da Academia Paranaense de Letras

CONSELHO EDITORIAL
SÉRIE LETRA CAPITAL ACADÊMICA

Ana Elizabeth Lole dos Santos (PUC-Rio)
Beatriz Anselmo Olinto (Unicentro-PR)
Carlos Roberto dos Anjos Candeiro (UFTM)
Claudio Cezar Henriques (UERJ)
Ezilda Maciel da Silva (UNIFESSPA)
João Luiz Pereira Domingues (UFF)
João Medeiros Filho (UCL)
Leonardo Agostini Fernandes (PUC-Rio)
Leonardo Santana da Silva (UFRJ)
Lina Boff (PUC-Rio)
Luciana Marino do Nascimento (UFRJ)
Maria Luiza Bustamante Pereira de Sá (UERJ)
Michela Rosa di Candia (UFRJ)
Olavo Luppi Silva (UFABC)
Orlando Alves dos Santos Junior (UFRJ)
Pierre Alves Costa (Unicentro-PR)
Rafael Soares Gonçalves (PUC-RIO)
Robert Segal (UFRJ)
Roberto Acízelo Quelhas de Souza (UERJ)
Sandro Ornellas (UFBA)
Sergio Azevedo (UENF)
Sérgio Tadeu Gonçalves Muniz (UTFPR)
Waldecir Gonzaga (PUC-Rio)

Copyright © Bárbara Novais, Cecília Athias e Heloísa Queiroz (orgs.), 2023

*Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610, de 19/02/1998.
Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem a autorização prévia e expressa do autor.*

EDITOR João Baptista Pinto

CAPA Soma Comunicações (Fábio Catalão)

PROJETO GRÁFICO/EDITORIAÇÃO Luiz Guimarães

REVISÃO Dos autores

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C386

Celebrando Shakespeare [recurso eletrônico] / organização Bárbara Novais, Cecília Athias, Heloísa Queiroz. -1. ed. - Rio de Janeiro: Letra Capital, 2023.

Recurso digital ; 4 MB

Formato: epub

Requisitos do sistema: adobe digital editions

Modo de acesso: world wide web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7785-846-0 (recurso eletrônico)

1. Shakespeare, William, 1564-1616 - Crítica e interpretação. 2. Shakespeare, William, 1564-1616 - Influência. 3. Teatro - História e crítica. 4. Livros eletrônicos. I. Novais, Bárbara. II. Athias, Cecília. III. Queiroz, Heloísa.

CDD: 822.33072

23-83723

CDU: 821.111-2.09

Meri Gleice Rodrigues de Souza - Bibliotecária - CRB-7/6439



Esta obra recebeu o apoio da CAPES/PROAP.

LETRA CAPITAL EDITORA
Tels.: (21) 3353-2236 / 2215-3781 / 993801465
www.letracapital.com.br

Sumário

Apresentação.....	7
BÁRBARA NOVAIS CECÍLIA ATHIAS HELOÍSA QUEIROZ	
Introdução.....	9
FERNANDA TEIXEIRA DE MEDEIROS	
<i>Convidados</i>	11
O Teatro Shakespeariano no Brasil 12 JOSÉ ROBERTO O'SHEA	
A presença de William Shakespeare na obra de Charles Dickens 22 LEONARDO BÉRENGER ALVES CARNEIRO	
<i>Organizadoras</i>	31
Mercutio, the Nurse and Friar Lawrence: Complex Secondary Characters in <i>Romeo and Juliet</i> 32 BÁRBARA NOVAIS DE LIMA	
Carta aberta a Helena de Narbonne 47 CECÍLIA ATHIAS	
Adaptando Shakespeare para a Literatura Infantojuvenil: o exemplo de <i>Tales from Shakespeare</i> de Charles e Mary Lamb..... 53 HELOÍSA DIAS QUEIROZ	

<i>Comunicadores</i>	61
Autoras inglesas contemporâneas de William Shakespeare: sobre o que escrevia a contraparte feminina do Bardo	68
ALINE FERNANDES THOSI	
Jonson and Shakespeare: the use of boy actors and the spectators' complicity on the English stage	80
AMANDA FIORANI	
“Such is the Breath of Kings”: Medievalismos em <i>Ricardo II</i> de Shakespeare	92
FERNANDA KOROVSKY MOURA	
Pobre Tom, um espelho fragmentado de Lear	101
FERNANDO AZEVEDO NECKEL JUNIOR	
A domesticação feminina como tática de opressão patriarcal em <i>A megera domada</i> (1591), de William Shakespeare	113
GRACYENNE K. M. MENDES	
Introdução aos estudos sobre a retórica e a oratória – história e possíveis novos caminhos para formação do ator/professor	124
KELVIN MARUM MACHADO	
ALINE CASTAMAN	
Primeiros encontros em duas línguas	131
LICIANE GUIMARÃES CORRÊA	
Um encontro entre oprimidos: quando o Caliban de William Shakespeare encontra o alfabetizando de Paulo Freire	143
VANESSA RODRIGUES DE SOUZA	
Sobre os autores	157

Apresentação



O livro que você tem em mãos é o resultado de um evento acadêmico organizado por quatro alunas que cursaram o mestrado de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ): Bárbara Novais de Lima, Cecília Athias, Heloísa Dias Queiroz e Rafaela Lomba.

Inicialmente idealizado com o objetivo de divulgar as pesquisas acadêmicas da universidade e promover o encontro entre os estudantes e alguns dos principais shakespearianos do país, o *Celebrando Shakespeare* foi realizado no dia 23 de abril de 2021, data do 456º aniversário do Bardo. Em meio à pandemia da Covid-19 que isolava a todos em casa, o evento ganhou novos contornos na medida em que a palavra “encontro” adquiriu novos significados. Realizado no formato online, o *Celebrando* simbolizou o encontro a partir do não-encontro e se mostrou bem-sucedido ao evidenciar não apenas a importância da pesquisa acadêmica, mas principalmente a importância da arte, da união e da coletividade.

Este é um livro feito a muitas mãos, e ressaltamos positivamente a diversidade das contribuições aqui presentes. Aos nossos convidados e convidadas, Fernanda Medeiros (UERJ), José Roberto O’Shea (UFSC), Lawrence Flores Pereira (UFSC), Leonardo Bérenger (PUC-Rio), Liana Leão (UFPR), Marlene Soares dos Santos (UFRJ), o nosso profundo agradecimento pelas generosas contribuições ao *Celebrando*. Às comunicadoras e aos comunicadores, Aline Thosi (UERJ), Amanda Fiorani (PUC-

Rio), Erika Coachman (Cap-UFRJ), Fernanda Moura (UFSC), Fernando Neckel Junior (UFSM), Lais Alves (UERJ), Leandro de Oliveira (PUC-Rio), Liciane Corrêa (UERJ), Vinício Berbat (UERJ), Gracyenne Mendes (UERJ), Kelvin Machado (UFPEL), Maria Jaqueline Chagas (UFAC), Vanessa Souza (UFRRJ), o nosso muito obrigado pela participação. Por último, mas não menos importante, agradecemos também ao Programa de Pós-Graduação em Letras – UERJ (PPGL-UERJ) pelo apoio e financiamento dado a este livro.

Como os nomes do evento e do livro sugerem, os textos em torno de Shakespeare que o leitor encontrará nessas páginas buscam celebrar sua obra e seu legado, mas, acima de tudo, a vida e toda a sua diversidade. Esperamos que aproveitem a leitura!

Bárbara Novais
Cecília Athias
Heloísa Queiroz
Organizadoras

Introdução

CELEBRANDO SHAKESPEARE

23/04/2021

Tudo são aniversários. Que é hoje senão o dia aniversário natalício de Shakespeare?

Respiremos, amigos; a poesia é um ar eternamente respirável.

Machado de Assis, 23/04/1893,

A Semana



A data de 23 de abril é especial para shakespeareianos e shakespeareianas. Acredita-se que foi nesse dia, no ano de 1564, que Shakespeare nasceu, em Stratford-upon-Avon; e foi também nesse mesmo dia, 52 anos depois, em 1616, que ele faleceu. No mundo todo, há alguns séculos, comemorações lembram o nascimento e a morte dessa figura literária e cultural que transcende em muito as fronteiras da Inglaterra, e que produziu uma obra cujas ressonâncias contemporâneas são inquestionáveis.

Em 2021, na nuvem internética com sede virtual na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, não foi diferente. A pandemia de coronavírus corria solta, mas as universidades públicas tinham aprendido a se reinventar para continuar prestando seus serviços à Sociedade, dentre eles, a ampla divulgação e o amplo compartilhamento de saberes. Assim teve lugar, ao longo de todo o dia 23 de abril, desde as 10 da manhã às 8 da noite, o evento CELEBRANDO SHAKESPEARE, organizado com muita competência pelas então mestrandas, hoje mestras em Literaturas de Língua Inglesa, Bárbara Novais, Cecília Athias, Heloísa Queiroz e Rafaela Bartolamei, todas com pesquisas sobre a obra de Shakespeare, e, para minha alegria, sob minha supervisão. Todos e todas sabemos da importância da produção discente nos programas de pós-graduação, e contribuições como esta, que agregam refinada organização a uma publicação em livro, merecem todo o reconhecimento.

A UERJ é um lugar especial no Brasil para quem deseja pesquisar as Literaturas de Língua Inglesa. É uma das quatro universidades públicas que oferecem um curso de graduação com habilitação única, em Inglês-Literaturas, com uma carga expressiva de disciplinas de Literatura Inglesa e Norteamericana. Esses estudos podem ser continuados em nível de pós-graduação, por meio da especialização, do mestrado e do doutorado. O sucesso da empreitada na produção do *CELEBRANDO SHAKESPEARE* deve-se, assim, ao empenho das Organizadoras, mas não está desvinculado desse rico ambiente Uerjiano, cujas qualidade e seriedade faço questão de reconhecer veementemente, louvando o Instituto de Letras e o Programa de Pós-graduação em Letras, dos quais tenho o maior orgulho e a maior felicidade de fazer parte.

Neste volume, estão reunidos os textos das comunicações apresentadas no evento, que congregou participantes de norte a sul do Brasil, em sessões remotas com alto grau de engajamento. Estudantes de graduação e pós-graduação compartilharam suas pesquisas, cuja variedade atesta o vigor do campo de Estudos Shakespearianos em nosso país. Falou-se sobre a comédia, a tragédia, o drama histórico, a poesia lírica, a condição feminina, o colonialismo. E não ficaram de fora autores e autoras da Primeira Modernidade inglesa, tornando mais completa a composição do quadro do período elisabetano-jaimesco. Os shakespearianos consagrados, que também estiveram presentes no evento, estão aqui representados pelos artigos de José Roberto O'Shea, professor titular aposentado da Universidade Federal de Santa Catarina e eminente tradutor, e de Leonardo Bérenger Alves Carneiro, professor associado da PUC-Rio.

Parabênzo de coração as Organizadoras, agradeço à Coordenação Geral da Pós-graduação em Letras da UERJ pelo apoio ao livro, e aguardo ansiosamente a próxima edição do *CELEBRANDO SHAKESPEARE*, para que sigamos experimentando o fato de que a literatura, a poesia, e Shakespeare são mesmo *um ar eternamente respirável*.

Fernanda Teixeira de Medeiros

Profa. Associada de Literatura Inglesa - UERJ



Convidados

O Teatro Shakespeariano no Brasil¹

JOSÉ ROBERTO O'SHEA

Discorrer sobre a recepção e a presença da poesia dramática de William Shakespeare no Brasil requer ir além da tradução, requer contemplar um panorama que abranja literatura, cinema e televisão -- além de teatro, é claro. E qualquer avaliação, por mais breve que seja, da chegada de Shakespeare entre nós não pode prescindir de referência à história de rebatimentos culturais europeus desde o início do nosso processo de colonização. Embora os portugueses tenham iniciado a colonização em 1500, teatros e outros tipos de espaços formais para as artes só se tornaram disponíveis nos centros políticos do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Manaus no século XVIII. O domínio e o prestígio de modelos europeus, sobretudo franceses, continuaram após a independência do país, em 1822, quando a aristocracia colonial e proprietários de terras enviam sua prole para ser educada no exterior, principalmente na França e na Inglaterra.

E cabe frisar que a influência de companhias teatrais francesas, italianas e portuguesas em turnê pelo Brasil foi marcante no século XIX. O estudo seminal de Eugênio Gomes -- *Shakespeare no Brasil*, publicado no Rio de Janeiro pelo Ministério da Educação e Cultura, em 1961, e suplementado pela pesquisa realizada por Celuta Moreira Gomes, disponibilizada naquele mesmo ano -- indica que a primeira recepção e transmissão das obras de Shakespeare no país foi teatral e aconteceu no Real Theatro de São João, construído por Dom João VI, em 1813, no Rio de Janeiro, onde o ator-empresário João Caetano dos Santos (1808-1863) celebrou-se encenando *Hamlet* (1835), *Otelo* (1837) e *Macbeth* (1843) e fundando uma companhia teatral inteiramente brasileira. Essas primeiras montagens utilizavam traduções feitas

¹ O presente texto é uma versão revista e expandida do artigo "O Teatro Shakespeariano em Tradução no Brasil". *Revista Confluências Culturais*, v. 10, p. 7-12, 2020.

por artistas portugueses, por exemplo, Ludovina Soares da Costa (1802-1868), e sabemos que eram invariavelmente baseadas em adaptações francesas de autoria do poeta, dramaturgo e membro da Academia Francesa de Letras, Jean-François Ducis (1733-1816). Trabalhando a partir de traduções em prosa das peças de Shakespeare, Ducis, que não falava inglês, criou versões adaptadas ao gosto do teatro neoclássico francês, ou seja, observando as unidades de tempo, lugar e ação, bem como a regra da *bienséance* (decoro, decência, compostura), alterando as peças e modificando seu final.

A recepção da obra de Shakespeare entre nós, no entanto, não foi exclusivamente teatral. Eugênio Gomes arrola escritores do século XIX e do início do século XX representativos da apropriação de Shakespeare na literatura brasileira, tais como Gonçalves Dias (1823-1864), com a peça *Leonor de Mendonça* (1846, que apresenta nítidas semelhanças e contrastes com *Otelo* e que, aliás, foi encenada por Paulo Autran em 1954); Álvares de Azevedo (1831-1852), com sua tradução do quinto ato de *Otelo* e com os poemas “O Poema do Frade” (ref. Ser ou não ser) e “A Harmonia” (ref. Ofélia); Alberto de Oliveira (1857-1937), com o poema “Canção de Ariel”; Cruz e Sousa (1862-1898), com o poema “Pressago”, invocando “fantasmas” e “bruxos”; Coelho Neto (1864-1934), com a coleção de contos *Álbum de Caliban*; Olavo Bilac (1865-1918), com seu poema “Romeu e Julieta” e, aos 22 anos de idade, com seu soneto -- em francês -- sobre a atuação do italiano Giovanni Emanuel (1847-1902) no papel de Otelo, em São Paulo, em 1887; e Rui Barbosa (1849-1923), com suas “Cartas de Inglaterra”, em que o grande polímata brasileiro afirma: “A semente inglesa rebenta com as mesmas virtudes em todas as regiões aradas por este povo, em todas as vastas regiões do globo, por onde se distribui a imensa família dos súditos del-Rei Shakespeare” (pp. 45-46).

Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) não só traduziu Shakespeare, vários excertos, por exemplo, o mais do que célebre “To be or not to be”, de Hamlet, além de falas de personagens shakespearianos que se inserem em seus romances, como também evocou repetidamente as peças do Bardo. *Dom*

Casmurro (1899) está repleto de ecos de *Muito Barulho por Nada*, *Hamlet*, *As Alegres Comadres de Windsor*, *Romeu e Julieta* e, em particular, *Otelo*. “A Cartomante” (1884), conto sobre traição e vingança, apresenta a história trágica do triângulo amoroso composto por Vilela, Rita e Camilo. O conto inicia com as seguintes palavras: “Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” e evoca *O Conto de Inverno* na escolha do nome “Camilo”.

Shakespeare tem sido apropriado como escritor canônico, porém, não apenas nas páginas da literatura, mas também nas telas de cinema e televisão. O filme *O Casamento de Romeu e Julieta*, de 2005, do diretor Bruno Barreto (1955), por exemplo, transformou a tragédia *Romeu e Julieta* em comédia romântica ambientada em São Paulo, e Montéquios e Capuletos tornaram-se torcedores febris, respectivamente, do Sport Club Corinthians Paulista e da Sociedade Esportiva Palmeiras. O diretor Fernando Meirelles (1955), conhecido internacionalmente por seus filmes *Cidade de Deus* (2002) e *O Jardineiro Fiel* (2005), filmou a minissérie intitulada “Som & Fúria”, para televisão, exibida em 2009, a respeito de um grupo fictício de teatro shakespeariano (baseada na série canadense *Slings and Arrows*). Aimara Resende pesquisou e analisou detalhadamente três produções da TV Globo brasileira: a minissérie *Romeu e Julieta* de Paulo Afonso Grisolli (1980); o “Caso Especial” *Otelo de Oliveira* (1983), assinado por Aguinaldo Silva (1943) e dirigido por Grisolli; e a telenovela *Fera Ferida* (1993-94), de Agnaldo Silva e colaboradores.

Mas, voltemos no tempo e à tradução. Embora, como vimos, brasileiros já representassem Shakespeare na década de 1830, os textos utilizados eram edições publicadas em Portugal. Marcia Martins destaca que versões traduzidas a partir de diferentes idiomas começaram a aparecer na imprensa em 1933, e lembra que as fontes utilizadas pelos portugueses eram geralmente francesas. Martins criou e mantém, com apoio do CNPq, um rico e útil banco de dados -- Escolha o Seu Shakespeare -- que oferece uma listagem anotada e gráficos individuais sobre mais de duzentas traduções integrais da poesia dramática de Shakespeare para o

português brasileiro, identificando quatro gerações de tradutores. Em abril de 2020, o importante levantamento divulgado no site aponta *Hamlet* como a peça mais traduzida no Brasil (16), seguida por *Macbeth* (13), *King Lear* (12), *Othello* e *Romeo and Juliet* (10). As comédias mais traduzidas são *A Midsummer Night's Dream* e *The Taming of the Shrew* (ambas com 8 versões).

Na esteira do trabalho de Berenice Barreto Xavier (1899-1986), Onestaldo de Pennafort (1902-1987) e Péricles Eugenio da Silva Ramos (1919-1992) realizado nas décadas de 1930 e 1940, Carlos Alberto Nunes (1897-1990) traduziu o teatro completo de Shakespeare na década de 1950, à exceção de *Os Dois Primos Nobres*. Barbara Heliadora (1923-2015), cuja carreira teve início na década de 1960, publicou 22 peças traduzidas com a Nova Fronteira e Lacerda Editora, e depois embarcou numa rica edição em três volumes das obras completas (exceto *Os Dois Primos Nobres*), com a Nova Aguilar.

O cenário da tradução ampliou-se consideravelmente nas décadas de 1980 e 1990 com Millôr Fernandes (1923-2012), Ivo Barroso (1929), Sérgio Flaksman (1949), Aíla de Oliveira Gomes (1916-2007), entre outros. Beatriz Viégas-Faria (1956), José Francisco Botelho (1980), Lawrence Flores Pereira (1965) e eu marcamos uma geração atual de tradutores (Lawrence Flores, aliás, conquistou o Prêmio Jabuti de Tradução Literária, em 2016, com sua tradução de *Hamlet*). Merecem destaque as traduções comentadas de *Love's Labour's Lost*, por Aimara Resende, e *A Midsummer Night's Dream*, por Erick Ramalho, ambas editadas em 2006, inaugurando uma série endossada pelo hoje extinto CESH, Centro de Estudos Shakespearianos. No meu caso, com apoio do CNPq e, principalmente, com colaboração de Marlene Soares dos Santos, parceira desde o início do projeto (em 1991), realizei nove traduções anotadas, em verso e prosa da dramaturgia shakespeariana, as sete primeiras aqui listadas estando publicadas: *Antônio e Cleópatra* (1997); *Cimbeline, Rei da Britânia* (2003); *O Conto do Inverno* (2007); *Hamlet - o Primeiro In-Quarto* (2010); *Péricles, Príncipe de Tiro* (2012), coautoria de Shakespeare e George Wilkins (1576-1618); *Os Dois Primos Nobres* (2017), coautoria de Shakespeare e John Fletcher (1579-1625);

Troilo e Créssida (2020); *Tímon de Atenas* (concluída), e *As Alegres Comadres de Windsor* (em andamento).

Retomando a dimensão literária e focalizando as reescrituras, vale destacar que Shakespeare segue presente na ficção brasileira contemporânea, por exemplo, em excelentes criações assinadas, entre outros, por Darcy Ribeiro, *Utopia Selvagem* (1981), Rubens Figueiredo, *Essa Maldita Farinha* (1987) e Rodrigo Lacerda, *O Mistério do Leão Rampante* (1995) e *O Fazedor de Velhos* (2008), trabalho acompanhado e investigado por Fernanda Medeiros. Em 2006, a série de paródias “Devorando Shakespeare” foi lançada pela Editora Objetiva, do Rio de Janeiro, com um primeiro romance baseado em *Trabalhos de Amor Perdidos*, de autoria do cineasta Jorge Alberto Furtado (1959), seguido por *A Décima Segunda Noite*, por Luis Fernando Veríssimo (1936), e *Sonho de Uma Noite de Verão* por Adriana Falcão (1960). A Objetiva publicou também reescrituras em prosa de peças, por Fernando Nuno, a saber, *Hamlet* (2003), *Macbeth* (2003), *A Megera Domada* (2004), *Romeu e Julieta* (2003) e *Sonho de Uma Noite de Verão* (2003).

E agora, voltemos ao palco por um instante. No século XX, o teatro brasileiro foi recriado, por assim dizer, por meio das técnicas de Konstantin Stanislavski (1863-1938), e, após a Segunda Guerra Mundial, encenadores e atores imigrantes trouxeram tendências estéticas da Itália, Polônia e dos Estados Unidos. As primeiras encenações brasileiras de Shakespeare no pós-guerra incluíram produções naturalísticas de *Hamlet* (1948), *Macbeth*, *Romeu e Julieta* e *Sonho de Uma Noite de Verão* (todas em 1949), montadas por Pascoal Carlos Magno (1906-1980) com seu Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Influenciados por Brecht, os artistas dos anos 50 introduziram novas e importantes perspectivas críticas, embora, um pouco mais tarde, muitos tenham optado pelo exílio, em consequência da ditadura militar (1964-1985), cuja chancela à celebração oficial do quatrocentenário da data de nascimento de Shakespeare (23 de abril de 1964), por meio de apoio a palestras, publicações e montagens teatrais, visou consolidar a suposta legitimidade e o prestígio do regime vigente.

Após a década de 1950, importantes releituras e reescrituras pós-coloniais das obras de Shakespeare – no palco e fora dele -- tornaram-se mais frequentes na América Latina como um todo. Augusto Boal (1931-2009), que se opôs à apropriação de Shakespeare pelo regime militar, escreveu no exílio não só *Teatro do Oprimido* (1973) e outros escritos influentes, mas também a peça *Uma Tempestade* (1974), importante paródia de *A Tempestade*, criticando a estética europeia e interpretações colonialistas da peça, a partir do ponto de vista de Caliban. Mais recentemente, merece destaque o espetáculo *Otelo da Mangueira*, brilhante apropriação da tragédia de *Otelo* como comédia musical, ambientada durante um Carnaval, no Morro da Mangueira, Rio de Janeiro, envolvendo uma trama entre Otelo, presidente da Escola de Samba, Iago e Cássio, dois compositores – sendo um tarimbado e outro neófito -- que concorrem ao samba enredo do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira naquele ano. O musical foi levado à cena no do Rio de Janeiro, em 2006-2007, com direção de Daniel Herz (1963). Cumpre registrar que o espetáculo foi estudado e analisado criteriosamente por Célia Arns de Miranda.

A história mais recente do teatro brasileiro reflete o trabalho multicultural realizado por encenadores, atores e atrizes. Artistas de destaque interpretaram importantes personagens shakespearianos nos tabladados do país. Entre os atores: Sérgio Cardoso (1925-1972), Hamlet; Paulo Autran (1922-2007), Otelo, Macbeth, Coriolano, Lear e Próspero; Sérgio Britto (1923-2011) Lear; Abdias do Nascimento (1914-2011), Otelo; Raul Cortez (1932-2006) Lear; Juca de Oliveira (1935), Otelo; Antônio Fagundes (1949), Macbeth; Ney Latorraca (1944), Edmundo; Diogo Vilela (1958), Hamlet; Aílton Graça (1964), Otelo; Wagner Moura (1976), Hamlet; Celso Frateschi (1952), Marco Ricca (1962-2021) e Gustavo Gasparani (1967) Ricardo III; Thiago Lacerda (1978) Hamlet, Macbeth e Angelo; e Charles Fricks (1972), Leontes. Entre as atrizes: Luíza Barreto Leite (1899-1996), Lear; Henriette Maurinau (1908-1990), Volumnia; Tônia Carrero (1922-2018), Desdêmona; Ruth de Souza (1921-2019), Desdêmona; Eva Wilma (1933-2021), Catarina; Yara Amaral (1936-1988), Goneril; Ariclê

Perez (1943-2006), Regana; Maria Padilha (1960), Miranda; Fernanda Torres (1965), Cordélia; Giulia Gam (1966), Julieta, Lady Macbeth; Marisa Orth (1963), Catarina; Vera Holtz (1953), Tímon; Verônica Reis (1973), Hermione; Susanna Kruger (1961), Paulina; e Maria Fernanda Cândido (1974), Créssida. Longe de presumir completude, a listagem aqui apresentada visa registrar e destacar o trabalho relevante de atores e atrizes que encenaram Shakespeare entre nós.

Produções brasileiras de Shakespeare têm florescido, não só em festivais de teatro, como o Festival de Curitiba (desde 1992) e o “Porto Alegre em Cena” (desde 1993), mas também no trabalho de companhias como “Clowns de Shakespeare” (desde 1993, em Natal), cujo trabalho foi pesquisado por Anna Stegh Camati e Liana de Camargo Leão. A premiada produção do Grupo Galpão de *Romeu e Julieta* (2000), sob direção de Gabriel Villela (1958), foi levada ao Globe Theatre em Londres (2000) e ao Kennedy Center em Washington, D.C. (2002) em língua portuguesa. A montagem foi estudada por Júnia Alves com Marcia Noe e, posteriormente, por Daniela Lapoli Guimarães. Em 2006, a Companhia de Teatro Nós do Morro, do Rio de Janeiro, dirigida pelo ator-professor Gutti Fraga (1952), recebendo visitas frequentes de Cicely Berry (1926-2018), diretora vocal da Royal Shakespeare Company, colaborou com jovens atores da Gallery 37 (de Birmingham, Reino Unido) para apresentar *Os Dois Cavalheiros de Verona* no Festival Mundial de Obras Completas de William Shakespeare, realizado em 2016, no quarto-centenário da morte do autor. Os projetos do Palácio do Povo e o Fórum Shakespeare, capitaneados por Paul Heritage, no Rio de Janeiro, levam Shakespeare a brasileiros em situação de risco e violência desde os anos 1990. Ron Daniels (Ronaldo Daniel), que ingressou na Royal Shakespeare Company após sua opção pelo exílio em 1964, voltou ao Brasil para dirigir Raul Cortez em *Rei Lear* (2000) e produzir um “Repertório” de Shakespeare, com o já citado Thiago Lacerda nos papéis-títulos, em *Hamlet* (2014) e *Macbeth*, e também em *Medida por Medida* (2015).

Em 2004, no Rio de Janeiro, Daniel Herz, à frente da Companhia Atores de Laura, levou à ribalta, com Marlene Soares

dos Santos como dramaturga e com sucesso de público e crítica, a primeira montagem profissional brasileira de *O Conto de Inverno*, com tradução minha. O espetáculo foi analisado por Aline de Mello Sanfelice, em sua tese de doutoramento. Marcio Meirelles (1954), diretor artístico do Teatro Vila Velha, em Salvador, realizou duas montagens de *Macbeth*, uma com o grupo Avelãz y Avestruz (1982) e outra com a Universidade Livre do Teatro Vila Velha (2014); três diferentes produções de *Sonho de Uma Noite de Verão*, a primeira em 1992, em codireção com Werner Herzog (1942), no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, a segunda em 1999, com o Teatro dos Novos e o Bando de Teatro Olodum, e a terceira apenas com o Bando (2006), sendo as duas últimas em Salvador. Meirelles encenou ainda *Troilo e Créssida* (2014); a primeira produção profissional no país do *Primeiro in-quarto de Hamlet* (2015), com tradução minha, montagem investigada por Janaína Miriam Rosa em sua tese de doutoramento; *Romeu e Julieta* (2016-17); e *A Tempestade* (2019), todas no Teatro Vila Velha, com alunos e colaboradores da Universidade Livre. Muito me apraz dizer que tem sido um aprendizado constante, para mim, a colaboração com o Vila e a Universidade Livre já há alguns anos.

Aliás, um amplo banco de dados contendo vídeos de montagens brasileiras de peças de Shakespeare, bem como entrevistas com artistas e acadêmicos, foi lançado pela Universidade Federal do Paraná, idealizado e coordenado por Liana de Camargo Leão. E o segmento brasileiro do site do MIT Global Shakespeares também é fonte valiosa de registros acerca de Shakespeare no cenário brasileiro para pessoas interessadas em análise e contextualização de espetáculos teatrais.

Concluindo, espero que este breve panorama revele a capilaridade do “fenômeno Shakespeare” no contexto brasileiro. Tem sido intensa a atividade na literatura, no cinema, na televisão, na tradução, na apropriação e, decerto, no teatro. Longe de querer encerrar esta fala em flagrante bardolatria, devo admitir que, sem sombra de dúvida, existe algo que mantém tantos de nós interessados em ler, reler, reescrever, traduzir, interpretar, filmar e encenar esses textos dramáticos absolutamente memoráveis.

Referências bibliográficas

ALVES, Junia C. M. & NOE, Marcia. "Grupo Galpão's *Romeu e Julieta* Adapted from Pennafort's Translation of Shakespeare's". *Accents Now Known: Shakespeare's Drama in Translation*. Ed. José Roberto O'Shea. **Ilha do Desterro** n.36, 1999, p.265-82.

ASSIS, Machado. "A Cartomante". Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000181.pdf>. Acesso em 10 de outubro de 2020.

BARBOSA, Rui. *Obras Completas*. Volume XXIII, Tomo I. Cartas de Inglaterra, 1896. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1946.

CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis: A Study of Dom Casmurro*. Berkeley: University of California Press, 1960.

CAMATI, Anna Stegh & LEÃO, Liana de Camargo. "Spatial Negotiations in the Brazilian Street Production *Sua Incelença, Ricardo III*, by Clowns de Shakespeare. Shakespeare on Site". Ed. Susan Bennett. **The Shakespearean International Yearbook**, n.16, 2016, p.87-107.

CAMATI, Anna Stegh & LEÃO, Liana de Camargo. "*Sua Incelença, Ricardo III*: Shakespeare em diálogo com o imaginário cultural nordestino". **Scripta Uniandrade**, v.16, n.3, 2018, p.230-251.

DOUGLASS, Ellen H. "Machado de Assis's 'A cartomante': Modern Parody and the Making of a 'Brazilian' Text." **MLN**, v.113, n.5, 1998, p.1036-1055.

GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

GUIMARÃES, Daniela Lapoli. **Words that Sing, Music that Speaks: Sounds and Songs in William Shakespeare's *Romeo and Juliet* in Performance**. 2005. Tese (Doutorado em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários) - Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2005. Orientador: José Roberto O'Shea.

KLIMAN, Bernice & SANTOS, Rick J. (eds.) *Latin American Shakespeares*. Madison-Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2005.

MARTINS, Márcia A. P. (org.) *Visões e Identidades Brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. "Shakespeare na Ficção Brasileira Contemporânea: Adaptações; Apropriações; Modos de Usar". *Shakespeare no Brasil: Relendo Linguagens, Recriando Textos, Inovando Produções*. (org.). Aimara da Cunha Resende. Cesh. Belo Horizonte: Editora Tessitura, 2018, p. 119-174.

MIRANDA, Célia Arns de. "Shakespeare em Versão Musical: 'Otelô da Mangueira' no Ritmo do Samba Brasileiro". **Scripta Uniandrade**, v.12, 2014, p.80-102.

O'SHEA, José Roberto. "Early Shakespearean Stars Performing in Brazilian Skies: João Caetano and National Theatre". *Latin American Shakespeares*. (eds.). Bernice Kliman; Rick J. Santos. Madison-Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2005, p. 25-36.

O'SHEA, José Roberto (ed.) *Accents Now Known: Shakespeare's Drama in Translation*. **Ilha do Desterro**, n.36, Jan/Jun, 1999.

O'SHEA, José Roberto; GUIMARÃES, Daniela Lapoli; BAUMGÄRTEL, Stephan Arnolf, eds. *Mixed with Other Matter: Shakespeare's Drama Appropriated. Ilha do Desterro*, n.49, Jul/Dez, 2005.

RESENDE, Aimara. "Text, Context, and Audience: Two Versions of *Romeo and Juliet* in Brazilian Popular Culture". *Latin American Shakespeares*. (Eds.). Bernice W. Kliman; Rick J. Santos. Madison-Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2005, p. 270-289.

RESENDE, Aimara (ed.). *Foreign Accents: Brazilian Readings of Shakespeare*. Newark: University of Delaware Press, 2002.

ROSA, Janaína Miriam. "**I Doubt Some Foul Play**": a Contextual Analysis of Four Productions of Shakespeare's *Hamlet*. 2019. Tese (Doutorado em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários) - Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2019. Orientador: José Roberto O'Shea.

SANFELICE, Aline de Mello. "**We Are Mock'd with Art**": Theatricalizing Devices in Performances of Shakespeare's *The Winter's Tale*. 2011. Tese (Doutorado em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários) - Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2011. Orientador: José Roberto O'Shea.

SANFELICE, Aline de Mello; O'SHEA, J. R. "Enter Time, the Chorus: *The Winter's Tale* by Companhia Atores de Laura, Brazil". In: Bishop, Tom; Modenessi, Joubin, Alexa Alice (Orgs.). *The Shakespearean International Yearbook*, v.19, 2021, p.172-184.

SANTOS Silva, Kelly Aparecida dos. "**Shakespeare e Machado de Assis**: das origens do teatro brasileiro à apropriação de *Hamlet*". Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

SMITH, Stephen K. "**Palcos Políticos**: Activist Theater in Contemporary São Paulo, Brazil". PhD dissertation. University of Wisconsin-Madison, Wisconsin, 2008.

SHAKESPEARE, William. Monólogo de Hamlet "To be or not to be". [Por: Machado de Assis]. Machado de Assis, Joaquim Maria. *Ocidentais*. Rio de Janeiro: Jackson, 1936, p. 384-385.

Websites

Escolha o seu Shakespeare <http://www.lettras.puc-rio.br:8081/database/pesquisa>

Global Shakespeares <https://globalshakespeares.mit.edu/>

Grupo Galpão <http://www.grupogalpao.com.br/novosite/port/historia/>

Paul Heritage and the People's Palace Projects <http://www.peoplespalaceprojects.org.uk/>

Paulo Autran http://www.youtube.com/watch?v=q_4OvOWJEOc; http://www.globoonliners.com.br/upload/escritofoto/8214_im_grande.jpg

Shakespeareinthefavelas (<http://www.youtube.com/watch?v=imAGc7HeWZk>)

Shakespeare Brasil UFPR: <http://www.shakespearedigitalbrasil.com.br/>

A presença de William Shakespeare na obra de Charles Dickens

LEONARDO BÉRENGER ALVES CARNEIRO

Oficialmente inaugurada em 1856, a National Portrait Gallery estabelecia como seu objetivo primordial celebrar “those persons who are most honourably commemorated in British history” (Calvo & Kahn: 2015, p. 5). A primeira obra a ser anexada a seu acervo permanente foi o *Retrato Chandos* de William Shakespeare (1564-1616), adquirida por Francis Egerton, um de seus patronos fundadores. Hoje a coleção da National Portrait Gallery conta com cinquenta retratos do Bardo, fazendo do poeta de Avon o rosto não coroado mais frequente em suas paredes e corredores. Em 1874, em uma área adjacente, em Leicester Square, a cidade de Londres adquiriu seu próprio monumento shakespeariano: uma estátua do poeta esculpida em mármore, sobre um plinto com quatro golfinhos e uma fonte como base. Esse processo de memorialização ecoa por toda a Inglaterra durante o século XIX, com estátuas erigidas a Shakespeare nos mais diferentes espaços cívicos, e seu busto e retrato aparecendo nas fachadas dos grandes e pequenos teatros, na ânsia de proclamarem suas credenciais culturais.

No entanto essa realização física da memória de Shakespeare é apenas parte de sua história ao longo da era vitoriana, pois sua obra também foi amplamente encenada, comentada por profissionais de teatro, literatos e cidadãos comuns, pintada [e aqui não podemos deixar de nos lembrar da emblemática *Ophelia*, produzida entre os anos de 1851 e 1852, por Sir John Everett Millais (1829-1896), um dos nomes mais representativos do movimento Pré-rafaelita inglês], além de infinitamente citada, adaptada, apropriada. Longe de precisar ser monumentalizado – sua imagem capturada fisicamente para que ele seja lembrado – Shakespeare é uma presença viva no século XIX inglês, sempre disponível e circulando

discursivamente. Seu nome, tomado como um produto cultural; sua obra, alicerçando os currículos escolares, reverenciada nos palcos e nas artes visuais, dialeticamente preservada, alterada, adaptada e apropriada em publicações como a muito popular *The Family Shakespeare*, editada pelo médico Thomas Bowdler (1754-1825) em 1807, e notória pela “higienização” do texto e sua consequente adequação às expectativas morais da classe média oitocentista. Vale aqui lembrar que o ano de 1807 também testemunhou a publicação da coletânea de contos adaptados de peças shakespearianas *Tales from Shakespeare*, da pena dos irmãos Charles e Mary Lamb, e que se tornou altamente popular não só entre jovens leitores (seu público alvo primordial), mas também dentro dos lares das famílias operárias, que passavam então a conhecer parte da obra de Shakespeare em versões simplificadas para a prosa.

Contemporaneamente ao tempo de vida de Shakespeare, suas peças já foram retrabalhadas por autores, como John Fletcher (1579-1625) em sua comédia *The Woman's Prize, or The Tamer Tamed* (1611), uma sequência de *A megera domada* (1590-2). Aspecto fundamental, portanto, no campo dos estudos da dramaturgia de Shakespeare, a recepção de obras adaptadas a partir das peças do Bardo, além daquelas que se apropriam delas, vem sendo objeto cada vez mais contemplado pela crítica especializada.

Na busca por uma definição do termo “adaptação”, a teórica e crítica Linda Hutcheon, em sua obra *A Theory of Adaptation*, estabelece três pontos distintos, mas interrelacionados, definidores do conceito. Em primeiro lugar, ela defende a ideia de que uma adaptação é uma transposição reconhecida e reconhecível de um outro ou de vários outros textos precedentes. Como segundo aspecto, Hutcheon argumenta que toda adaptação se dá a partir de um ato criativo e interpretativo de apropriação. Por último, ela ressalta o fato de que a relação entre uma adaptação e seu texto-fonte é uma relação de natureza intertextual. Nesses termos, uma adaptação deve ser compreendida a partir de uma dupla definição, isto é: como um produto final e, também, como um processo (de criação e de

recepção), que revela tanto um desejo de repetição, quanto de mudança, de alteração (Hutcheon: 2011, p. 29-30).

Com relação ao aspecto processual do termo “adaptação”, alguns pontos relevantes são abordados por Hutcheon. No polo da criação, há sempre um trabalho interpretativo implícito na empreitada do adaptador, que vai buscar sempre transformar o material em algo seu, de sua autoria. No polo do leitor, espectador ou ouvinte, o trabalho adaptado é, inevitavelmente, um intertexto, que vai encontrar ou não eco em seu repertório.

Como prática transposicional, a adaptação, segundo Julie Sanders (Sanders: 2006, p. 17-25), autora de *Adaptation and Appropriation*, transporta um texto de um gênero ou meio específico para outro gênero ou meio diverso. Para ilustrar o processo, a adaptação pode ser: transpor romances para filmes; transformar um drama em um musical; dramatizar uma prosa narrativa; ou fazer o movimento inverso, de alterar o drama para a prosa, embora possa ser, também, um procedimento amplificador de adição, expansão, acréscimo e interpolação. Nesse sentido, a adaptação está envolvida, frequentemente, em gestos de comentário sobre um determinado texto-fonte, o que pode ser alcançado na apresentação de um ponto de vista revisionista do “original”, adicionando questões hipotéticas de motivação a personagens ou dando voz a identidades discursivamente e historicamente marginalizadas ou silenciadas. Indo um pouco mais além, adaptar refere-se também às reinterpretações de textos fundadores em novos contextos ou talvez com mudanças culturais e/ou temporais de um “original” que pode ou não envolver uma alteração de ordem geral e que, amplamente falando, pode ou não incorrer na facilitação do novo texto.

Ainda de acordo com Sanders, o constante fluxo de adaptações shakespearianas levanta questões cruciais sobre autoria, originalidade e direitos de propriedade intelectual (Sanders: 2006, p. 46). Segundo a teórica, alguns adaptadores são acusados de buscar legitimidade artística ao se atrelarem à reputação tão elevada de Shakespeare dentro do cânone ocidental. A adaptação shakespeariana, de uma certa forma, se revestiria, nesse caso, da aceitação consensual de Shakespeare como um

nome que garante valor cultural, da mesma forma que o adaptador pode produzir alterações na fonte shakespeariana, como uma maneira de afirmar sua identidade autoral independente (Fischlin & Fortier: 2000, p. 11). Outros adaptadores, no entanto, podem ser lidos ou compreendidos como opositores a uma teia de valores conservadores, imperialistas e patriarcais, muitas vezes tecida em torno da figura e da herança cultural do Bardo. Seja qual for o posicionamento ideológico do adaptador, que vê na obra shakespeariana uma fonte quase inesgotável de textos a serem retrabalhados, Sanders nos lembra que Shakespeare foi ele mesmo um adaptador e imitador ativo, um apropriador de mitos, contos de fadas, e folclore, bem como do trabalho de autores específicos tão variados quanto Ovídio, Plutarco e Holinshed (Sanders: 2006, p. 46). No entanto, as palavras de Sanders trazem o que acreditamos se tratar de um conflito conceitual que a teórica parece não resolver completamente em sua obra. Foi Shakespeare um “adaptador” ou um “apropriador”? O título de seu livro, *Adaptation and Appropriation*, já pressupõe que a autora compreende os dois termos em enquadramentos epistemológicos diversos.

Para Sanders, apropriação, embora semelhante à adaptação na sua capacidade de retrabalhar textos anteriores, consiste na assimilação de alguns aspectos dos textos-fonte, e na conseguinte recontextualização sociocultural de tais aspectos. A apropriação apontaria, então, para uma jornada mais distante a partir da fonte original, em direção a um produto cultural totalmente novo.

Na tradição literária, mais especificamente na tradição novelística dos últimos 250 anos, Shakespeare vem sendo amplamente apropriado, ecoando pelas páginas dos volumosos romances ingleses desde a ascensão do gênero, ao fim do século XVIII, como nos informa Ian Watt, em sua obra *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, de 1957. Ainda em 1749, lembram-nos Ann Thompson e Neil Taylor (2006), Henry Fielding (1707-1754) oferece a seu protagonista Tom Jones, em romance homônimo, uma ida ao teatro na companhia de seu amigo Mr. Partridge. A conversa entre os dois gira em torno da interpretação do ator que desempenhou o papel de

Hamlet, que, no entender do simplório Mr. Partridge, deu-se de maneira desleixada, por demais “naturalista”. Mais de um século depois, Charles Dickens (1812-1870), grande leitor, espectador e comentador de Shakespeare, recria cena semelhante, em seu *Great Expectations* (1860-1861). O protagonista do romance, Pip, tal qual Tom Jones, vai ao teatro assistir a *Hamlet* (1600-01), na companhia de seu amigo Herbert Pocket (cena do capítulo 31). Nessa montagem, o papel do príncipe é desempenhado pelo ambicioso ator Wopsle. A passagem acaba por empregar um tom que ridiculariza encenações contemporâneas da tragédia, nas quais a personagem do príncipe aparecia em cena em vestes e gestos meticulosamente cuidados, a despeito da descrição que Ofélia faz do herói (III, i) ser totalmente oposta, por exemplo.

A presença da obra shakespeariana, no entanto, seja na forma de citações, alusões, adaptações ou apropriações, faz-se sentir ao longo de toda carreira literária de Dickens. O manuscrito mais antigo que nos chegou do autor é o chamado *O’Thello*, um burlesco da tragédia shakespeariana. Suas últimas palavras, em carta (1870) a William Charles Kent incluem uma citação de *Romeo and Juliet* (1595-96): “These violent delights have violent ends” (II, vi); o capítulo do romance no qual trabalhava ao dia de sua morte (*The Mystery of Edwin Drood*) faz referências e traz citações de *Hamlet*, *Henry V* (1599) e *Macbeth* (1606); e em seu último ensaio publicado, Dickens se atém longamente a comentar a atuação de Charles Fechter das personagens Iago e Hamlet. Entre esses primeiros e últimos escritos, Dickens faz alusão a trechos das obras de Shakespeare em cada um de seus romances, bem como em muitos de seus contos e novelas, cartas, ensaios e discursos. Embora a maioria dos estudiosos hoje provavelmente discorde da avaliação de A. O. J. Cockshut (*The Imagination of Charles Dickens*, 1961) de que “Dickens was seldom greatly influenced by other writers; he was at once too original and too egotistical to be a very attentive reader”, uma visão hegemônica ainda compreende que o romancista “could use Shakespeare’s commonplaces, but no more... he would never risk the worrying, nor venture to stretch the minds of his readers by offering them an allusion out-of-the-way” (Cockshut: 1961, p. 67). Neste sentido,

um ponto de partida deste artigo é a convicção de que Dickens foi influenciado pelos trabalhos de Shakespeare em maior grau do que até agora foi identificado pela crítica tradicional, em consonância com estudos dickensianos mais contemporâneos, como o de Valerie L. Gager, *Shakespeare & Dickens: The Dynamics of Influence*, publicado em 1996, e que tem por objetivo: estabelecer a noção de que Dickens estava imerso no drama shakespeariano desde a infância; ressaltar a importância do Bardo para a vida imaginativa de Dickens; examinar a variedade de maneiras pelas quais Dickens assimilou os poemas e peças de Shakespeare para seus próprios propósitos criativos; e demonstrar como as referências de Dickens a Shakespeare muitas vezes operam em suas teias narrativas (Gager: 1996, p. 2).

Em seu estudo exaustivo, Gager lista cerca de mil referências shakespearianas presentes nos escritos de Dickens. Treze páginas do catálogo por ela elaborado citam referências ao homem Shakespeare; as cem páginas restantes listam citações ou referências a obras individuais, apresentadas peça a peça, sendo cerca de um quarto delas alusões somente a *Hamlet*. Devido à paixão de Dickens pelo teatro e sua estreita amizade pelo famoso ator William Charles Macready (1793-1873), talvez não seja surpresa que as peças, e não os sonetos ou poemas de Shakespeare, figurem proeminentemente em suas obras: o que talvez seja mais surpreendente é a forma que as referências tomam, os efeitos que elas têm, o que elas implicam para os leitores de seus romances. Uma grande quantidade dessas alusões acaba por esclarecer aspectos das personagens dickensianas por comparação a personagens shakespearianas, muitas vezes de uma forma cômica, por meio de incongruências. Alguns dos usos mais bem-sucedidos de citações ocorrem quando feitas de forma direta por personagens dos romances, de maneira que nos convidam a refletir acerca de suas próprias naturezas. Em *David Copperfield* (1849-50), Mr. Micawber cita os solilóquios mais célebres das peças e, dessa forma, subscreve ao leitor o aspecto ridículo de sua própria pompa, posto que, no mais das vezes, suas citações estão incorretas. Outras vezes, essas ressonâncias tomam a forma de citações indiretas, cuidadosamente envolvidas nas próprias palavras do personagem enunciador. Em *Our Mutual Friend* (1864-

65) Jenny Wren fala com resignada tristeza sobre seu pai bêbado ao dizer “He’d be sharper than a serpent’s tooth if he wasn’t as dull as ditch water”, apropriando-se das linhas de Lear: “How sharper than a serpent’s tooth it is to have a thankless child” (I, iv, 251-2). O *pathos* aqui resulta da filha falando sobre o pai, invertendo a relação familiar estabelecida pelas linhas shakespearianas, de forma reforçada pelas repetidas referências que Jenny Wren faz ao pai no romance, como se ele fosse uma criança. De uma mesma maneira, citações também alteradas aparecem como títulos de capítulos: o sétimo capítulo de *The Pickwick Papers* (1836-37) tem por título “Strongly Illustrative of the Position: that the Course of True Love is not a Railway”, ecoando linhas de *A Midsummer Night’s Dream* (1595-96) [“The course of true love never did run smooth (I, i, 134)], novamente criando efeito cômico por incongruência: símbolo bastante emblemático da era vitoriana inglesa, as ferrovias (*railways*) não eram propriamente famosas por *running smoothly*. O fato de *The Pickwick Papers* ser o seu primeiro romance publicado e *Our Mutual Friend* o seu último romance concluído sugere o que é confirmado pela leitura detalhada dos romances: que o uso de citações e alusões shakespearianas emoldura toda a ficção de Dickens, e que lhe constitui sentido e significado para além do incidental.

De volta à atuação de Mr. Wopsle como Hamlet em *Great Expectations*, o estudioso George J. Worth, em seu artigo “Mr. Wopsle’s Hamlet: ‘Something Too Much of This’” (1974), comenta a presença da tragédia da Dinamarca no romance, admitindo a relevância do episódio na narrativa como um todo, embora, como o título de seu estudo sugere, o crítico defenda a ideia de que “there are more important matters in chapter 31 to claim our attention and delight”. De uma maneira geral, Worth acredita que a crítica dos anos 1950 e 60 se concentra na atuação de Wopsle sem levar em conta a peça encenada (isto é, o texto de *Hamlet*), ao passo que a partir dos anos 1970 a crítica especializada passa a privilegiar a tragédia de Shakespeare, e não a performance de Wopsle. O que é importante sobre o estudo de Worth, e outros a que ele se refere, é que, embora se possa discordar de algumas das interpretações oferecidas ou conclusões estabelecidas, a

experiência do texto shakespeariano por Pip, o protagonista da narrativa, a identificação entre ele e o príncipe da Dinamarca, constituem aspectos decisivos na construção da personagem, que só se completa, no sistema desse *bildungsroman*, em diálogo com as referências indeléveis de Dickens a *Hamlet*, aproximando também a personagem de Estella à Ophelia shakespeariana; Miss Havisham, ao Fantasma do rei assassinado.

Compreendido pelo poeta John Keats (1795-1821) como “more like Shakespeare himself in his common every day Life than any other of his Characters” (*apud* Bate: 1992, p. 198), o príncipe dinamarquês faz as vezes de espelho no qual outro poeta – Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) – se vê projetado, admitindo: “I have a smack of Hamlet myself, if I may say so” (*apud* Bate: 1992, p. 129). De fato, Jonathan Bate acredita que “the presence of Hamlet in Romantic discourse usually indicates that the artist is examining his own self” (Bate: 1992, p. 18). Talvez ainda bastante intoxicado pela visão romântica de Hamlet, o uso que Dickens faz da tragédia em *Great Expectations*, narrativa em primeira pessoa centrada no desenvolvimento emocional e intelectual de seu protagonista e considerada por muitos especialistas como sendo forjada por significativa matéria autobiográfica, indica que o romancista encontrou na peça uma porta especialmente aberta à visada interior, ao escrutínio de si. Longe de meramente convidar seu leitor a observar a comicidade da interpretação que Wopsle, do alto de sua afetação, faz de Hamlet, acredito aqui que Dickens buscava elevar seu órfão Pip à estatura de uma personagem paradigmática ao individualismo moderno: o igualmente órfão – de pai – Hamlet, *the Dane*.

Se em 1876 um transeunte em Londres poderia encontrar com um Shakespeare de mármore na Leicester Square, ou poderia ainda virar a esquina e ver o retrato do Bardo na National Portrait Gallery desde 1856, é a literatura vitoriana que faz de William Shakespeare um monumento muito mais perene desde o início do século. Nesse contexto de significativos apagamentos, ler o Shakespeare de Dickens é entrever a construção do poeta-monumento e perseguir as pegadas do que é próprio de qualquer

leitura: a apropriação, a adaptação e a interpretação selvagem do que se quer, para sempre, vivo.

Referências bibliográficas

- BATE, Jonathan (ed.). *The Romantics on Shakespeare*. London: Penguin Books, 1992.
- CALVO, Clara & KAHN, Coppélia (eds.). *Celebrating Shakespeare: Commemoration and Cultural Memory*.
- COCKSHUT, A. O. J. *The Imagination of Charles Dickens*. London: Collins, 1961.
- DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- DICKENS, Charles. *Great Expectations*. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- DICKENS, Charles. *Our Mutual Friend*. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- DICKENS, Charles. *The Pickwick Papers*. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- FIELDING, Henry. *Tom Jones*. Trad. Clarice Lispector. São Paulo: Ediouro, 2006.
- FISCHLIN, Daniel & FORTIER, Mark (eds.). *Adaptations of Shakespeare: An Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*. Oxford and New York: Routledge, 2000.
- GAGER, Valerie L. *Shakespeare & Dickens: The Dynamics of Influence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge, 2010.
- THOMPSON, Ann & TAYLOR, Neil. "Introduction". In: Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. Ann Thompson e Neil Taylor. The Arden Shakespeare. Third Series. London: Thomson, 2006, p. 1-145.
- WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962.



Organizadoras

Mercutio, the Nurse and Friar Lawrence: Complex Secondary Characters in *Romeo and Juliet*

BÁRBARA NOVAIS DE LIMA²

Barbara Heliodora believed that, even though *Romeo and Juliet* (1595-6) is neither the best nor the most celebrated Shakespearean tragedy, few would deny it is rightfully the most loved one³. The play is a literary work about love and power that traces the story of two young lovers of rival families until their death while also problematizing the tensions that involve the passage from one period to another: the transition from the medieval era, when the power was distributed among families – “Two households, both alike in dignity” (*R&J*, prologue, 1) –, to the modern era, when centralized power is established, represented in the play by the figure of Prince Escalus.

In *Romeo and Juliet*, we observe the representation of the origin of a new world in the West, thus transforming the Bard’s family tragedy into one of the most representative products of the arrival of an early modernity and its ruptures. In the hands of William Shakespeare (1564-1616), the tragedy of young love is no longer a warning about the danger of disobedience, becoming a portrait of the conception of a new subjectivity based on an idea of an individual separated from social ties. Such a process occurs from an idea of love in which the individual is the central category. In this way, Romeo and Juliet constitute themselves as individuals in falling in love since, as they choose themselves as husband and wife in spite of their parents’ desire, the young

² O artigo aqui apresentado é resultado da pesquisa desenvolvida como bolsista de iniciação científica sob a orientação da profa. associada Fernanda Teixeira de Medeiros com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) entre 2017 e 2019.

³ HELIODORA, Bárbara. “Introdução”. In: Shakespeare, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 14.

couple also inaugurates a new conception of relation between the subject and the world.

Thus, in addition to being the story of a love doomed to tragedy, the Shakespearean play is a text with a strong political content, in which the constitution of subjectivity and the forms of government belong to the same logic. According to Viveiros de Castro and Araújo in their critical essay “*Romeu e Julieta e a origem do Estado*” (1977), the notion of love displayed in the play defines a particular conception of the relation between the individual and society. When the individual frees himself from family ties, he builds inter-individual relationships, that is, no longer mediated by the group or “sanctioned by codes outside the individual” (Ibid., p. 132).

When opposing families, The Capulet and the Montague, lose power over their children, they also lose social power. Furthermore, when the young couple constituted themselves as individuals, marriage ceases to be just a social, economic and political institution and moves to the sphere of affective relationships – “Romeo and Juliet as a couple emerge as the first manifestation of a ‘new form of family’, which at least in terms of conscious model, would gradually build up in the West”⁴ (Ibid., p. 152) – changing the play into what the authors call the “original myth” of the notion of love in Western culture (Ibid., p. 156).

The Shakespearean theatre reflects on “how to do things with words” (Austin *apud* Greenblatt: 1997, p. 866), and this is recurrently seen in *Romeo and Juliet*. It is in language that Juliet, when questioning the arbitrariness of the name as a result of conventions – “What’s in a name?” (*R&J*, 2.2.43) –, outlines a modern enunciation, supposing that the family name could be supplanted by an identity constructed around desire, will, and individual responsibility as an indicator of selfhood. If it is in language that the element of separation materializes, in family names, it is also in language that the

⁴ “O casal Romeu e Julieta surgiria assim como a primeira manifestação das “novas formas de família”, que, pelo menos em termos de modelo consciente, iriam pouco a pouco constituir-se no Ocidente.”

young lovers become one, when they share the sonnet on their first meeting:

R - [To Juliet] If I profane with my unwortheiest hand
This holy shrine, the gentle sin is this,
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss.

J - Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which mannerly devotion shows in this,
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
And palm to palm is holy palmers' kiss.

R - Have not saints lips, and holy palmers too?

J - Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

R - O then, dear saint, let lips do what hands do:

They pray, grant thou, lest faith turn to despair.

J - Saints do not move, though grant for prayers' sake.

R - Then move not while my prayer's effect I take.

Thus from my lips, by thine, my sin is purged.

[*R&J*, 1.5.92-106]

In the Shakespearean or English sonnet, each line is 10 syllables long written in iambic pentameter. The structure can be divided into three quatrains (four-line stanzas) plus a final rhyming couplet (two-line stanza). It is interesting to realize that they are in the middle of a party and Shakespeare isolates them through the sonnet in an island of language, and although they are in this island, they are still part of that world. Since the first meeting, they share the same form. From that moment on, they are one, and they are equal. They created a space for them inside that world. Apart from being an outstanding and resourceful dramatic element created through language, Shakespeare is also questioning the limitations of the individual. How far can our individuality go?

According to Greenblatt, the discussion about whether a single writer would be able to achieve success both in comedy and tragedy goes back to antiquity. In the Platonic dialogue *Symposium* (380 BC), a discussion of the nature and qualities of love, Socrates argues about the existence of a writer who would be successful in both genres. We do not know his

answer, but for Greenblatt, this writer would be the Bard of Avon – “We have this supreme embodiment in Shakespeare” (Greenblatt: 1997, p. 865). And what would allow him to be so successful in comedy and in tragedy is his immense ability to create through language. It is generally agreed that *Romeo and Juliet* and *A Midsummer Night’s Dream* (1594-6) were written at “virtually the same time and out of some very similar materials” (Ibid., p. 865); in fact no other tragedy has as much comedy as that of the young lovers of Verona. During the first half of the play, it is possible to believe that everything will end in happiness, with the success of the pair of lovers, as happens in comedy. Mercutio, with his mocking spirit, and the Nurse, with her witty personality, collaborate in the expression of comedy in the play. However, what makes *Romeo and Juliet* a poignant tragedy, resistant to “corrosive irony” and “moralizing disapproval,” is “what the bumbling performers of *A Midsummer Night’s Dream* conspicuously lack: the power of language to make and unmake the world.” (Ibid., p. 865). Until Mercutio’s death, the play has a comic game, represented by the usual intrigues, with the young couple overcoming obstacles and moving towards marriage. However, the comic is transformed into tragedy in the fate of this character who embodies the very idea of youth in the play – “The death [of Mercutio] that generates all those that follow” (Snyder: 2002, p. 20).

In general, and in *Romeo and Juliet* in particular, the secondary characters present themselves as instruments to give authenticity to that common world where extraordinary events emerge. The servants are always walking through Verona, the play begins with Gregory and Sampson, Capulet’s servants, fighting Montague’s servants in the middle of the street. We also have the Nurse walking through the city looking for Romeo, and the servant wandering with the guest list. There is also the servants’ rush preparing the feast and Friar John and his inability to deliver the fateful letter. As professor Adrian Poole points out “The underworld of these minor characters is not separate from the higher spheres in which wealthy citizens and their families move; on the contrary, both

universes are densely intertwined”⁵ (Poole: 2016, p. 19). In this way, the secondary characters represent the ordinary life in the play. While the Nurse and Mercutio represent the urgencies of the body and the search for pleasure, Friar Lawrence, in his speech, represents the importance of moderation and the ambivalences of any and all issues. They compose a perspective that complements and contrasts the spirit of the lovers and the way they see themselves and each other.

Mercutio, with his explosive and irreverent temper, is the bridge that connects humor and violence in the play. For him, words are instruments for mockery, for satire, for dream. According to Greenblatt, “he is a young man in love with masks” (Greenblatt: 1997, p. 867). And it is in language that he produces them. The plasticity experienced by the English language in early modernity allowed a convergence of meanings, since it still did not enjoy a perfect (even if illusory) correspondence between signifier and signified. Therefore, as Romeo supposes about Mercutio’s Queen Mab speech, the words could represent ‘nothing’ – “Peace, peace, Mercutio, peace! / Thou talk’st of nothing” (*R&J*, 1.4.95-96).

Possessing both a brilliant comic capacity and a physical approach to love, Mercutio occupies a position diametrically opposed to that of Romeo. He warns Romeo about the consequences of romantic love and the inevitability of reality, also highlighting his continuous and witty insistence on the sexualization of love. Mercutio mocks Romeo as the victim of a platonic love for Rosaline, mocking him for his language full of poetic and conventional images. And in this, we find one of Mercutio’s main dramatic functions: to contrast Romeo’s position as a Petrarchan lover inserted in the tradition of courtly love.

So “love” in *Romeo and Juliet* covers three different forms of a convention. First, the orthodox Petrarchan

⁵ “O submundo desses personagens menores não está separado das altas esferas em que se movem os cidadãos ricos e suas famílias; pelo contrário, ambos os universos estão densamente entrelaçados.”

convention in Romeo's professed love for Rosaline at the beginning of the play. Second, the less sublimated love for which the only honourable resolution was marriage, represented by the main theme of the play. Third, the more cynical and ribald perspective that we get in Mercutio's comments, and perhaps those of the Nurse as well. (Frye: 1986, p. 20)

Courtly love emerged in the late twelfth century as a set of literary conventions that turned the idea of love on its head, removing it from the political economy of marriage. Assuming a Platonic conception of love, the beloved one is always distant and to some extent cruel, as she does not correspond to the lover's advances, causing such frustration that he finds refuge only in poetry, a mixture of admiration for the loved one and despair for his condition as a lover. As forerunners of the figure of what came to be called the Petrarchan lover stand out Dante Alighieri (1265-1321) and his devotion to Beatrice, and Francesco Petrarca (1304-1374), whose poetry praising Laura popularized the conventions of courtly love in Europe, including England.

As the muse of the Petrarchan poetry is always out of reach, in essence, courtly love was a contradictory experience, as there was no erotic contact between the loved one and the lover, which in *Romeo and Juliet* was a target of criticism and mockery for Mercutio – “If love be rough with you, be rough with love: / Prick love for pricking, and you beat love down” (*R&J*, 1.4.27-28). However, once Romeo loves Juliet and is reciprocated by her, the figure of Mercutio becomes irrelevant in the representation of Romeo's identity, for as he evolves from a lover of the idea of love to one who loves as an autonomous subject, the Petrarchan conventions are no longer sufficient for his expression as an individual. If Romeo at the beginning of the play is the lover in love with the idea of love, after Juliet, a new Romeo emerges in which love is beyond the posture of what can be expressed through the conventions of the Petrarchan tradition:

R - Lady, by yonder blessed moon I vow,
That tips with silver all these fruit-tree tops -
J - O swear not by the moon, th'inconstant moon,
That monthly changes in her circled orb, no
Lest that thy love prove likewise variable.
R - What shall I swear by? [*R&J*, 2.2.107-112]

Shakespeare, however, does not waste his creation, and Mercutio's death turns Verona into a place on the brink of some catastrophe. According to Snyder: "In Mercutio's sudden, violent end, Shakespeare makes the birth of a tragedy coincide exactly with the symbolic death of comedy. The element of freedom and play dies with him, and where many couriers were open before, now there seems only one" (2002, p. 22).

If Romeo is initially the representation of the tradition of courtly love, Mercutio brings another historical face: "the masculine code of honor" (Snyder: 2002, p. 187). Mercutio intervenes in the discussion between Tybalt and Romeo, who refuses to fight, as he had already married Juliet in secret, Tybalt's cousin. Mercutio, seeing his friend's denial, confronts Tybalt and is killed by him when Romeo intervenes in the duel - "M - Why the dev'l came you between us? / I was hurt under your arm. / R - I thought all for the best" (*R&J*, 3.1.93-95). Mercutio dies, ironically, for what he least believed in and without knowing about the young couple's relationship. We can say that Mercutio is victimized by what is most central in the play: romantic love.

The Shakespearean tragedy is a tragedy of character where chance is not discarded, with a fatal interaction between subject and moment. Romeo is impelled to avenge his friend's death in the name of the same code of honor, as the young man in love sees his identity as a man threatened, which cannot disappear in the face of love. Furthermore, although at first Romeo chooses not to confront Tybalt, he still understands his relationship with Mercutio as more important than the one that links Juliet to Tybalt, as her relationship with her cousin is based on family ties, which are overcome when Juliet marries Romeo, and since Mercutio is his loyal friend, Romeo

avenges his death not as “a member of a faction, but by virtue of an individual relationship”⁶ (Viveiros de Castro e Araújo: 1977, p. 152).

In addition to being a hymn to youth, passion and danger, Mercutio points out to the convergence of opposing forces: day and night, dream and reality, love and death. Mercutio collaborates in *Romeo and Juliet* by helping to draw not only a love story, but also transforms it “into a masterful sermon against the evils of civil war”⁷ (Heliodora: 2015, p. 12), in which not only the lives of Romeo and Juliet were lost, but many lives of a generation – Mercutio, Tybalt and Paris.

If the separation between Mercutio and Romeo (*R&J*, 3.1) marks a turning point in the play, the same happens between the Nurse and Juliet (*R&J*, 3.5). The Nurse’s key function is to act as a go-between for the couple; she is the only one besides Friar Lawrence to know about the wedding. The Nurse, despite having a role equivalent to that of Juliet’s mother, is a servant, rooted in the world of common life, work, sweat, and represents everyday needs. She gives voice to a certain vulgarity, in line with the physical aspects of everyday life: “The Nurse represents recurrence and periodicity; but it also conveys more maternal warmth and security than one would find in any other source”⁸ (Poole: 2016, p. 38). In her speech that synthesizes Juliet’s childhood, she lists events that are aspects of the natural world: the earthquake, the weaning, the joke and the sexual initiation.

N - Even or odd, of all days in the year,
Come Lammas-eve at night shall she be fourteen.
Susan and she - God rest all Christian souls! -
Were of an age. Well, Susan is with God,
She was too good for me. But as I said,
On Lammas-eve at night shall she be fourteen,
That shall she, marry, I remember it well.

⁶ “[C]omo membro de uma facção, mas em virtude de uma relação individual com Mercutio.”

⁷ “[M]agistral sermão contra os males da guerra civil.”

⁸ “A Ama representa a recorrência e a periodicidade – mas também transmite mais acolhimento e segurança maternal do que se poderia encontrar em qualquer outra fonte.”

'Tis since the earthquake now alevn years,
And she was weaned - I never shall forget it
Of all the days of the year, upon that day;
For I had then laid wormwood to my dug,
Sitting in the sun under the dove-house wall.
My lord and you were then at Mantua -
Nay, I do bear a brain - but as I said,
When it did taste the wormwood on the nipple
Of my dug, and felt it bitter, pretty fool,
To see it tetchy and fall out wi'th'dug!
Shake!' quoth the dove-house; 'twas no need, I trow,
To bid me trudge.
And since that time it is alevn years,
For then she could stand high-lone; nay, by th'rood,
She could have run and waddled all about;
For even the day before, she broke her brow,
And then my husband - God be with his soul,
'A was a merry man - took up the child.
'Yea', quoth he, 'dost thou fall upon thy face?
Thou wilt fall backward when thou hast more wit,
Wilt thou not, Jule?' 'And by my holidam,
The pretty wretch left crying, and said 'Ay'.
To see now how a jest shall come about!
I warrant, and I should live a thousand years,
I never should forget it: 'Wilt thou not, Jule?' quoth he,
And, pretty fool, it stinted, and said 'Ay'. [*R&J*, 1.3.18-49]

The Nurse belongs to the world of comedy, her language is full of jokes and witty sayings. There is simplicity in her language, which like Mercutio's language is captivating; for her, death and sex are inevitable. Shakespeare, in creating them in their comic roles, highlights the couple's youth and innocence, as well as the pure and vulnerable quality of their love. While for Mercutio the meeting between man and woman is a purely sexual and temporary relationship and, for the Nurse, the function of this would only be marriage, for Romeo and Juliet, the loving encounter is marked by the deep and eternal convergence of soul and body. The rejection of the ideal of love, represented by the young lovers, by both comic characters emphasizes the vulnerable quality of that love and its inability to survive in the

play's world. The experience of falling in love in the play is, firstly, a historical novelty, the result of the tensions of the emergence of a new worldview, in which an idea of love arises, where erotic passion is associated with marriage and is legitimized by it, breaking, thus, with the ideal of courtly love. Such opposition of ideas leads to the separation of Juliet and her nurse – “J - Go, counsellor, / Thou and my bosom henceforth shall be twain.” (*R&J*, 3.5.239-240) – when the Nurse believes that Juliet can replace Romeo with Paris and marry the suitor chosen by the family, even though she is already married to Romeo.

Juliet's decision to break up with the Nurse and in fact exclude her from her future actions is a crucial step in the character's development. Having a nurse is a childhood trademark; when abandoning her and confirming her loyalty to her husband, Juliet abandons childhood and enters fully into adulthood as a woman. In the breakup, we have the conclusion of a process that begins with Tybalt's death. At first, Juliet believes that Romeo was the one who died, and cries for his death, until finally the Nurse clarifies the misunderstanding, saying that it was not he who died but Tybalt, killed by Romeo. However, Juliet cannot hate her husband – “Beautiful tyrant, fiend angelical! / Dove-feathered raven, wolvisish-ravens lamb! / Despised substance of divinest show!” (*R&J*, 3.2.75-77) – and when the Nurse censures her, the young woman remains faithful to Romeo: “Blistered be thy tongue / For such a wish! he was not born to shame” (*R&J*, 3.2.90-91). In Tybalt's death, Juliet chooses Romeo, breaking away from family ties to build a new family alongside the man she loves. Thus, as in her speech about Juliet's childhood, the Nurse once again marks a stage of human existence. Her concern is to see Juliet married, who will be the bridegroom is not relevant. If Romeo was banned, marrying Paris is an adjustment to the new situation. Here again the Nurse uses the wisdom of the comedy world and “comic adaptability again confronts tragic integrity” (SNYDER, 2002, p. 24).

The Nurse is a kind of mentor that Juliet turns to for comfort, advice and direction. Another character who tries to take such a position is Friar Lawrence, and both fail. As Poole believes:

“Friar Lawrence sometimes seems like a compendium of good advice, almost as enslaved by the language he speaks – and through which he thinks – as the Romeo of the opening scenes, with his Petrarchan diction”⁹ (Poole: 2016, p. 27). However, his good advice questions his own behavior – “F - Wisely and slow, they stumble that run fast” (*R&J*, 2.3.94).

According to Viveiros de Castro and Araújo, Friar Lawrence, the confessor of the two families, is as equidistant from them as Prince Escalus. While the prince is linked to the Montagues and Capulets by public life, the friar is linked by private life, being an ambiguous figure, a representative of Christendom and an alchemist – “lord of the science of life, death and liminality (the apparent death of Juliet)”¹⁰ (Viveiros de Castro e Araújo: 1977, p. 147). Apparently, he seeks to unite the families, but in order to achieve it, he is defeated by fate and becomes a crucial element in the tragedy that causes the lovers’ deaths. Friar Lawrence’s basic function is to turn the lovers into a couple; it is the friar who unites them, and it is the Prince who separates them, banishing Romeo. The marriage of Romeo and Juliet does not unite families, it unites two individuals who cannot be together in this society. What unites the two families is the death of the couple.

The characterization of Friar Lawrence begins when the day is dawning. He is gathering herbs and flowers, whose properties he knows deeply. In this first appearance, inspired by the elements of nature, he gives a meditation on ambivalences, ambiguities, the importance of good choice and good measure. The soliloquy presents the irreconcilable opposites, the duality of everything that coexists in the world: cure and poison, good and evil:

The grey-eyed morn smiles on the frowning night,
Check’ring the eastern clouds with streaks of light;
And fleckled darkness like a drunkard reels

⁹ “Frei Lourenço parece, às vezes, um compêndio ambulante de Bons Conselhos, quase tão escravizado pela linguagem que fala – e por meio da qual pensa – quanto o Romeo das cenas iniciais, com sua dicção petrarquiana.”

¹⁰ “[S]enhor da ciência da vida, da morte e da liminaridade (a morte aparente de Julieta).”

From forth day's path and Titan's fiery wheels:
Now ere the sun advance his burning eye,
The day to cheer, and night's dank dew to dry,
I must upfill this osier cage of ours
With baleful weeds and precious-juicèd flowers.
The earth that's nature's mother is her tomb;
What is her burying grave, that is her womb;
And from her womb children of divers kind
We sucking on her natural bosom find:
Many for many virtues excellent,
None but for some, and yet all different.
O mickle is the powerful grace that lies
In plants, herbs, stones, and their true qualities:
For nought so vile, that on the earth doth live,
But to the earth some special good doth give;
Nor ought so good but, strained from that fair use,
Revolts from true birth, stumbling on abuse. [*R&J*, 2.3.1-20]

In the midst of this setting, the friar is interrupted by Romeo, who arrives breathless from the Capulet's house – “F- What early tongue so sweet saluteth me?” (*R&J*, 2.3.32) – talking about his new love for Juliet and his desire to marry her, asking for the help of the Friar, who readily agrees to collaborate: “F- In one respect I'll thy assistant be: / For this alliance may so happy prove / To turn your households' rancour to pure love” (*R&J*, 2.3.90-92). With this quick approval, Shakespeare problematizes this figure as a man who does not consider his own measures.

What he understands as a potential solution to the “ancient grudge” between the two families is distorted by his choices – “Virtue itself turns vice, being misapplied, / And vice sometime by action dignified” (*R&J*, 2.3.21-22), ironically exemplifying the moral dangers of the ambivalence of any and all questions inherent to human nature. He marries Juliet without her father's approval at a time when a daughter was the father's property and at the end of the play, already in the Capulet's tomb, Friar Lawrence tries to convince her to flee to a convent, not to protect her, but to protect himself, moved by the fear of losing power and prestige; the Friar, in claiming the exercise of kindness in dealing with young lovers, actually imposes his own will without

hesitation or modesty. In Friar Lawrence, Shakespeare creates a character that is the materialization of ambivalences, a man who has a moral as well as a religious function, but as a man, aspects of his character and actions are at odds with his social function. The Friar, like the Nurse and Mercutio, is a secondary character who reflects social aspects, but who is also a complex figure, as he transcends the category of “type” character because he breaks with his social role by cooperating with Romeo and Juliet.

Taking into account that as individuals we are always shaped in our ways of being by social processes, the dispute between Montagues and Capulets is the main force operating in this society, and the study of secondary characters, their language and action, allows us to understand their importance in the construction of social institutions that are active forces in the tragedy of the couple and how these forces direct the pair of lovers to their destiny: Mercutio and the masculine code of honor, the Nurse and the family laws that govern marriage, and Friar Lawrence and the fallibility of the Church to deal with human affairs.

Romeo and Juliet is the tragedy of love that presents itself as a violent and dominating force that overwhelms all other values and loyalties, pitting the loving pair against their world and even against themselves – “R - Come, cordial and not poison, go with me / To Juliet’s grave, for there must I use thee” (*R&J*, 5.1.85-86). Shakespeare, however, does not make a moralizing statement about the relationships between individuals or between love and society, but rather enacts the chaos that is being in love. Mercutio, the Nurse and Friar Lawrence as personifications of social institutions acting in the play also represent the obstacles to be faced by the couple. The hatred between the two families is combined with the structure of patriarchal power represented in the play by the masculine code of honor and the social laws governing marriage – manifestations of a society ignorant of the individual’s private desires – while the figure of Friar Lawrence portrays the impossibility of convergence between responsibilities towards social institutions and the choices of Romeo and Juliet as autonomous subjects.

Finally, it should be said that Mercutio, the Nurse and Friar Lawrence, as personifications of the institutions that are at the heart of the society represented in *Romeo and Juliet*, teach us something primordial: in the form in which they are found, these institutions are no longer sufficient or no longer able to sustain this changing world, although, in different degrees, they will undergo profound transformations or will be replaced by other social institutions. The masculine code of honor is no longer an expression of the violence generated by the dispute between families, becoming an expression of the centralizing and vertical power of the absolute state, represented in the play in the figure of Prince Escalus. The choice of a romantic partner passes from the hands of the family to the individual, with a view to erotic passion. And finally, the Church's authority gives way to autonomy of thought and the individual use of reason. We know that these changes will take place over a few centuries after Shakespeare, but his tragedy about the young lovers of Verona ends up mapping the many new directions that modernity will take.

Bibliographical references

FRYE, Northrop. *Romeo and Juliet*. In: Sandler, Robert (ed.). *Northrop Frye on Shakespeare*. New Haven: Yale University Press, 1986. p. 15-33.

GARBER, Marjorie. *Romeo and Juliet: The Untimeliness of Youth*. In: Garber, Marjorie. *Shakespeare and Modern Culture*. New York: Anchor Books, 2008. p. 33-61.

GREENBLATT, Stephen. *Romeo and Juliet*. In: Greenblatt, Stephen. *et al.*, (eds.). *The Norton Shakespeare*. New York: Norton & Co, 1997. p. 865-870.

KAHN, Coppélia. Coming of Age in Verona. In: Lenz, C.; Greene, G.; Neely, C. T. (eds.). *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Urbana + Chicago: University of Illinois Press, 1983. p.171-193

POOLE, Adrian. Introdução. In: Shakespeare, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de José Francisco Botelho. São Paulo: Companhia das letras, 2016 (2005). p. 7-47.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2015.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de José Francisco Botelho. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. G. Blakemore Evans (ed.). Cambridge: New Cambridge Press, 2003.

SNYDER, Susan. *Romeo and Juliet: Comedy into Tragedy*. In: Snyder, Susan. *Shakespeare: A Wayward Journey*. Newark: University of Delaware Press, 2002. p. 19-28.

SNYDER, Susan. Ideology and The Feud in *Romeo and Juliet*. In: Snyder, Susan. *Shakespeare: A Wayward Journey*. Newark: University of Delaware Press, 2002. p. 181-196.

VIVEIROS de CASTRO, Eduardo & ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Romeu e Julieta e a origem do estado*. In: Velho, Gilberto, org. *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 130-169.

Carta aberta a Helena de Narbonne

CECÍLIA ATHIAS

Leitoras e leitores,

Minha decisão de escrever esta carta a Helena, personagem que protagoniza a peça shakespeariana *All's Well That Ends Well* (1604-5), parte do propósito de que a acompanho com proximidade há cerca de dois anos. Tal encontro se deu no contexto de uma pesquisa de mestrado, realizada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, ao longo de 2020-2022. Durante esse período de pesquisa, me detive sobre as palavras e as ações dessa personagem que é, digamos assim, incomum dentro da galeria de heroínas imaginadas por Shakespeare.

Talvez alguns de vocês ainda não tenham ouvido falar ou não tiveram a chance de ler *All's Well*¹¹, e, de fato, essa ainda é uma das peças menos conhecidas de Shakespeare. Concordo com a autora canadense Mona Awad, que em 2021 publica uma adaptação da peça em forma de romance, e descreve *All's Well That Ends Well* como uma flor da montanha que cresce escondida à sombra do cânone shakespeariano. Trata-se, portanto, de uma peça marginal e de uma protagonista que, a meu ver, ainda é alvo de julgamentos machistas e a quem, de maneira geral, não se presta muita atenção. O enredo de *All's Well* é pouco convencional: vemos uma jovem protagonista que possui a rara liberdade de viajar desacompanhada e sem a necessidade de se disfarçar de rapaz, um casamento que rompe barreiras sociais – Bertram, um rapaz nobre, é forçado a se casar com a filha de um médico, a própria Helena –, além de um truque de substituição na cama, ou *bed trick*, planejado e executado pela própria protagonista.

¹¹ Dois exemplos de edições da peça disponíveis em língua portuguesa são: *Bom É o Que Acaba Bem*, traduzido por Barbara Heliodora (2004), e *Bem Está o Que Bem Acaba*, traduzido por Beatriz Viégas-Faria (2007). A primeira foi a que utilizei para as citações ao longo desta carta.

Minha hipótese é justamente que essa fuga, ainda que momentânea, às tradicionais expectativas de gênero contribui não só para a construção de uma protagonista excepcional, como para a falta de atenção relegada à peça. Meu interesse em ler Helena e fazer o enredo de *All's Well That Ends Well* presente em discussões literárias segue firme e, assim sendo, dediquei um dos capítulos da minha dissertação ao estudo dessa personagem, de seus solilóquios e de sua agência no transcorrer da peça. Também fiz dessa protagonista objeto de comunicações orais em eventos acadêmicos, pois acredito firmemente que nesse enredo há debates atuais e urgentes, como, por exemplo, o poder que as mulheres detêm ou não sobre seus corpos diante de uma sociedade regida por valores patriarcais. Nesta carta que se segue, experimento um endereçamento direto a Helena, com certa dose de liberdade. Começo por conferir à personagem, no título acima, o sobrenome de seu pai, fato que não consta no texto da peça, com o intuito de singularizá-la dentre as demais Helenas presentes na obra de Shakespeare.

“Nossos remédios vivem em nós mesmos” (Ato 1 Cena 1)

Cara Helena,

É primeiramente com respeito que escrevo esta carta a você, uma jovem que soube com maestria circular por um mundo que tantas vezes te tratou com hostilidade, desconfiança e desdém. Sei que você conhece de perto a solidão e a dor, tanto a dor da perda como a dor do desprezo. É filha única e órfã, e logo cedo se deu conta de que é em você mesma que encontraria as soluções para as coisas que te afligiam. Acredito que o poder e a autonomia que te constituem são fortes motivos para que as leitoras e os leitores do século XXI se voltem para suas palavras e celebrem tanto a criação como a existência de uma protagonista que é repleta de vitalidade, de um sentimento de amor imenso, e de uma força admirável.

Talvez você não saiba, mas seu jeito audaz e arrojado incomodou muitos dos seus leitores ao longo dos anos. Concordo com o argumento da professora e estudiosa Fernanda Medeiros,

em um artigo publicado em 2021, que ainda pode ser estranho para alguns ver uma personagem feminina agindo como você age: empreendendo uma busca incansável atrás de quem ama, ganhando o direito de escolher o marido que deseja como recompensa por suas ações bem sucedidas, e, por fim, cometendo um assédio em nome do seu amor. Em outras palavras, o que hoje chamamos de “inversão de papéis tradicionalmente entendidos como ‘masculinos’ e ‘femininos’”, e que encontramos nessa peça, ainda é desconcertante. A meu ver, esse incômodo pode vir em par com nosso encantamento, e não como rechaço.

Assim, me proponho a elencar aqui alguns dos pontos que me fazem crer que você é uma personagem não só de enorme relevância para a literatura inglesa, mas de uma grandeza ainda pouco explorada. No mesmo artigo, Fernanda Medeiros destaca que é precisamente a “combinação da posse de um saber com a capacidade de converter tal saber em dinheiro” (2021, p. 4) que lhe garante autonomia. É sempre bom lembrar que à época da peça, as mulheres eram proibidas de frequentar escolas e universidades. O privilégio do acesso à educação formal era reservado às mulheres da nobreza e da realeza, as quais poderiam ter acesso a bibliotecas e tutores para lhes ensinar. E, ainda assim, temos notícia de uma personagem como você, Helena, que é detentora de um saber médico que lhe garante mobilidade e poder para ir atrás daquilo que deseja. Não posso deixar de mencionar as palavras do lorde Lafeu, que ressoam pelo palácio parisiense, se referindo a você como “*Doctor She!*” (ato 2 cena 1).

Você é uma personagem de uma força tremenda, pois, penso eu, são raríssimas as pessoas que estão dispostas a morrer por amor. E você nos diz isso com muita clareza em dois momentos distintos da peça: primeiro, quando está a sós no palco, no início da primeira cena de abertura, e essa ideia vem à sua mente em forma de imagem. Você imagina uma corça e se compara a ela. Essa presa deseja se acasalar com um leão, e para praticar tal ato, deve morrer por amor. Segundo, no momento em que você encontra o rei da França, que há muito havia desistido de achar uma cura para a grave doença que o acometia. Ele era um poço de desesperança. E você vai ao encontro desse monarca com a

mistura perfeita de humildade e confiança, e é vitoriosa naquilo que quer.

Ao usar o legado do seu pai como respaldo, pois foi herança dele a receita médica que te possibilitou curar a enfermidade do rei, você escapa do destino de milhares de mulheres do seu tempo, que tiveram suas vidas marcadas por acusações de bruxaria. O rei, após uma boa dose de convencimento, cede. Ele aceita o remédio que você está lá para oferecer. Mas não sem uma garantia, afinal, ele já havia se desiludido muitas vezes. E então você declara: “Chame de jactância / Ousadia de puta, malfadada, / Cantada nas baladas, desonrada, / Queimem se não; e se comprometida, / Com torturas termine a minha vida” (ato 2 cena 1, grifo meu). Nesse momento vemos o quão fragilizado esse rei está, de colocar-se em suas mãos. E testemunhamos também o quão poderosa você é, ao aceitar colocar sua vida em risco por amor.

Admiro a grandeza e a vitalidade da sua força, além da sua vontade, que parece não ter um segundo de descanso sequer. Não foram poucos os que julgaram sua escolha amorosa – confesso que eu mesma não a entendo muito bem, mas me parece que esse não é exatamente o ponto em que devemos focar para ler sua trajetória. Tamanha é a sua paixão, que você não é capaz de enxergar para além dela. Sua imaginação, tomada por completo de amor, não tem lugar para outro rosto que não o de Bertram. Rosto que, de tanto admirar, você conhece e pode reconstruir cada linha e cada detalhe.

Imagino como deve ter sido doloroso ser rejeitada mais de uma vez por quem você desejou com tanta veemência. Mas a dor não te impede de seguir em frente, muito ao contrário, já que a energia do enredo que te cerca é constantemente alimentada por sua recusa em aceitar uma sina que lhe desagrade.

Você sabe o que quer, e a satisfação física é uma dessas coisas. Sente a ausência de Bertram e de um “corpo seu, / Palpável” (ato 1 cena 1). Você quer *unir e juntar* seu corpo ao corpo de Bertram. Ambos jovens, ambos pulsantes. Mas ambos em desencontro, enredados numa história em que o final feliz, costumeiro aos contos de fadas, passa muito ao largo. Como você

bem diz ao se despedir de seu amado, tentando de qualquer maneira uma aproximação, um afago, que seja: “Algo que é pouco; na verdade, nada. / Não lhe direi o que quero, senhor. / Sim, direi: É de inimigos um adeus sem beijo” (ato 2 cena 5, grifo meu). Pensando ainda que sua época era uma em que a castidade das mulheres era um imperativo e engendrava um sistema ético e moral que, de maneira simbólica, localizava muito da virtude feminina em uma parte de sua anatomia, me parece, Helena, que o modo como você usufrui desse seu “bem inestimável”, como a virgindade era entendida por muitos naquele período, é, com efeito, *to your own liking*, ao seu gosto. E você anunciou que essa era uma grande questão logo no início da peça, quando dialoga com aquele soldado fanfarrão, que te trata de maneira absolutamente indecorosa, na primeira cena do ato de abertura.

Fato é que você elegeu Bertram como o objeto do seu mais profundo amor e não descansou até fazer dele seu marido – com anel de família, com filho legítimo, com reconhecimento da realeza, com tudo. Assim se efetivou um casamento que lhe trouxe ascensão social. Você, que era considerada “uma pobre virgem” (ato 1 cena 3), filha de um médico. Ainda que seu pai tivesse tido uma reputação notável, esse fato não lhe garantiu nenhum título nem participação na aristocracia francesa. Você chegou lá por sua conta e risco.

É fato também que quatrocentos anos e alguns milhares de quilômetros separam nossas histórias, mas eu defendo que nós aqui do século XXI ainda temos o que aprender com você. Nós, leitoras e leitores, podemos aguçar nossa competência crítica e praticar uma perspectiva feminista a partir da leitura de *All's Well*. Podemos, ainda, fazer o exercício de imaginar o que estaria em jogo na construção de uma personagem tão arrojada e poderosa em se tratando de uma época em que a vasta maioria das mulheres tinha sua liberdade cerceada e sua existência pautada por figuras masculinas.

Finalizando, deixo aqui um breve depoimento de quem aprendeu com suas palavras, se entreteve e se emocionou com a sua história, e tem plena confiança de que ainda ouviremos falar de você. Criando pontes entre o século XVII e o XXI, fazendo-a

presente em nossas discussões sobre o teatro shakespeariano e sobre as suas personagens femininas.

Por essas razões, Helena, eu celebro e aprecio a poesia que existe em você.

Respeitosa e afetuosamente,

Cecília

Brasil, Rio de Janeiro, Novembro de 2022

Referências bibliográficas

AWAD, Mona. *All's Well*. New York: Simon & Schuster, 2021.

MEDEIROS, Fernanda T. de. “Por um te(x)to todo delas – Helena, Christine de Pizan e Isabella Whitney”. In: Salgueiro, M. & Cianconi, V (orgs.). *Literaturas de Língua Inglesa: leituras interdisciplinares*. Vol. VI. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2021, p. 57- 70.

SHAKESPEARE, William. *All's Well That Ends Well*. Edited by Susan Snyder. Oxford: Oxford University Press, 1993. [1604-5]

SHAKESPEARE, William. *Bem Está o Que Bem Acaba*. Traduzido por Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

SHAKESPEARE, William. *Bem Está o Que Bem Acaba*. Traduzido por Beatriz Viégs-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

Adaptando Shakespeare para a Literatura Infantojuvenil: o exemplo de *Tales from Shakespeare* de Charles e Mary Lamb

HELOÍSA DIAS QUEIROZ

É inquestionável o fato de que Shakespeare (1594-1616) é um dos autores literários cuja obra é uma das mais adaptadas e apropriadas na cultura ocidental, transposta em diversos formatos, de histórias em quadrinhos a óperas, passando por filmes e séries de televisão, cada adaptação direcionada a um público diferente e com propósitos diversos. No caso da literatura infantojuvenil, que é usualmente tida como a base estrutural da formação de novos leitores, é bastante comum a adaptação de autores canônicos e textos considerados “clássicos”, a fim de estimular a nova geração ao reconhecimento da tradição literária e despertar nela o interesse pela leitura dos originais.

No que tange aos textos clássicos, Ítalo Calvino (1993) define-os como “um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (Calvino: 1993, p. 11). Considerando a acepção de Calvino para o termo, nota-se que a existência do enorme número de adaptações e apropriações das peças teatrais de Shakespeare corrobora com sua categorização como obra “clássica”, visto que vem nos permitindo infinitas (re)interpretações e (re)leituras ao longo de quatro séculos. Também entendendo as obras clássicas como um “texto primário”, isto é, um texto que dá origem indefinidamente a novos textos, Feijó (2010) reconhece a importância e relevância das adaptações desse tipo visto que são elas que permitem tanto a “perpetuação e divulgação dos cânones”, quanto a “renovação literária” (Feijó: 2010, p. 43), uma vez que exigem adequação ao contexto histórico no qual se inserem e ao público ao qual se destinam.

Nesse sentido, *Tales from Shakespeare*, dos irmãos Charles (1775-1834) e Mary Lamb (1764-1847), publicado inicialmente na Inglaterra em 1807, figura como um dos exemplos mais representativos da importância das adaptações de textos canônicos, sendo o objetivo desse artigo o de explicitar sua relevância em popularizar a obra de Shakespeare não apenas para o público infantojuvenil – seu destinatário de origem – como também para adultos em todo o mundo. O exemplo de *Tales from Shakespeare*, produzido no século XIX e traduzido para mais de 40 idiomas (Wells: 1985, p. 125-152), nos demonstra que uma boa adaptação é aquela que, tal qual sua fonte de inspiração, sobrevive ao tempo, tornando-se clássica à sua maneira. O sucesso de *Tales from Shakespeare* revela-se tão expressivo que a obra nunca deixou de ser impressa, desde seu lançamento até os dias atuais. De acordo com Richmond (2008, p. 3), nenhuma outra adaptação shakespeariana voltada para o público infantojuvenil teve a mesma notoriedade que essa.

Tales From Shakespeare reescreve, em formato de conto, vinte das trinta e oito peças atribuídas a William Shakespeare. Charles Lamb foi o responsável pela adaptação das seis tragédias: “O rei Lear”, “Macbeth”, “Hamlet, o príncipe da Dinamarca”, “Otelo”, “Romeu e Julieta” e “Timão de Atenas”, enquanto sua irmã, Mary, adaptou as quatorze peças restantes¹², entre elas dez comédias e quatro peças romance ou peças tardias, como são atualmente categorizadas pelos estudiosos shakespearianos, a saber: “A tempestade”, “Conto do inverno”, “Cimbelino” e “Péricles, príncipe de Tiro”. Nenhuma das peças históricas foi contemplada em quaisquer de suas edições que, segundo levantamento realizado por Stanley Wells (1987, p. 131), contou com mais de duzentas edições em inglês até o ano de 1987; isso sem mencionar suas diversas traduções.

Em suas primeiras edições, a obra contava com a especificação de seu público alvo no subtítulo: *Designed for the use*

¹² Apesar de ter feito a maior parte do trabalho, o esforço de Mary Lamb só foi creditado ao seu nome a partir da sétima edição, em 1838.

of *Young Persons*. No prefácio, Charles e Mary Lamb abertamente explicavam que sua intenção em adaptar Shakespeare era a de introduzir as peças para que jovens leitores, crianças muito novas e até mesmo jovens moças tivessem o interesse de lê-las na íntegra quando atingissem a idade considerada apropriada. Tendo como base o conceito de infância que existia à época, pode-se deduzir que o livro estaria direcionado a crianças alfabetizadas dos 7 aos 12 anos. Já a justificativa para a discriminação de gênero sexual de seu público leitor se dava porque, nas palavras dos próprios autores:

[...] meninos são geralmente autorizados a entrar na biblioteca de seus pais muito mais cedo do que as meninas; eles frequentemente têm as melhores cenas memorizadas de cor, antes mesmo que suas irmãs sejam permitidas a olhar para esse livro viril¹³. (Lamb: 2007, p. 4)

Dessa forma, melhor do que recomendar a leitura de sua adaptação aos meninos jovens, que poderiam ter acesso ao texto shakespeariano original, os Lamb sugeriam que eles ajudassem suas irmãs na leitura, “cuidadosamente selecionando o que seria apropriado ao ouvido de uma irmã mais nova” (Lamb: 2007, p. 4), e explicando-lhes as passagens mais difíceis.

Para atingir seu objetivo de despertar o interesse para a leitura das peças originais, os irmãos Lamb explicam que tentaram manter as palavras de Shakespeare sempre que possível e somente adicionaram aquilo que foi necessário para dar-lhes “o aspecto regular de uma estória coesa” (Lamb: 2007, p. 4). Além disso, os irmãos também fizeram uma distinção entre suas adaptações das tragédias e das comédias, afirmando que, quando em contato com o original, os leitores perceberiam que em suas versões das tragédias algumas das próprias palavras de Shakespeare foram mantidas tanto nos diálogos quando na narração das histórias. Porém, nas comédias, eles se

¹³ Todas as traduções do prefácio de Charles e Mary Lamb para *Tales from Shakespeare*, bem como demais obras citadas nesse artigo são de responsabilidade da autora.

consideraram pouco capazes de transpor as palavras exatas do dramaturgo para o formato de prosa narrativa, de forma que, a fim de manter a adaptação o mais próximo do original possível, suas versões das peças cômicas apresentam mais diálogos do que as das trágicas.

Apesar dessa justificativa dada pelos autores para as diferenças das adaptações entre os gêneros teatrais, outras duas possibilidades podem ser apresentadas. A primeira seria o fato já antes mencionado de que Charles foi o adaptador das tragédias e Mary das comédias e peças-romance. Nesse caso, por terem sido feitas por pessoas distintas, diferenças estilísticas seriam naturais no processo, ocasionando em textos também distintos. O segundo, e talvez principal motivo, refere-se ao debate a respeito da função da literatura que figurava no centro da sociedade inglesa na época da publicação de *Tales from Shakespeare*.

Durante todo o século XIX a literatura foi entendida como possuindo uma função edificante e moralista, isto é, deveria conter lições capazes de influenciar seus leitores a comportar-se de forma exemplar. Com a literatura infantojuvenil não foi diferente, uma vez que se encontrava em processo de formação nesse mesmo período. Richmond (2008, p. 2-3) aponta que também nesse tipo de literatura predominava a crença da necessidade de contribuição para o desenvolvimento da criança, sendo seu aspecto moralizante mais relevante do que o aspecto prazeroso que a leitura poderia proporcionar.

De forma similar, Coelho (2010, p. 147-8) nos informa que o foco da literatura infantojuvenil em servir para a formação e desenvolvimento da criança seria decorrente das mudanças no entendimento da infância ocorridas em meados do século XVIII e início do século XIX. Ela explica que, no contexto em que a infância passou a ser vista como um período de construção de caráter do indivíduo, e não mais uma fase que deveria ser rapidamente atravessada para que o mesmo se tornasse produtivo para a sociedade, a literatura tornou-se uma ferramenta importante para a

constituição de personalidade e aquisição de conhecimento da criança/jovem.

Assim, as comédias shakespearianas – que desde o período da Restauração Inglesa, em 1660, até meados do século XVIII eram tidas como os maiores exemplos do que a crítica literária considerava como “indecorosidade” e “vulgaridade” na obra do dramaturgo – foram as peças que mais sofreram cortes e mudanças, a fim de se tornarem adequadas à faixa etária de seus destinatários. Wells (1987, p. 128) aponta que, de uma forma geral, tanto as versões das tragédias quanto as comédias escritas pelos irmãos Lamb focam em um único enredo. Na sua percepção, porém, é o humor que mais sofre no processo adaptativo, com a retirada completa ou redução de episódios e personagens cômicos bastante marcantes do repertório shakespeariano tais quais a ama de Julieta, os bobos da corte Touchstone e Jaques em “Como lhes aprouver” (*As you like it*) ou até mesmo Sir Toby, Sir Andrew e Malvílio, em “Noite de Reis” (*Twelfth Night*). Além das omissões de episódios e personagens cômicos, situações decorrentes de temas polêmicos e eróticos ou que ocorriam em ambientes considerados impróprios também foram completamente retirados dos enredos dos contos. Como exemplos podemos citar a gravidez de Helena em *Measure for Measure*, que não é mencionada no conto “Olho por Olho” dos irmãos Lamb, e as cenas dos bordéis, presentes tanto nos originais de *Measure for Measure* e em *Pericles* e que não figuram em seus respectivos contos.

Além dos cortes, Wells (1987, p. 128) também comenta a respeito das inserções que foram realizadas nos textos, em especial as feitas por Mary Lamb. Enquanto alguns comentários de Mary provêm fonte de humor para o texto, como sua intromissão narrativa a respeito de pais e filhas em *Sonhos de uma Noite de Verão* – “Mas como pais em geral não desejam a morte das filhas, nem mesmo quando elas se mostram um tanto teimosas (...)” (Lamb: 2013. p. 29) – outros revelam preconceitos a respeito dos personagens e suas ações, resultando em importantes consequências interpretativas, como no caso de Antígonus e seu assassinato por um urso em

“Conto de Inverno”, descrito por Mary como “justo castigo por sua obediência às perversas ordens de Leontes” (Lamb: 2013. p. 29).

É possível deduzir que tais mudanças realizadas nas adaptações correspondiam a preocupação dos Lamb com o ensino de valores às crianças e aos jovens, tão comum nas obras literárias do século XIX. De fato, ela aparece clara nas próprias palavras de Charles e Mary que, no último parágrafo de seu prefácio declaram:

(...) é o desejo dos escritores que as verdadeiras peças de Shakespeare possam se mostrar a eles [os jovens leitores] em idade mais avançada verdadeiras **enriquecedoras da fantasia**, fortalecedoras da virtude, proporcionando um afastamento de todos os pensamentos egoístas e mercenários assim como uma lição de todas as ações amáveis e honrosas, ensinando a cortesia, a bondade, a generosidade e a humanidade, pois, suas páginas estão cheias de exemplos do ensino dessas virtudes (Lamb: 2007, p. 5, grifo meu).

Ainda que explícitos quanto ao seu desejo de que as obras de Shakespeare ensinem valores às crianças, mostrando-se como “fortalecedoras da virtude” e “lições de todas as ações amáveis e honrosas”, observa-se que os irmãos Lamb destacam em primeiro lugar a importância dessas obras como “enriquecedoras da fantasia”, conforme é possível verificar no trecho destacado acima. Em uma carta datada de 1802 para seu amigo Samuel Coleridge (1772-1834), um dos poetas fundadores do movimento Romântico, Charles Lamb expressa seu profundo descontentamento e indignação com as obras disponíveis para o público infantil em sua época, alegando que o excesso de didatismo que nelas havia suplantava o exercício da criatividade por parte das crianças (Wells: 1987, p. 131-4). Ele acreditava que, mais do que simplesmente contribuir para a formação moral e ética dos pequenos, a leitura também deveria ajudá-los a sonhar e a imaginar.

Além de Coleridge, os irmãos Lamb também foram amigos pessoais de outros pensadores Românticos como o poeta

William Wordsworth (1770-1850) e o ensaísta William Hazlitt (1778-1830) (Bertin: 2013, p. 8). Observa-se, portanto, que seu pensamento estava em consonância com àquele pregado pela ideologia Romântica, que acreditava no papel fundamental da criança como emissária da imaginação e da criatividade, faculdades essas que eles julgavam ser parcialmente perdidas conforme o crescimento e amadurecimento do indivíduo. Considerando esse entendimento, os Românticos foram os primeiros a desenvolver o conceito de criança interior (*inner child*), que se referia ao “espírito infantil” que estaria presente no âmago dos adultos. Para eles, seria papel da literatura despertar a criança interior existente em cada um dos adultos como forma de novamente fazer-lhes a mente fértil e devolver-lhes todo o potencial de suas capacidades criativas (Warner: 2007, p. viii).

O apreço pela criatividade e imaginação por parte dos escritores Românticos também ocasionou uma alteração fundamental na percepção a respeito do próprio Shakespeare, que passou a ser considerado como o “gênio original”¹⁴. De acordo com Bate (1997, p. 156-186), a concessão do rótulo de gênio a Shakespeare foi essencial para colocá-lo no centro da crítica literária inglesa a partir do século XVIII. Características fundamentais de suas obras como a mistura de elementos trágicos e cômicos em uma única peça, assim como sua invenção lexical, que antes haviam sido duramente desqualificadas pela crítica literária de estética neoclássica, passam a ser valorizadas no Romantismo, sendo vistas como exemplo da ampla capacidade criativa do Bardo e de sua originalidade. O culto a Shakespeare, mais tarde denominado de Bardolatria pelo dramaturgo George Bernard Shaw em 1901, atingiu seu ápice no século XIX, mesmo momento em que a publicação de obras destinadas exclusivamente para crianças e jovens se mostrava em ascensão. O talento e a capacidade criativa de Shakespeare

¹⁴ O título de “gênio” foi primeiro concedido a Shakespeare por Joseph Addison no jornal literário *The Spectator*, em uma publicação de 1711. Jonathan Bate (1997) aponta o *The Spectator* como fundamental na construção da percepção de Shakespeare na mente da crítica e do público leitor de classe média.

eram percebidos de forma tão elevada que, em 1839, o escritor francês Alexandre Dumas (1802-1870) chegou a descrevê-lo como “o artista que mais criou, depois de Deus”¹⁵ (Dumas, apud Taylor: 1991, p. 168). Nesse contexto, a leitura das peças de Shakespeare em família era veementemente encorajada, pois estimularia a intelectualidade das crianças e promoveria sua inserção na cultura inglesa, já que possuir conhecimento das obras do dramaturgo garantia-lhes proeminência cultural (Skinner: 2011, p. 10-11). Vê-se, portanto, que o cenário cultural da Inglaterra no século XIX era propício para a produção de adaptações da obra de Shakespeare, especialmente as tragédias, devido ao seu prestígio no cânone literário.

Em 1807, mesmo ano de publicação de *Tales from Shakespeare*, foi publicado o *The Family Shakespeare*, de Thomas Bowdler. Assim como a obra de Charles Lamb, *The Family Shakespeare* também contou com a participação da irmã de Bowdler, Henrietta Maria Bowdler (1750-1830), porém, infelizmente apenas o irmão levou crédito formal pela produção. Diferentemente de *Tales*, entretanto, a adaptação da obra shakespeariana pelos Bowdler não foi feita em forma de narrativa. As peças foram mantidas em versos, dividida em atos e cenas, eliminando apenas o que era considerado inadequado e indecoroso ao público infantil e familiar. *The Family Shakespeare* teve 35 edições no período de 1807 a 1900 (Wells: 1987, p. 126), quantidade praticamente ínfima quando se comparada à popularidade de *Tales from Shakespeare*, que, como já mencionado, possui mais de 200 edições apenas em inglês. Na realidade, conforme nos informa Burden (2006, p. 26), a obra dos Bowdler recebeu tantas críticas negativas, que originou os termos em inglês *bowdlerization* (substantivo), *bowdlerize* (verbo) e *bowdlerized* (adjetivo), para se referir ao ato ou às obras que sofreram um processo arbitrário de censura através do apagamento de palavras e/ou passagens consideradas inadequadas ao seu público. Os termos foram tão famosos à época que se tornaram verbetes no *Oxford English Dictionary*, em 1836. O fracasso de *The Family Shakespeare* nos

¹⁵ Tradução de minha responsabilidade.

mostra como, apesar de terem havido algumas outras adaptações shakespearianas destinadas ao público infantojuvenil ao longo de todo o século XIX, nenhuma outra publicação alcançou o mesmo sucesso e notoriedade que *Tales from Shakespeare*, conforme veremos a seguir.

Em *Literatura Infantil: teoria, análise e didática*, Nelly Novaes Coelho (2011, p. 27-9) afirma que a literatura infantil se difere da literatura em geral apenas pela natureza de seu público leitor, que necessita de modificações no texto para melhor entendimento de seu conteúdo. Assim, a autora nos explica que a origem da literatura infantil está nos textos direcionados para adultos que, ao sofrerem adaptações ao longo do tempo, se transformaram em histórias direcionadas para crianças (Coelho: 2011, p. 40-3). Até mesmo as fábulas e os contos de fada, atualmente tão associados à literatura infantojuvenil, foram inicialmente destinados a adultos, tendo sido transmitidos oralmente e consolidando-se como fontes de sabedoria tradicional popular, já que em geral traziam lições e ensinamentos morais ao mostrarem comportamentos que evitariam dissabores. Como exemplos de obras que, embora destinados a adultos, foram pioneiras na constituição da literatura infantojuvenil tal qual a compreendemos hoje, podemos citar: *Fables de La Fontaine* de Jean de La Fontaine (1621-1695), *Histories ou Contes Du Temps Passé, avec des Moralités: Contes de ma mère l'Oye*, de Charles Perrault (1628-1703) e *Contes des Fées* de Madame D'Aulnoy (c.1650-1705), apenas para mencionar alguns. A partir desses exemplos, observa-se que, assim como nos aponta Coelho (2010, 2011), a literatura infantil foi construída tendo como base narrativas que valorizavam a fantasia, a imaginação e o maravilhoso, sendo também oriunda do processo de adaptação literária.

Não diferente, a formação da literatura infantojuvenil inglesa seguiu o mesmo processo, focando em traduções e em adaptações de romances populares destinado ao público adulto, tais quais *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe (1660-1731), publicado inicialmente em 1719, e *As Viagens de Gulliver* de Jonathan Swift (1667-1745), publicado pela primeira vez em

1726. Entretanto, como toda regra tem sua exceção, podemos citar o exemplo de *Alice no país das Maravilhas*, de Lewis Carroll (1832-1898), como uma das obras que seguiu o caminho inverso; isto é, uma obra concebida originalmente para crianças e que fez sucesso também com o público adulto.

Comparando *Alice* e *Tales from Shakespeare*, Wells define ambas as obras como “clássicas” e não simplesmente como “clássicos infantis” (Wells: 1987, p. 131), visto que são lidas por adultos e escolhidas por eles como um material de leitura apropriado às crianças. De fato, alguns críticos como Nodelman (2008), Hunt (2010) e Harvey (2016) fazem a ressalva de como, em geral, obras voltadas ao público infantil são altamente influenciadas por adultos em toda sua cadeia produtiva, visto que são escritas, selecionadas e compradas por eles, tendo suas decisões morais como balizadoras do processo de formar as opiniões de uma criança. No caso de adaptações de autores canônicos, em particular no caso de Shakespeare, Harvey (2016, p. 2) acredita que, independentemente se as edições são produzidas com o intuito de conferir capital cultural às crianças ou como uma ferramenta que lhes permitirá desenvolver um interesse genuíno na obra do dramaturgo, tais adaptações são promovidas para compradores adultos, dado o tipo de material paratextual (introduções, ilustrações de capa, notas explicativas, depoimentos, etc.) que as acompanha, que contava com notas e introduções de proeminentes homens das Letras como, por exemplo, o folclorista Andrew Lang (1844-1912) e o filólogo e shakespeariano F.J. Furnivall (1825-1910). Mais do que uma porta de entrada ou um auxílio para compreender as peças originais de Shakespeare, Harvey considera que as edições de Lang, de 1899, e de Furnivall, de 1901, tiveram impacto significativo no processo de legitimação da literatura infantojuvenil, ao tratarem *Tales from Shakespeare* como uma obra independente, a ser lida e estudada por seu próprio mérito, como um “clássico” literário em si. Segundo ela, o material paratextual dessas edições considerava os irmãos Lamb como os autores principais do texto, muitas vezes fornecendo informações

biográficas somente sobre eles ao invés de Shakespeare (Harvey: 2016, p. 3).

Ainda que à luz da época de seu lançamento *Tales from Shakespeare* tenha recebido uma crítica sem muito entusiasmo, nos anos que se seguiram a obra passou a ser reconhecida como “uma manifestação do interesse Romântico na infância e como um golpe na educação das crianças em nome das artes” (Wells: 1987, p. 130). Os irmãos passaram a ser elogiados por sua clareza narrativa, seu estilo simples de escrita e por sua compreensão da necessidade imaginativa das crianças. No final do século XIX e no início do século XX, os nomes de Charles e Mary já haviam adquirido tanto valor cultural em seu meio que se tornaram referência no âmbito de “Shakespeare para crianças e jovens”. Como consequência, muitos outros adaptadores posteriores se sentiram compelidos a reconhecer uma dívida para com os irmãos, justificando a necessidade de existência de suas próprias adaptações e esclarecendo seus diferenciais em relação a eles. Foi o caso dos autores Harrison S. Morris (1894), Arthur Quiller-Couch (1910) e Thomas Carter (1912) que publicaram, cada um, coleções com as demais histórias de Shakespeare não adaptadas pelos Lamb. Enquanto Morris adaptou cada uma das peças restantes, Quiller-Couch e Carter focaram apenas nas peças históricas. Na introdução de suas edições, os autores defendem a importância dos irmãos Lamb para a literatura infantojuvenil, afirmando que nenhuma nova adaptação de Shakespeare para esse público seria capaz de se igualar aos talentos deles. Suas intenções, portanto, são a de complementar o trabalho dos irmãos, e não a de substituí-lo ou aprimorá-lo. Harvey destaca que tamanho reconhecimento e reverência para com a obra dos Lamb ilustra o fato de como *Tales from Shakespeare* suplantou as peças do Bardo como o “original” ao qual todas as adaptações e apropriações posteriores foram inevitavelmente comparadas (Harvey: 2016, p. 6).

Assim, ao longo de 214 anos desde sua primeira edição, *Tales from Shakespeare* transformou-se de uma coletânea que

adaptava a obra de um autor canônico para um texto canônico por direito próprio, podendo ser considerado como um “clássico”, na medida em que se “impõe como inesquecível” (Calvino: 1993, p. 10). Concebida originalmente para o público infantojuvenil, a obra extrapolou as barreiras do tempo e de sua classificação inicial, sendo atualmente julgada pelos mesmos critérios estéticos que conferem valor a literatura “adulta”, tornando-se um verdadeiro exemplo do que Maria Teresa Andruetto (2008) chamou de “literatura sem adjetivos”. Buscando um equilíbrio entre as autoridades de Shakespeare e dos Lamb, ambos tratados com a mesma reverência e respeito dado às suas contribuições para a literatura mundial, as edições contemporâneas de *Tales from Shakespeare* promovem-na por suas credenciais literárias e não por seu apelo junto às crianças. É o que acontece com a edição brasileira da Globo Livros, de 2013, em que é possível ler na contracapa:

Romeu e Julieta, Otelo, Macbeth, Hamlet, O rei Lear e mais quinze peças de William Shakespeare encontram-se aqui, reescritas em formato de contos pelos irmãos Charles e Mary Lamb. Lançada em 1807, na Inglaterra, a coletânea fez um imenso sucesso entre **jovens e adultos** e se transformou em um **clássico da literatura**. Em 1943, a obra ganhou a tradução de Mario Quintana, escritor, tradutor e profundo conhecedor de Shakespeare. Agora com ilustrações inéditas, *Contos de Shakespeare* segue o seu caminho como um livro de excelente introdução ao teatro shakespeariano. (grifo meu).

Referências bibliográficas

ANDRUETTO, Maria Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. Tradução de Carmem Cacciacarro. São Paulo: Pulo do Gato, 2008.

BATE, Jonathan. *The Genius of Shakespeare*. London: Picador, 1997, p. 156-186.

BERTIN, Marilise Rezende. Prefácio. In: Lamb, Charles. Lamb, Mary. *Contos de Shakespeare*. Tradução Mário Quintana. 8ª ed. São Paulo: Globo, 2013, p.7-11.

BURDEN, Emily C. L. **Pre-Victorian Prudery**: The Family Shakespeare

and the Birth of Bowdlerism.2006. Tese (Doctor of Philosophy) – Faculty of Arts, University of Birmingham, Birmingham. Disponível em: <https://theses.bham.ac.uk/id/eprint/4462/1/Burden07MPhil.pdf>. Acesso em: 31 de janeiro de 2021.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 9-17.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil: Das origens indo-europeias ao Brasil Contemporâneo*. 5ª ed. São Paulo: Manole, 2010.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. 7ª ed. São Paulo: Moderna, 2011.

FEIJÓ, Mario. *O prazer da leitura: como a adaptação de clássicos ajuda a formar leitores*. São Paulo: Ática, 2010.

HARVEY, Kate. **A Classic for Elders: Marketing Charles and Mary Lamb in the Nineteenth Century**. In: Actes de congrès de la Société Française Shakespeare, n. 34, 2016, France. Disponível em: <https://journals.openedition.org/shakespeare/3717>. Acesso em: 30 de janeiro de 2021.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução por Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

LAMB, Charles & LAMB, Mary. *Contos de Shakespeare*. Tradução Mário Quintana. 8ª ed. São Paulo: Globo, 2013.

LAMB, Charles & LAMB, Mary. *Tales from Shakespeare. Preface*. London, Penguin Classics, 2007, p. 3-5

NODELMAN, Perry. *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008, p. 4-5.

RICHMOND, Velma Bourgeois. *Shakespeare as Children's Literature: Edwardian Retellings in Words and Pictures*. Jefferson, North Carolina: Mcfarland, 2008.

SKINNER, David. **A critical History Analysis of Charles and Mary Lamb's Tales from Shakespeare and Thomas Bowdler's The Family Shakespeare**. PhD thesis, University of Sheffield, Sheffield, 2012. Disponível em: <http://theses.whiterose.ac.uk/2423/>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

TAYLOR, Gary. *Reinveinting Shakespeare: A cultural History from Restoration to the Present*. Oxford: Oxford University Press, 1991, p. 163-230.

WARNER, Marina. "Introduction". In: Lamb, Charles. LAMB, Mary. *Tales from Shakespeare*. London: Penguin Classics, 2007, p. vii-xxviii.

WELLS, Stanley. Shakespeare Lecture: *Tales from Shakespeare*. **Proceedings of the British Academy**, LXXIII, 1987, p. 125-152. Disponível em: <https://www.thebritishacademy.ac.uk/events/lectures/listings/shakespeare-lectures/>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.



Comunicadores

Autoras inglesas contemporâneas de William Shakespeare: sobre o que escrevia a contraparte feminina do Bardo

ALINE FERNANDES THOSI

Uma celebração de William Shakespeare (1564–1616) e de suas obras atemporais não está completa sem que sejam enaltecidas suas personagens femininas. Ousadas, sagazes, inteligentes, complexas e fortes, essas figuras têm sido objeto de estudo cada vez mais desejado por pesquisadores da atualidade. Em países anglófonos, além do interesse pelas personagens femininas construídas pelo Bardo, surgiu também, em meados do século XX, o desejo pela escavação e recuperação de obras produzidas por autoras inglesas contemporâneas de Shakespeare, tão multifacetadas e surpreendentes quanto suas personagens.

Impulsionada pelo questionamento de Virginia Woolf (1882–1941) em *Um teto todo seu* (1929) com relação a aparente escassez de mulheres autoras no período elisabetano (principalmente aquelas que não pertenciam à nobreza ou realeza), a pesquisa sobre essas escritoras vem se expandindo e, hoje, sabemos que mais de 50 mulheres produziram textos literários na Inglaterra entre os séculos XVI e XVII. No entanto, a disseminação dos textos produzidos por essas autoras ainda parece tímida em nosso país. Além disso, há poucas obras traduzidas para o nosso idioma, o que dificulta ainda mais o acesso a elas.

Com o objetivo de divulgar – e celebrar! – pelo menos uma parcela dessas obras por mais de três séculos esquecidas, apresentarei o trabalho de autoras de classe média que escreveram suas obras entre 1564 e 1616, período em que viveu o Shakespeare¹⁶, a saber: Anne Locke (c. 1533–c.1590),

¹⁶ Alguns exemplos mais frequentemente citados de autoras de classes mais altas (nobreza e realeza) que escreveram suas obras no mesmo período: Lady Anne Bacon (1527–1610), Frances Manners, Baronesa Bergavenny (c. 1530–c. 1576), Lady Mary Cheke (c.1532–1616), Elisabete I (1533–1603), Jane Lumley, Baronesa

Margaret Tyler (1540–1590), Isabella Whitney (c. 1548–c.1575), Anne Wheathill (fl. 1584), Anne Dowriche (fl. 1589), Elizabeth Grymestone (c. 1563–c. 1603) e Aemilia Lanyer (1569–1645).

Anne Locke¹⁷ é considerada a primeira pessoa inglesa a publicar uma sequência de sonetos. *A Meditation of a Penitent Sinner* (1560), uma coleção de poemas dedicados à exaltação da fé protestante, é composta por um prefácio autoral em versos (cinco sonetos), uma tradução de um dos sermões do teólogo francês João Calvino¹⁸ (1509–1564), e uma sequência de vinte e um sonetos em forma de paráfrase anexados ao lado de cada parte do sermão. A obra foi escrita em um momento de intensa perseguição aos protestantes¹⁹ ingleses e pode ser considerada um ato de resistência político-religiosa por dois principais motivos: (1) a tradução de um texto colabora com a sua disseminação, o que faz de Locke uma propagadora da fé protestante; (2) o acréscimo da paráfrase expandiu o texto e trouxe mais elementos que descrevem tal religião, ressaltando a intenção da poeta de ativamente contribuir com a causa. Como explica a pesquisadora Elaine V. Beilin,

Essas autoras protestantes, ao mesmo tempo que se mostravam ‘cultas e virtuosas,’ estavam também se estabelecendo como escritoras. Enquanto o autor ou tradutor de um tratado religioso podia focar no assunto de maneira impessoal, organizando uma determinada doutrina a fim de convencer ou ensinar o leitor, as mulheres assinaram seus nomes em seus trabalhos e ocuparam o lugar de polemistas religiosas. O próprio assunto conferia autoridade, mesmo que poucas autoras assumissem isso abertamente, [...] este

Lumley (1537–1578), Lady Elizabeth Tyrwhitt (1550–1588), Mary Sidney, Condessa de Pembroke (1561–1621), Lady Margaret Hoby (1571–1633), Elizabeth Cary, Viscondessa Falkland (1585–1639) e Lady Anne Clifford (1590–1676).

¹⁷ Tendo se casado três vezes, a poeta pode ser encontrada pelo sobrenome de solteira “Vaughan,” pelo sobrenome do primeiro casamento “Locke” ou “Lock” ou “Lok,” pelo sobrenome do segundo casamento “Dering,” e pelo sobrenome de seu terceiro e último casamento “Prowse”.

¹⁸ Um dos principais líderes da Reforma Protestante.

¹⁹ A rainha católica Maria I (1516–1558) ficou conhecida como Maria Sanguinária por ter sido responsável pela perseguição e pela morte de mais de 300 protestantes ingleses durante o seu curto reinado (1553–1558). A obra foi escrita em Genebra, entre 1557 e 1558, período em que a autora buscou exílio.

é o começo, as composições religiosas de mulheres que construíram a cidade das senhoras inglesa, que escreveram para provar que as mulheres fariam por si e redimiram seu bom nome.^{20, 21} (Beilin: 1987, p. 48)

Anos mais tarde, em 1590, Locke traduziu e publicou o texto religioso do teólogo holandês Jean Taffin (1529–1602), *Of the Markes of the Children of God*, e anexou um prefácio dedicando sua tradução à Condessa de Warwick, Anne Russell (1548–1604), bem como um poema autoral ao final da obra. No prefácio, a autora afirma que sua tradução é sua parcela de colaboração para a difusão da religião, uma vez que ela, por ser mulher, não poderia fazer nada além disso. Podemos inferir que a autora se refere ao ato de pregar em público ou quaisquer outras investidas político-religiosas proibidas a mulheres:

[...] porque grandes coisas por causa do meu sexo eu não posso fazer, e aquilo que eu posso, eu devo, eu trago, de acordo com o meu dever, meu pobre cesto de pedras para o fortalecimento dos muros daquela Jerusalém da qual (pela graça) somos todos cidadãos e membros.²² (Locke: 1560, s/p)

Margaret Tyler, tradutora do romance espanhol *The Mirror of Princely Deeds and Nighthood* (1578), escrito por Diego Ortúñez de Calahorra, foi a primeira pessoa a traduzir um romance diretamente do espanhol para o inglês. Em seu prefácio, a autora revela um importante aspecto sobre as suas intenções: uma defesa do direito da mulher de ler, traduzir e publicar um texto secular.

²⁰ Todas as traduções presentes neste artigo serão de minha autoria.

²¹ These Protestant authors, while showing themselves to be “learned and virtuous,” were also establishing themselves as writers. While the author or translator of a religious treatise might impersonally focus on the subject matter, arranging given doctrine to convince or teach the reader, women signed their names to their work and took their place as religious polemicists. The subject matter itself conferred authority, even if few of these writers assumed it openly, [...] These are the beginnings, the religious compositions by women who constructed the English city of ladies, who wrote to prove that women would speak for themselves and redeem their good name.

²² [...] because great things by reason of my sex, I may not doo, and that which I may, I ought to doo, I haue according to my duetie, brought my poore basket of stones to the strengthening of the walles of that Ierusalem, whereof (by grace) wee are all both Citizens and members.

No século XVI, era comum que mulheres traduzissem textos religiosos, pois era assim, e somente assim, que poderiam adentrar o universo literário dominado pela pena masculina. Desta forma, a decisão de Tyler de traduzir um texto secular, especialmente um romance de cavalaria, tão repudiado pelos moralistas de sua época, desafia as restrições patriarcais que limitavam o acesso das mulheres à leitura e publicação de textos de diferentes temas.

Tyler usa o espaço do prefácio para deixar explícita a defesa não apenas do seu direito individual de se debruçar sobre os textos que bem entendesse, mas também do direito coletivo, de todas as mulheres, de fazê-lo. Como bem explica o pesquisador Paul Salzman,

Tyler aponta para a hipocrisia daqueles que apoiam a noção de uma leitora feminina, mas se recusam à ideia de uma escritora: ‘é a mesma coisa uma mulher escrever uma história e um homem dirigir sua história a uma mulher’ (ibid.: 23). Tyler também oferece um argumento contra aqueles que limitaram a escrita feminina a assuntos religiosos, apontando, ironicamente, que seria difícil para ela encontrar um texto religioso em espanhol aceitável para traduzir (dado que todas essas obras seriam católicas e inadequadas para leitores ingleses protestantes). Tina Krontiris (1992) observa que, na obra de Calahorra em si, as personagens femininas estão longe de ser passivas, e a narrativa oferece ao leitor algumas críticas em relação a padrões de dois pesos e duas medidas; Krontiris argumenta (embora isso não possa ser comprovado) que um tradutor do sexo masculino teria reduzido a atitude liberal do espanhol em relação às mulheres que é tão evidente no romance (ibid.:59-52).²³

²³ Tyler points to the hypocrisy of those who support the notion of a female reader but balk at the idea of a female writer: ‘it is all one for a woman to pen a story as for a man to address his story to a woman’ (ibid.: 23). Tyler also offers an argument against those who would confine women’s writing to religious matters by noting, ironically, that it would be difficult for her to find an acceptable religious work in Spanish to translate (given that all such works would be Catholic and unsuitable for Protestant English readers). Tina Krontiris (1992) has noted that, in de Calahorra’s romance itself, the female characters are far from passive and the narrative offers the reader some critique of double standards; Krontiris argues (though this cannot be proven) that a male translator would have reduced the liberal Spanish attitude towards women that is evident in the romance (ibid.: 59–62).

Isabella Whitney publicou duas obras em vida: a coleção de poemas epistolares intitulada *The Copy of a Letter, lately written in metre, by a young Gentlewoman to her unconstant Lover* (1567), na qual a poeta faz um alerta a todas as mulheres sobre as malícias do sexo masculino, e *A Sweet Nosegay, or Pleasant Posy: Containing a Hundred and Ten Philosophical Flowers* (1573), uma nova coleção de poemas composta por um prefácio dedicado ao amigo George Mainwaring, um prefácio ao leitor, um poema comendatário escrito pelo editor Thomas Berry, um poema homônimo composto por 110 versos inspirados na obra de Hugh Plat (1552-1608) *Flowers of Philosophy* (1572), quatro poemas epistolares endereçados a membros de sua família, um poema em forma de testamento ficcional dedicado a cidade de Londres intitulado “The Manner of her Will” (também conhecido como “Her will and testament”) e, por fim, um poema em homenagem ao falecimento de seu amigo William Griffith.

Suas obras revelam alguns dados biográficos que apontam aspectos interessantes da autora: apesar de referir-se a si mesma como *gentlewoman*, a poeta não era de família nobre, era solteira, serviu na casa de aristocratas, foi demitida possivelmente por conta de rumores, passou por dificuldades financeiras e, por este motivo, tentava recuperar-se financeiramente por meio da publicação de seus textos, como relata Whitney em sua carta em versos endereçada a sua irmã A.B.:

Tivesse eu um Marido, ou uma morada,
e tudo mais que a isso pertence
Eu poderia vislumbrar a mesma estrada
a outras mulheres pertinente:
Mas até que algum lar me acolha,
Meus livros e Caneta serão minha escolha.²⁴
(Whitney *apud* Martin: 2010, p. 288)

²⁴ Had I a Husband, or a house, / and all that 'longs thereto / Myself could frame about to rouse, / as other women do: / But till some household cares me tie, / My books and Pen I will apply.

A intimidade de Whitney com a cidade de Londres também pode ser considerada um aspecto de sua biografia relevante na construção do seu fazer literário. É possível especular que, por conta de sua profissão, a poeta teria tido maior familiaridade com a cidade de Londres em relação a uma autora das classes mais altas, uma vez que, provavelmente, precisou cumprir afazeres nos estabelecimentos da cidade, como por exemplo na compra de alimentos ou em busca de quaisquer outros serviços que seus empregadores tivessem requerido. A pesquisadora Helen Wilcox destaca a maneira como a poeta detalha os aspectos físicos da cidade em seu poema dedicado a Londres, *The Manner of her Will*:

‘Wyll’ de Whitney, um poema de mais de trezentas linhas, oferece um relato vívido, detalhado e movimentado da Londres elisabetana, pintando uma imagem completamente material da cidade. Seu interesse é pelas ruas, lojas e commodities, e quando se refere a grande catedral gótica de São Paulo que dominava a cidade no início da era moderna, ela não pensa nisso em termos de sua influência espiritual, mas como uma presença física [...] ²⁵. (Wilcox: 2010, p. 24)

Anne Wheathill, autora do livro de preces *A Handfull Holesome (though Homelie) Hearbs* (1584), é considerada a primeira escritora a produzir um livro de preces destinado a mulheres. Assim como Isabella Whitney, apesar de não fazer parte da nobreza ou da aristocracia, Wheathill se apresenta como uma *gentlewoman*. A autora escreve um texto explicitamente protestante, mas, diferentemente do caso de Anne Locke, Wheathill produz sua obra durante o reinado de Elisabete I (1533–1603), quando já não havia mais ataques e perseguições contra protestantes na Inglaterra. Apesar de suas preces parecerem não conter aspectos transgressores, dado o momento histórico favorável para a sua religião, Wheathill usa seu prefácio para desafiar a determinação frequentemente citada no início da era moderna de que uma

²⁵ Whitney’s ‘Wyll’, a poem of over three hundred lines, offers a vivid, detailed and bustling account of Elizabethan London, painting a thoroughly material image of the city. Her interest is in streets, shops and commodities, and when she refers to the great gothic cathedral of St Paul’s which dominated the early modern city, she does not think of it in terms of its spiritual influence but as a physical presence [...].

mulher deveria ser silenciosa. Como explicam Colin B. Atkinson e Jo B. Atkinson,

Como uma mulher do início da era moderna era excluída do discurso político e profissional, e autorizada a falar, quando era, apenas como esposa, filha ou mãe, registrar sua experiência religiosa era a única maneira de escapar de ambos os papéis tradicionais de gênero e da ordem de se manter em silêncio. [...] Sem ter a autoridade do status da realeza ou da nobreza, Wheathill deve estabelecer sua autoridade em seu prefácio, e seu esforço é completamente evidente. Ela antecipa o julgamento de que ela não está agindo como uma mulher deveria. Ela admite estar agindo de forma 'ousada' e até possivelmente 'desrespeitosamente e sem zelo.' [...] Ela até mesmo aceita que pode ser considerada 'grosseira e insensata' pelos eruditos por ter ousado 'sem consultar ou pedir ajuda de ninguém, dedicando-se a tal empreendimento em mãos.' Ela contra-ataca referindo-se humildemente ao seu trabalho como apenas 'um pequeno punhado de ervas brutas.' No entanto, ela vai além de uma mera humildade defensiva. Ela invoca seu 'coração disposto e mente fervorosa' e insiste que ninguém buscou 'o avanço da glória de Deus e o desejo de aceitação' mais do que ela. [...] Ela afirma que 'esse pequeno punhado de ervas brutas, saudáveis em operação e trabalho, não será menos aceitável diante da majestade do Deus todo poderoso do que as flores perfumadas dos outros, reunidas com mais entendimento.'²⁶ (Atkinson & Atkinson: 1996, p. 665)

²⁶ Because early modern woman was excluded from political and professional discourse and allowed to speak publicly, if at all, only as a wife, daughter, or mother, recording her religious experience was about the only way she could escape both traditional gender roles and the injunction to remain silent. [...] Lacking the authority of royal or noble status herself, Wheathill must establish her authority within her preface, and her struggle is fully evident. She anticipates the judgement that she is not acting as a woman should. She admits acting 'boldly,' possibly even 'unreventlie and without zeale.' [...] She even accepts that she may be judged 'grose and unwise' by the learned that she dared 'without the counsel or help of any, to take such an enterprise in hand.' She counters by humbly referring to her work as merely 'a small handfull of grose hearbs.' However, she goes beyond mere defensive humility. She invokes her 'willing heart and fervent mind' and insists that no one has sought 'the advancement of Gods glorie, & the desire of acceptation' more than she. [...] she asserts that 'this small handfull of grose hearbs, wholesome in operation and working, shall be no lesse acceptable before the majestie of almightie God than the fragrant floures of others, gathered with more understanding.

Anne Edgecumbe Dowriche, autora do longo poema narrativo *The French Historie* (1589), também foi uma poeta que fez uso da literatura para militar a favor do protestantismo: a obra retrata o sofrimento vivido pelos protestantes franceses – conhecidos como *Huguenot* – durante as Guerras Religiosas na França do século XVI.²⁷ A pesquisadora Julie Sampson reúne diversos dados biográficos da poeta na primeira seção do seu artigo “Anne Edgecumbe/Dowriche and the French Historie” e, uma sugestão pertinente sobre a vida da autora é destacada “O tom de autoridade do poema sugere que Dowriche havia estabelecido uma posição social que lhe permitia influenciar um amplo círculo de leitores contemporâneos.”²⁸ (Sampson, 2009, p. 94) Desta forma, é possível concluir que a literatura religiosa (assim como nos casos de Locke e Wheathill) era uma ferramenta feminina de potência, cujas autoras pretendiam usar para demolir algumas das barreiras impostas justamente pelos ideais cristãos, que as julgavam inferiores e incapazes de debater questões politico-religiosas.

Em sua epístola ao leitor, Dowriche salienta que seu texto será útil para o enriquecimento moral de seus leitores e da comunidade protestante como um todo, colocando-se na posição de contribuinte ativa pela causa, assim como fez Anne Locke. Como explica o pesquisador Randall Martin:

Anne Dowriche cita uma conhecida passagem de Coríntios para justificar seu empreendimento: ‘O que fazer então, irmãos? quando vos ajuntardes, conforme cada um de vós tem um salmo, ou tem uma doutrina, ou tem uma língua, ou tem uma revelação, ou tem uma interpretação, deixe que tudo seja feito pela edificação’ (14.26) ‘Edificar’ significa construir, e Dowriche sugere que suas histórias versificadas vão aprofundar o conhecimento moral de seus leitores e fortalecer sua comunidade. O que talvez seja

²⁷ As Guerras Religiosas na França foram conflitos travados entre protestantes e católicos romanos entre 1562 e 1598. Milhões de pessoas morreram em decorrência dessa guerra civil.

²⁸ The poem’s authoritative tone implies that Dowriche had established a position of social standing which allowed her influence over a wide circle of contemporary readers.

menos óbvio para nós, mas que certamente Dowriche tinha conhecimento, é que este mesmo capítulo de Coríntios contém a proibição de São Paulo, infinitamente repetida, sobre o discurso público feminino: ‘Permaneçam as mulheres em silêncio nas igrejas, pois não lhes é permitido falar; mas que permaneçam em submissão’ (14.34). [...] (A epístola de Dowriche ao leitor) aborda um paradoxo cultural enfrentado por todas as escritoras durante este período [...] por um lado, as autoridades masculinas proibiam as mulheres de exercer seus dons intelectuais e proféticos em atividades clericais ou seculares. Por outro lado, os teólogos do Renascimento afirmavam a igual capacidade dessas mulheres para o crescimento moral e discernimento espiritual, o que estimulou as reformadoras protestantes a afirmarem seu direito de interpretar as escrituras como sua consciência as guiasse, e publicamente defender – e morrer pelas – doutrinas Reformistas.²⁹ (Martin: 2010, p. 25)

Elizabeth Grymestone, autora da obra *Miscellanea, Meditations, Memoratives* (1604, 1605-6), teve seu trabalho publicado postumamente, muito provavelmente pelo seu marido, somando o total de três diferentes edições, cada uma delas com o acréscimo de textos os quais Martin afirma parecer autênticos e muito próximos da escrita de Grymestone (Martin: 2010, p. 97). Como o título sugere, seu livro contém textos de diferentes gêneros (poesia, ensaios, meditações) e temas (religião, conselho maternal, reflexões

²⁹ Anne Dowriche cites a well-known passage from Corinthians to justify her enterprise: ‘What is to be done then, brethren? when ye come together, according as every one of you hath a psalm, or hath doctrine, or hath a tongue, or hath revelation, or hath interpretation, let all things be done unto edifying’ (14.26). ‘Edify’ means to build up, and Dowriche implies that her verse-histories will deepen her readers’ moral knowledge and fortify their community. What is perhaps less obvious to us but Dowriche is certain to have known is that this same chapter of Corinthians contains St Paul’s endlessly repeated prohibition on female public speech: ‘Let your women keep silence in the churches: for it is not permitted unto them to speak, but they ought to be subject’ (14.34). [...] this Epistle addresses a cultural paradox faced by all female writers during this period, [...] On the one hand, male authorities barred women from exercising their intellectual and prophetic gifts in clerical or many secular offices. On the other hand, Renaissance theologians affirmed their equal capacity for moral growth and spiritual insight, which spurred Protestant female reformers to assert their right to interpret scripture as their consciences guided them, and publicly to defend – and die for – Reformation doctrines.

políticas). A primeira parte de sua obra conta com poemas de outros escritores, bem como produções autorais que tratam de assuntos relacionados às Escrituras. Na segunda edição, como esclarece Martin, foram adicionados textos a este capítulo que lidam com os temas de autoridade política e traição contra o estado (alta traição), assassinato, e as qualidades de um juiz:

Esses tópicos são principalmente de natureza civil, e por isso eram considerados reservados ao sexo masculino. Pode ser por este motivo que esses tópicos foram excluídos da primeira edição: eles se desviavam dos tópicos femininos ‘apropriados’ sobre o afeto materno e conselhos religiosos, tópicos sobre os quais mulheres escritoras poderiam ter mais esperança de ganhar aceitação pública como conselheiras autorizadas, especialmente se tivessem doentes, morrendo ou mortas.³⁰ (Martin: 2010, p. 98)

A estratégia usada por Grymestone em suas reflexões sobre tópicos de natureza civil consiste em mesclar temas religiosos – sobre os quais as mulheres tinham permissão para escrever – com assuntos seculares. No ensaio do capítulo dezessete, intitulado ‘Of Wilful Muder’ (Do Homicídio Doloso), a autora anuncia seu próximo tema para debate e reflexão: “Como escrevi anteriormente sobre alta traição, que foi o pecado de Adão, que pensou que comer uma maçã o igualaria com Deus, agora eu escreverei sobre assassinato, que foi o pecado de Cain, que matou seu irmão Abel, [...]”³¹ (Grymestone *apud* Martin: 2010, p. 114) A autora usa personagens das Escrituras para criticar os pecados e crimes cometidos pelo sexo masculino. Sua escolha de falar sobre o pecado de Adão, e não o de Eva, bem como de usar exemplos masculinos para ilustrar temas criminais, pode ser considerada uma estratégia retórica que visa redimir o sexo feminino.

³⁰ These topics are mainly civil in nature, and so were traditionally considered to be the preserve of male writers. This may be why they were excluded from the first edition: they strayed from the ‘proper’ female subjects of maternal affection and pious advice, topics about which women writers could better hope to gain public acceptance as authoritative counsellors, especially if they were ill, dying, or dead.

³¹ As I entreated formerly of high treason, which was the sin of Adam, who thought by eating of an apple to have equalled himself with God, so now I will write of murder, which was the sin of Cain, who killed his brother Abel [...]

Aemilia Bassano Lanyer (ou Emilia Lanier), autora da coleção de poemas *Salve Deus Rex Judaeorum* (1611), utiliza estratégias similares às aquelas usadas por Grymestone. A obra é composta por dez dedicatórias versificadas (nove delas endereçadas a mulheres da nobreza e uma endereçada a todas as mulheres), uma dedicatória em prosa a todos os seus leitores, e um longo poema homônimo que, além de recontar a história da Paixão de Cristo pela perspectiva feminina, também almeja redimir a imagem de Eva. Assim como Grymestone, Lanyer centraliza a culpa do pecado original em Adão:

Mas certamente Adão não pode ser perdoado;
A falha dela, apesar de grande, a dele foi a mais leviana;
O que a fraqueza ofereceu, a força deveria ter recusado,
Sendo senhor de tudo, sua desonra foi a mais profana:
Mesmo que a serpente a ela tenha enganado,
Ele deveria usar a palavra divina como guia de sua ação
humana,
Porque ele era o senhor e rei de todo o mundo,
Antes que a pobre Eva desse seu primeiro respiro profundo.³²

Além de defender Eva, Lanyer também enfatiza a importante participação das mulheres na história da Paixão de Cristo e, ao mesmo tempo, reforça exemplos de personagens masculinos que julgaram, torturaram e crucificaram Jesus. Ao deslocar a imagem negativa de Eva, enfatizar a contribuição de personagens femininas e destacar as injustiças cometidas pelo sexo masculino, a poeta parece ter a intenção de defender todo o sexo feminino: “[...] os filhos de Adão são responsáveis pelo triste legado de violência e injustiça em épocas sucedentes, [...] que as mulheres continuam a vivenciar em seu próprio tempo.”³³ (Martin: 2010, p. 363).

Após esse breve panorama da participação de autoras inglesas contemporâneas de Shakespeare na literatura, é

³² But surely Adam cannot be excused; / Her fault, though great, yet he was most to blame; / What weakness offered, strength might have refused, / Being lord of all, the greater was his shame: / Although the serpent's craft had her abused, / God's holy word ought all his actions frame, / For he was lord and king of all the earth, / Before poor Eve had either life or breath.

³³ [...] Adam's sons are responsible for the sad legacy of violence and injustice in succeeding ages, [...] that women continue to experience in her own time.

possível chegar a algumas conclusões: (1) ao contrário do que era imaginado antes da segunda metade do século XX, houve diversas mulheres produzindo textos literários na Inglaterra do início da era moderna; (2) elas escreveram em diversos gêneros (traduções, paráfrases, poesia, ensaios, prefácios e cartas); (3) de uma forma ou de outra, todas essas mulheres desafiaram a ordem de que deveriam ser silenciosas. Seja por defender sua religião e seu direito de contribuir para o debate religioso (Anne Locke, Anne Wheathill e Anne Dowriche), por reivindicar seu direito de ler e escrever sobre temas seculares (Margaret Tyler), por apropriar-se de uma cidade inteira em um testamento fictício (Isabella Whitney), por debater questões pertinentes ao universo civil masculino (Elizabeth Grymestone), ou redimir a imagem de Eva e de todas as mulheres (Aemilia Lanyer), as autoras aqui apresentadas devem ser celebradas pela coragem com que usaram a literatura como um instrumento de defesa e redenção de toda uma classe tão severamente cerceada.

Referências bibliográficas

ATKINSON, Colin B. & ATKINSON, Jo B. Anne Wheathill's Handfull of Holesome (though Homelie) Hearbs (1584): The First English Gentlewoman's Prayer Book. *In: The Sixteenth Century Journal*, v. 27, n. 3, 1996, p. 652-672.

BEILIN, Elaine V. *Redeeming Eve: Women Writers of the English Renaissance*. Oxford: Princeton University Press, 1987.

LOCKE, Anne. *A Meditation of a Penitent Sinner*. London: Thomas Orwin, 1560. Disponível em: www.luminarium.org/renascence-editions/locke2.html> Acesso em: 05 de novembro de 2022.

MARTIN, Randall (ed.). *Women Writers in Renaissance England: An Annotated Anthology*. London: Pearson Education Limited, 2010.

SALZMAN, Paul. Prose Fiction. *In: Pacheco, Anita (ed.). A Companion to Early Modern Women's Writing*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002, p. 303-316.

SAMPSON, Julie. Anne Edgcumbe/Dowriche and The French Historie. *In: The Devonshire Association*, 2009, p. 93-152. Disponível em <Anne Edgcumbe/Dowriche and The French Historie (2009) - The Devonshire Association (devonassoc.org.uk)> Acesso em: 05 de novembro de 2022.

WILCOX, Helen. 'ah famous citie': women, writing, and early modern London. *In: Feminist Review*, v.96, 2010, p.20-40.

Jonson and Shakespeare: the use of boy actors and the spectators' complicity on the English stage

AMANDA FIORANI

Introduction

Theatres in the early modern period were places of disruption, both of gender and sexuality, as well as social class. In this way, the all-male cast of the period, with its boy actors, was especially ambiguous, as it further challenged the normative notions of the time when it came to gender roles and sexuality. Taking this theatrical convention into account, this paper will consider the crossdressing in two plays: *Twelfth Night, or What You Will* (1600) by William Shakespeare (1564-1616) and *Epicoene, or The Silent Woman* (1609) by Ben Jonson (1572-1637).

The first play is from the Elizabethan period and was first performed on a public theatre and features a female-to-male (FTM) crossdressing with Viola disguised as Cesario; and the second is from the Jacobean era and was first presented at a private theatre, featuring prominently a male-to-female (MTF) crossdressing with the title character. Therefore, this paper will contrast these two plays reflecting broadly on how these works deal with gender and sexuality – and the queerness it engenders. Furthermore, this work will concern itself with how these theatrical pieces deal with the spectators' complicity to the crossdressing and how that is used to further their plot.

Theatres as disrupters and MTF/FTM crossdressing

Early modern England was a patriarchal society (Orgel: 1996) and the theatre was a place with dangerous potential to

destabilize society and its beliefs as, according to Stephen Orgel, “the very institution of theatre [was] a threat to manhood and the stability of social hierarchy” (1996, p. 26). The threat posed by theatres is especially true when one considers the crossdressing required in the all-male performances of the time, which further challenged normative societal beliefs. As appointed by Casey Charles (1997), “the English theatre became both a literal and a figurative staging ground for debates over early modern sexuality” (p. 127).

As a rule, women were only allowed on the stage of public theatres in the Restoration, in 1660, although Stephen Orgel (1996) reminds us that this may have applied mostly to English women, since foreign women acted on the English stages at times during the early modern period. Performances at court, however, did not follow the same rules and, therefore, offer an interesting contrast to this situation. During the Jacobean and Caroline period, there were women participating in masques, with even the illustrious presence of Queen Anne of Denmark (1574-1619) and Queen Henrietta Maria (1609-1669) during the reigns of James I (1603-1625) and Charles I (1625-1645), respectively. Although Queen Anne did not have any lines in the masques she participated, she herself “often proposed the governing concept for a masque” (Lewalski: 1993, p. 341). Queen Henrietta Maria, however, did have lines in some of the masques she participated. This situation offers an interesting point of contrast, and exception, to the matter of women on stages in general.

Simone Chess’s study on topics of gender and sexuality in plays from the Elizabethan and Jacobean periods will feature as the overall theory behind this article. The scholar integrates Queer Theory in early modern study, denouncing the ambiguities in crossdressers’ representations in the plays of the period, which will appear in the analyses of Shakespeare’s and Jonson’s plays. The study of the disruption caused by crossdressing in early modern plays has been of interest to academics for some time. However, according to Chess (2016), the attention has been mostly focused on FTM (female-to-male) crossdressing – when

female characters crossdress as men —, as opposed to MTF (male-to-female) crossdressing — when male characters crossdress as women.

As attested by Chess, during the 1980s and 1990s early modern studies “focused almost exclusively on FTM crossdressing and ‘transvestite theater’, the practice of boy actors dressing as female characters” (2016, p. 3). More specifically, scholars were interested in the way in which the patriarchal ideologies of the early modern period were put on display when women crossdressed as men and, therefore, were able to circulate in places and act according to the privileges afforded to men at the time (Chess: 2016). This type of crossdressing will be explored in the analysis of *Twelfth Night, or What You Will* (1600) by Shakespeare.

MTF crossdressing, however, has not been as explored by early modern critics. There are over thirty cases of this type of crossdressing in early modern plays, but probably the most famous instance of it is the scene in which Falstaff crossdresses as a woman in *The Merry Wives of Windsor* (1602) (Chess: 2016). Overall, MTF crossdressing

focus[es] less on the individuals and the ‘gender trouble’ they personally experience or provoke; they focus more on the social aspect that queer gender representation can have on dyads, communities, and broader social structures, like marriage, economy, and sexuality (Chess: 2016, p. 2).

Therefore, it adds a new dimension to the crossdressing and the way it can influence not only the person going through the experience, but also those around them and societal structures as a whole, which will be explored in the analysis of *Epicoeene, or The Silent Woman* (1609) by Jonson.

Another feature that is hugely important when considering crossdressing — both FTM and MTF — is clothing and its relevance when it comes to gender significance, which is especially pertinent for both plays here analysed, where clothing plays a uniquely important part in the crossdressings. Simone Chess expands on this characteristic in the following fragment:

Because anatomical sex could be seen as “a continuum,” sexual differentiation between men and women could be seen as unfixed and impermanent. It is thus deeply historically specific that gender expression—and with it, clothing—came to have high stakes; what a person wore and how he/she acted had the potential to actually change his/her/their sex. In this context, it makes sense that clothing and accessories were key signifiers of gender and sex, and that clothing could be deployed, swapped, or altered to queer and complicate both gender performance and, possibly, the sex of the body beneath (Chess: 2016, p. 6).

In this way, clothing blurs the line when it comes to gender expression, especially given the theatrical conventions of the time, with its boy actors. As appointed by Stephen Greenblatt: “The transforming power of costume unsettles fixed categories of gender and social class; it allows characters to explore emotional territory that a culture officially hostile to same-sex desire and cross-class marriage would ordinarily have ruled out of bounds” (2008, p. 1908). This feature will be showcased in both Shakespeare’s and Jonson’s plays.

Twelfth Night, or What You Will: an Elizabethan FTM crossdressing

Twelfth Night was probably written around 1601, during Queen Elizabeth I’s reign. The comedy introduces its spectators to a gentlewoman called Viola, who has survived a shipwreck, and disguises herself as a young man named Cesario. She finds work as a messenger to Duke Orsino, who is in love with Lady Olivia. In the process, Lady Olivia eventually falls in love with Cesario, Viola in disguise. Viola’s FTM crossdressing as Cesario and what it engenders on the microcosm of the play when it comes to topics of gender, sexuality and queerness will be the focus of this section. As appointed by Chad Allen Thomas, “dramaturgically, the textual content and historical context of *Twelfth Night* recommends its inclusion in the tradition of queer Shakespeare” (2010, p. 102).

As mentioned above when discussing FTM crossdressings in general, Viola's disguise as Cesario affords her privileges relegated to men in a patriarchal society and, furthermore, grants her the opportunity of securing the job of messenger. In this way, the crossdressing affords her immediate financial gains with a position she would not have been able to obtain as a woman. Historically, as Stephen Orgel (1996) reminds us, women's crossdressing was a reasonably widespread practice, mainly among women of lower-class, since job opportunities were mostly limited to men at the time. This resonates, if only partly, with Viola's situation in *Twelfth Night* when it comes to the availability of positions for her as a woman, even though she cannot be considered entirely part of the group mentioned by Orgel, given her position as a gentlewoman.

The spectators' involvement in this play is also of interest. As attested by Keir Elam, "[...] the spectator plays the part of co-protagonist" (2008, p. 7) in *Twelfth Night*, and this aspect is already present in the second title of the play – *What You Will* – establishing a dialogue with spectators and readers. Furthermore, this is evident in Viola's own crossdressing, since most of the characters are not aware of the disguise throughout the play, but the spectators are her accomplices from the start. Therefore, the revelation of Viola's gender is only a surprise to the microcosm of the play, but not the macrocosm of the theatre.

Furthermore, the way in which the play was first presented in the Elizabethan period is also of significance when discussing its repercussions on normative ideas of gender and sexuality, due to its all-male cast and boy actors. Taking this convention into consideration, the first audiences of *Twelfth Night* would have witnessed a boy actor playing the part of a woman, Viola, who, in turn, is crossdressed as a man, Cesario – a double layer of disguise. This would have further blurred the lines concerning gender and sexuality.

Another aspect of the play worth noting when it comes to crossdressing is the clothing, as aforementioned. Clothing and its relation to gender significance is especially important to highlight in this Shakespearean play, given its impact on the relationship

between Viola and Orsino. Viola can only marry Duke Orsino at the end of the play *after* she changes back into her woman's clothes, which supposedly happens after the play finishes. As affirmed by Stephen Greenblatt, "in *Twelfth Night*, clothes do not simply reveal or disguise identity; they partly constitute identity" (2008, p. 1907). The play finishes, then, without re-establishing the social norm when it comes to gender, with Viola still dressed as a man.

Moreover, going against the implied norm when it comes to comedies always ending in marriage, *Twelfth Night* ends with the *promise* of a wedding, which can only happen once gender normativity is re-established. Furthermore, it is telling that Orsino continues to refer to Viola as Cesario, even after knowing she is a woman, corroborating the importance of clothing, and highlighting the queerness in this play, since he will only consider and address her as a woman once she takes off her disguise as a young man. This is evident in the following fragment:

ORSINO

[...] Cesario, come –

For so you shall be, while you are a man;

But when in other habits you are seen

Orsino's mistress and his fancy queen.

(5.1.378-381)

Therefore, *Twelfth Night* is a very relevant play when considering topics of gender, sexuality, and queerness. The double layer of disguise used in Viola's crossdressing and the significance of clothing as a gender signifier underscores the queerness in this play and its relevance to Queer Theory as a whole.

Epicoene, or The Silent Woman: "everyone is fooled"

Epicoene, or The Silent Woman, by Ben Jonson, was first performed by the Children of Her Majesty's Revels at the Whitefriars in December 1609 or January 1610 (Dutton: 2003). The play is among the centre of the Jonsonian oeuvre, alongside

Volpone, or The Fox (1606), *The Alchemist* (1610) and *Bartholomew Fair* (1614). Considering the very requirements of the theatres when *Epicoene* was first performed, its style and subject-matter, this is a play that seems to have been written specifically for a private theatre – with evening performances, candle-lit and heated space (Dutton: 2003).

This Jonsonian play has an inheritance plot, as Dauphine attempts to secure his inheritance from his uncle, Morose, who is a resident in London, but abhors any kind of sound. Dauphine, then, hires a so called “silent woman” – Epicoene – as part of a scheme to get his uncle to succumb and give him the inheritance. The use of a boy crossdressed as a woman, instead of just a woman, is especially important, as s/he will not be able to sire an heir, which could potentially challenge Dauphine’s position as the sole heir to Morose’s fortune.

Ben Jonson was a popular author and playwright of the early modern period, both in court – where he was elevated as poet laureate, in 1619 – and in general – being considered the first literary celebrity (Butler & Rickard: 2020). The author wrote in various genres during his career, such as epigrams, masques, plays, and others. Moreover, Jonson became known throughout the centuries for his high regard of the classics – reminiscent of his learning at one of the most prestigious grammar schools of the period, Westminster School –, his use of metatheatricity and the use of the urban setting, with his city comedies. Jonson’s reception over the centuries, however, suffered a great deal because of the comparison to Shakespeare, for, according to Jonas Barish, “no author has been so punished for the crime of not being Shakespeare” (Barish: 1963, p. 1 *apud* Butler & Rickard: 2020, p. 21).

Epicoene, or The Silent Woman has received great critical attention over the twentieth century, especially when it comes to topics of gender and sex (Dutton: 2003), and queerness, as Simone Chess (2016) and other early modern scholars are quick to appoint. However, not much has been explored when it comes to the crossdressing of the title character as a male-to-female (MTF) type of crossdressing, with its specificities and

repercussions, which is the perspective discussed in this paper. Whereas in a FTM crossdressing a woman disguised as a man would seem to have more to gain given the patriarchal society of the period, MTF crossdressings complicate this situation even further, “as they suggest that men, who would seem to have the most to lose from presenting gender ambiguity, often experience actual gains while crossdressed” (Chess: 2016, p. 4). In fact, the first long speech in *Epicoene* already indicates the importance of crossdressing as a theme in the play, as illustrated by the following lines:

BOY: [...] The gentlewomen play with me, and throw me o' the bed, and carry me in to my lady, and she kisses me with her oiled face, and puts a peruke o' my head; and asks me an' I will wear her gown, and I say, no; and then she hits me a blow o' the ear, and calls me innocent, and lets me go. (1.1.12-17)

Epicoene, in many ways, discusses gender norms and its performative acts, i.e., how society expects women and men to act and behave. Epicoene's crossdressing is a part of a common motif when it comes to MTF crossdressings, the boy bride, “in which the MTF crossdresser puts himself in relationship to a male suitor or husband, because s/he stands to gain from the queer dynamic of that encounter” (Chess: 2016, p. 72). The title character's crossdressing allows s/he to enter the marriage market in a way that would not have been possible in the same way as a boy, a queer exchange which benefits Epicoene both financially and socially. As defended by Chess (2016), “when an MTF crossdresser's gender is embedded in and mutually constitutive with these larger systems, the crossdresser and his/her/ their allies often benefit financially, socially, and erotically from that queer exchange” (p. 2).

According to the Oxford dictionary, epicene, as it is now spelled, is someone “having characteristics of both sexes or no characteristics of either sex; of indeterminate sex”³⁴, being

³⁴ Available at: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/Epicoene>. Accessed last in: July 2021.

a grammatically queer word. In this manner, Jonson seems to indicate through cratylic naming the nature of the character and his impending revelation. One could also argue that the word *epicoene* could be referring to the figure of the boy actor as well, as they were viewed as an in-between figure between men and women that threatened to disrupt the gender norms made firmly in place by the Church and the other oppressive and patriarchal systems that ruled the society (Orgel: 1996). As attested by Chess, “many MTF crossdressing examples demonstrate that there could be attraction to queer gender, that genderqueer presentation might be an intention endpoint” (2016, p. 5).

In the case of *Epicoene*, the presence of boy actors playing the women’s parts on stages worked in Jonson’s favor when concocting his plot, since the audience would have no way of knowing that Epicoene was using a double layer of disguise, unless they paid attention to the title of the play and knew its meaning. There is the possibility that at least part of the Jacobean audience watching *Epicoene* was aware of the word’s definition and, therefore, suspected of the title character’s crossdressing, especially considering that private theatre’s audiences were usually composed of people of more financial means, since they charged higher admission prices due to its fewer number of seats, candle-lit space, and other specific conditions of a private theatre. In this way, one can say that the play has a double narrative (Chess: 2016), one for those people who do not know the meaning of the word *epicoene*, and one for those that do. This facet, however, does not mean the play could not work in a performance that includes women in its cast, but it would probably lead to other types of repercussion.

The spectators’ role when watching this play is, once again, worth noting. Whereas in *Twelfth Night* the audience is made an accomplice of Viola in her crossdressing right from the start, in *Epicoene* both the microcosm of play and the macrocosm of the audience, especially when it was first performed in the Jacobean era, is unaware of Epicoene’s disguise until the very end of the play. As pointed out by

Reuben Sanchez: “The secrecy, though, affects not only the theater audience but the onstage audience as well in that, with the exceptions of Dauphine and the boy portraying Epicoene, *everyone is fooled*” (2006, p. 321, my italics).

During the Jacobean era, then, audiences would have witnessed a boy actor playing the part of a boy, who was then crossdressed as a woman, once again two layers of disguise. The reveal in Act 5 that Epicoene was in fact a boy who had been disguised as a woman all throughout the play is made that much more surprising by the very theatrical conventions of the time, in which the fact that a boy was beneath all the costume was simply the norm and, thus, expected. Therefore, Jonson used the theatrical conventions of the period, with its all-male troupe and boy actors playing female roles, to his advantage. What may have been seen as constraint, that there were no women on stage in the period, is in fact one of the aspects that make this play work, in terms of the title character’s crossdressing.

The big reveal at the end of the play underscores, once again, the importance of clothing when it comes to gender significance, since Dauphine can only uncover Epicoene’s identity as a boy by taking at least part of the gender signifier of the character as a woman, with the wig. The following extract of Jonson’s play marks this moment:

DAUPHINE

Then here is your release, sir:

He takes off EPICOENE’s peruke

You have married a boy: a gentleman’s son [...]

(5.4.198-200)

Epicoene, and its crossdressing, seems to illustrate the blurring of gender happening on the stages of the time in general, as well as in the society of the period. In addition, it is also a test of the audience’s compliance to the implied contract between the public and the actors/theatre. As the prologue to *Henry V* (1598) by Shakespeare asserts, the audience was invited to “this wooden O” where they were asked to let the theatre “on your imaginary forces work” (*Prologue*, lines 14-19). In that

way, when Jonson uses that compliance to propel his plot, he is utilizing metatheatricity to its highest point while, at the same time, tackling a discussion around gender conventions and the threat theatre posed to those at the time. Moreover, the play subverts the implied norm when it comes to comedies ending in marriages and happy endings, as *Epicoene*'s happy ending is the *end* of a marriage.

Final remarks

From the exposé presented, one can glimpse at the heightened tension around gender circulating in the Elizabethan and Jacobean eras. As the theatre represents a locus for defiance of gender norms, it is only fitting that this essay considered two playtexts to discuss the matter. Moreover, one can see that the subject had been generating debate for a long time, given *Twelfth Night* dates to almost a decade before *Epicoene*. The double layer of disguise used in both plays and the repercussions that would have had in their first performances is also an aspect important to be underscored, as it showcases and emphasizes the blurriness of gender happening in both *Twelfth Night* and *Epicoene*.

Furthermore, both plays feature important queer representations, but in very different ways, which makes them even more interesting when compared. *Twelfth Night* with its FTM crossdressing, which underlines the privileges afforded to men in the patriarchal society of the early modern period, as Viola disguises as Cesario; and *Epicoene* with a MTF crossdressing, which highlights the potential benefits a man can have when crossdressed as a woman, which is showcased by the queer figure of the title character and the power s/he has over both Dauphine and Morose.

Bibliographical references

- BUTLER, Martin & RICKARD, Jane. "Introduction". In: Butler, Martin & Rickard, Jane. *Ben Jonson in Posterity: Reception, Reputation, Legacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 1-22.
- CHARLES, Casey. Gender trouble in "Twelfth Night". *Theatre Journal*, v. 49, n. 2 (May, 1997), p. 121-141.
- CHESS, Simone. *Male-to-Female Crossdressing in Early modern English Literature: Gender, Performance, and Queer Relations*. London: Routledge, 2016.
- DUTTON, Richard. "Introduction". In: Jonson, Ben. *Epicoene, or The Silent Woman*. Edited by Richard Dutton. Manchester: Manchester University Press, 2003, p. 1-108.
- ELAM, Keir. "Introduction". In: Shakespeare, William. *Twelfth Night*. London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2008, p. 1-153.
- GREENBLATT, Stephen. "Introduction to *Twelfth Night*". In: Shakespeare, William *et al.* *The Norton Shakespeare*. Third Edition. WW Norton & Company Incorporated, 2008, p. 1907-1914.
- JONSON, Ben. *Epicoene, or The Silent Woman*. Edited by Richard Dutton. Manchester: Manchester University Press, 2003.
- LEWALSKI, Barbara Kiefer. Anne of Denmark and the Subversions of Masquing. *Criticism*, v.35, n.3, 1993, p. 341-355.
- ORGEL, Stephen. *Impersonations: the performance of gender in Shakespeare's England*. Cambridge University Press, 1996.
- SANCHEZ, Reuben. "Things like truths, well feigned": Mimesis and Secrecy in Jonson's *Epicoene*. *Comparative Drama*, v. 40, n. 3, 2006, p. 313-336.
- SHAKESPEARE, William. *Twelfth Night*. London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2008.
- THOMAS, Chad Allen. On Queering *Twelfth Night*. *Theatre Topics*, v. 20, n. 2, 2010, p.101-111.

“Such is the Breath of Kings”: Medievalismos em *Ricardo II* de Shakespeare

FERNANDA KOROVSKY MOURA

*Quão longo é o tempo que expressa
uma pequena palavra.*

*Quatro vagarosos invernos e quatro
alegres primaveras têm seu fim com uma palavra: essa é a
força da palavra dos reis.*

(Ricardo II, William Shakespeare.

Tradução de Elvio Funck)

A peça histórica *Ricardo II* de William Shakespeare transforma em narrativa dramática os últimos momentos do reinado do Plantageneta Ricardo II, neto do grande Eduardo III e filho do temido Príncipe Negro. A princípio distante na linha de sucessão à coroa inglesa, Ricardo sobe ao trono aos dez anos de idade após a morte prematura do seu pai e do seu irmão mais velho. Crente no seu direito herdado à coroa e no poder divino dos monarcas, Ricardo desaponta seus súditos ao se tornar um rei fraco, frequentemente comparado de forma negativa ao seus avô e pai. Sua fé em si mesmo é abalada quando seu primo Henrique, filho de João de Gante – terceiro filho homem sobrevivente de Eduardo III³⁵ – o desafia, usurpando a coroa para se tornar Henrique IV. Ricardo, à maneira de seu bisavô Eduardo II, foi obrigado a abdicar da coroa.

Ricardo II é, portanto, uma peça que gira em torno de representações de poder. Além disso, Shakespeare reconstrói

³⁵ Eduardo e sua esposa Filipa de Hainault tiveram ao total treze filhos: oito homens e cinco mulheres, porém nem todos chegaram à idade adulta. O primogênito foi Eduardo, o Príncipe Negro e pai de Ricardo II, seguido pelas meninas Isabella e Joana. O quarto filho foi Guilherme, que morreu ainda criança. Seguiram-se, então, Leonel e João, respectivamente. Na peça de Shakespeare, estão presentes, também, o sétimo filho de Eduardo III, Edmund, o Duque de York, e o último filho Thomas de Woodstock, o Duque de Gloucester.

o reinado de um dos últimos reis medievais da Inglaterra³⁶, demonstrando como o poder real era percebido na Idade Média. Com o intuito de investigar o medievalismo de Shakespeare em *Ricardo II*, eu analiso no presente artigo três temas centrais na peça: ritual cerimonial, autoridade real e nostalgia.

Como explica Stephen Orgel (1985), a pompa ou o esplendor (tradução do inglês *pageantry*) era uma das principais atrações do teatro popular elisabetano, que possibilitou a reconstrução “do espetáculo das cortes e aristocracia para um público urbano, predominantemente de classe média”³⁷ (Orgel: 1985, p. 19). Além disso, Orgel destaca que o poder do ritual cerimonial era especificamente atraente quando favorecia um medievalismo nostálgico, expressando os princípios tradicionais do código de cavalaria e uma hierarquia ordenada. Segundo o autor, “trata-se de uma mitologia conscientemente desenhada para validar e legitimar uma autoridade” (Orgel: 1985, p. 19). A imagem cultural de uma corte de cavalaria, juntamente com suas formas de exposições públicas dentro e fora do palco, funcionou como uma forma de legitimar o domínio dos monarcas no trono. Henrique VII, por exemplo, depois de derrotar Ricardo III na Batalha de Bosworth Field em 1485, não tinha nenhum direito claro à coroa, exceto por sua mãe, Margaret, ser bisneta de João de Gante. A fim de fortalecer a imagem do seu poder real e de apresentar ao público uma aparência de corte nobre e honrada, Henrique VII emprestou exemplos de cerimônias da corte de Borgonha (Orgel: 1985, p. 19).

Além de criar uma ilusão de legitimidade real, a pompa da corte e suas exposições de espetáculos ilustram a importância das ficções simbólicas dentro de uma sociedade (Orgel: 1985, p. 20). Eles são ilustrativos das necessidades e anseios da sociedade. Em cada período, os rituais sintetizam uma ruptura e também uma continuação com o passado. Eles projetam a aspiração de romper

³⁶ Ricardo III é considerado o último rei medieval da Inglaterra por ser o último da dinastia Plantageneta. Durante a Guerra das Rosas, Ricardo III é derrotado na Batalha de Bosworth Field por Henrique Tudor, que se tornou Henrique VII e iniciou uma nova dinastia.

³⁷ Todas as citações de textos em inglês neste artigo foram traduzidos livremente pela autora.

com os velhos padrões, mas, ao mesmo tempo, manifestam uma idealização do que só o passado poderia oferecer e de que o presente carece. Nesse sentido, a pompa da corte também está intrinsecamente ligada à ideia de “tradição”. Como explica Eric Hobsbawn, as tradições referem-se a passados – factuais ou inventados –, que impõem práticas fixas e normalmente formalizadas, ratificadas por repetição (Hobsbawn: 2012, p. 2). Para esclarecer, Hobsbawn distingue tradição de mera convenção ou rotina. Estes últimos também são construídos por meio da repetição, mas não possuem um ritual significativo ou capacidade simbólica (Hobsbawn: 2012, p. 3), que está na essência da tradição.

No teatro, os rituais da corte recebem uma nova camada de repetição a cada produção. Quando transferidos para o palco, eles se tornam uma dupla performance: uma representação dramática de uma performance essencialmente teatral. Além disso, encenar pompa real envolve atuar e, conseqüentemente, encarnar/personificar o monarca. De acordo com Orgel, “a pompa teatral, a mímica da grandeza, é altamente carregada porque emprega precisamente os mesmos métodos que a coroa estava usando para afirmar e validar sua autoridade” (Orgel: 1985, p. 23). Orgel se refere à conhecida conversa entre a rainha Elizabeth I e o antiquário William Lambarde, na qual a rainha se compara a Ricardo II. Essa associação entre palco e política potencialmente transforma a peça de Shakespeare em uma alegoria do próprio reinado de Elizabeth. Como consequência, esse possível entrelaçamento entre a performance no palco e políticas de estado converteu *Ricardo II* de Shakespeare em “uma peça de pompa cívica muito perigosa” (Orgel: 1985, p. 23).

A primeira aparição da personificação de Ricardo II por Shakespeare no texto dramático ocorre em uma demonstração de poder real e pompa cívica. Henrique Bolingbroke, o futuro Henrique IV, acusa formalmente o nobre Thomas Mowbray de ter assassinado o duque de Gloucester e de delinear planos traiçoeiros contra o rei. Luvas são cerimoniosamente jogadas no palco, e os dois nobres devem lutar até a morte em um combate medieval em Coventry na terceira cena do ato. Essa cena é

disposta de maneira simétrica, com o rei no centro do palco, demonstrando a centralidade do seu poder. Como Minoru Fujita aponta, o cenário simétrico da cena espelha a estrutura da própria casa de espetáculos elisabetana, onde o trono seria colocado no centro elevado e o palco cercado por espectadores nos três lados (Fujita: 1982, p. 23-24). Dessa forma, a cena destacaria a própria essência teatral do ritual do torneio medieval.

A característica cerimonial do evento é realçada na cena pela sequência de procedimentos formais. O Lorde Marshal intermeia a troca de palavras entre o rei e os contendores. Ricardo se refere à ocasião em um tom bastante natural:

Marshal, pergunta àquele contendor
O motivo pelo qual ele aqui chega, vestido de armadura.
Pergunta seu nome e, conforme o cerimonial,
Pede-lhe que jure que seu pleito é justo.³⁸ (I.3.7-10).

Quando o mestre de cerimônias transmite as palavras do soberano ao público, ele realça seu esplendor, aludindo à herança medieval. Tanto Mowbray quanto Bolingbroke assumem o papel de cavaleiro medieval, lutando para provar sua honra. Mowbray afirma que veio “empenhado por meu juramento, / Que Deus não permita seja violado por um cavaleiro” (I.3,17-18), chamando a atenção para o juramento cavalheiresco de honra e lealdade ao seu senhor. O verdadeiro cavaleiro venceria a justa com a intervenção divina, pois Deus protegeria aquele com a causa justa. A crença na proteção divina é o que leva Bolingbroke a afirmar que está pronto para provar a si mesmo “pela graça de Deus e pela força de [seu] corpo” (I.3.40-41).

O conceito medieval de um julgamento por combate está associado a um ideal medieval de cavalaria e honra, que é potencialmente personificado pelo próprio Bolingbroke. No entanto, Bolingbroke não tem a chance de provar que sua causa era reconhecida pela autoridade divina. Assim que o sinal para iniciar o combate é emitido, Ricardo II solta seu bastão – um

³⁸ Os trechos da peça de Shakespeare citados aqui foram retirados da tradução feita por Elvio Funck.

símbolo que significa que a batalha deve parar. Dessa forma, o rei interrompe o ritual e passa seu próprio veredicto arbitrário aos contendores. Ao interromper a cerimônia, Ricardo se coloca acima da autoridade divina, acreditando ser capaz de julgar a vida dos adversários no lugar de Deus. Como resultado, Shakespeare primeiro recria uma reconstrução romantizada de um torneio medieval apenas para tê-lo interrompido pelos caprichos do rei medieval, que acredita ser licenciado por sua autoridade real. Trata-se de uma combinação do passado cavaleiresco idílico com a grotesca tirania da “Idade das Trevas”.

Outro elemento que caracteriza a reconstrução de Shakespeare da Idade Média em *Ricardo II* é a representação da crença medieval no direito divino dos reis. A teologia política medieval considerava o rei como tendo dois corpos: o corpo natural, seu próprio corpo humano que respira, e o corpo político, uma personificação do estado. De acordo com Jonathan Bate e Eric Rasmussen na edição da RSC (Royal Shakespeare Company) de *Ricardo II*, “como corpo político, o rei era a encarnação da nação; como corpo natural, ele era um mortal como qualquer outra pessoa. Foi isso que tornou possível as palavras paradoxais ‘O rei está morto, viva o rei’” (Bate, Rasmussen: 2010, p. 10), um ditado tradicional na ascensão de um novo monarca, significando que o corpo natural do rei anterior se foi, mas o corpo político permanece no corpo natural do novo rei ou rainha. Nesse sentido, a monarquia – o corpo político – é imortal.

A ideia dos dois corpos de um rei surge da crença medieval no direito divino dos reis, segundo a qual o monarca era um representante indiscutível de Deus na terra. Isso é o que leva Ricardo a desconsiderar os ataques rebeldes de Bolingbroke na fé de que Deus protegeria seu domínio do trono:

Nem todas as águas dos furiosos e encapelados mares
Poderão lavar o bálsamo de um rei unguento.
As palavras de homens do mundo nunca poderão depor
O representante que o próprio Deus elegeu. (III.2.54-57)

Na mente de Ricardo, a existência mundana de Bolingbroke não poderia competir com a sua essência divina. A fé na

habilidade sobrenatural do rei é o que Rebecca Lemon (2012) considera a fonte da tirania de Ricardo II em sua análise política da peça. De acordo com Lemon, ao descrever os “erros de Ricardo, Shakespeare não apenas encena o espectro da liderança tirânica diante de seu público, mas também localiza a origem dessa tirania: ela emerge da fé do rei em seu próprio direito divino” (Lemon: 2012, p. 247). O abuso de poder de Ricardo, suas diferentes penalidades para Bolingbroke e Mowbray e sua indulgência com os favoritos estão todos enraizados na certeza de seu lugar inquestionável como rei. Além disso, a figura do rei tirânico é personificada pelo medieval Ricardo II, que está no centro da reconstrução da Idade Média por Shakespeare neste texto dramático. Esta representação da tirania de Ricardo ilustra uma visão bárbara e grotesca da Idade Média.

Em oposição a uma Idade Média tirânica e grotesca, há, também, representações idealizadas do passado medieval. Neste caso, a nostalgia se insere no cerne deste tipo de medievalismo. Ao evocar uma Idade Média romantizada, obras de arte se voltam para o passado como uma realidade alternativa para o seu próprio presente. David Matthews aponta que a palavra nostalgia era originalmente um termo para descrever não o anseio pelo passado, mas o anseio por um lugar: o lar. O termo nostalgia “em 1756 era dado como sinônimo da [palavra alemã] *Heimweh*, a dor sentida devido à saudade de casa” (Matthews: 2017, p. 64). Só mais tarde a palavra assumiu uma referência mais específica à sensação de se sentir saudades de um *tempo* passado. Como Matthews aponta, “tempo” e “lugar” são duas categorias complexas de distinguir, uma estando em correlação direta com a outra. Na nostalgia medievalista, “tempo” se torna um “lugar”, materializado por reconstruções da Idade Média. O resultado é que o passado “já não é tão distante, mas pode ser visitado” (Matthews: 2017, p. 64) através da literatura, da arte e do teatro.

Na peça de Shakespeare, a idealização do passado é personificada pelo personagem João de Gante. Ele é um velho que ama seu filho e sofre ao vê-lo banido; é um tio perturbado com a negligência com que seu sobrinho governou o reino e

com as circunstâncias misteriosas que cercaram a morte de seu irmão Gloucester; e, notavelmente, é alguém desanimado com a condição da Inglaterra.

Em contraste com o personagem nobre de Gante, Ricardo é retratado como um homem egoísta. Quando Bushy traz a notícia da morte eminente de seu tio, Ricardo se alegra, pois “o dinheiro que forra seus cofres fará roupas / que vestirão nossos soldados nas guerras irlandesas” (I.4.59-61). Com a morte de Gante, Ricardo confiscaria sua propriedade e a adicionaria ao tesouro real para financiar suas caras guerras na Irlanda. Quando Gante morre, o espectador sente que a última esperança de redenção para Ricardo morre com ele. Ademais, Gante incorpora uma alternativa idealizada para o futuro da Inglaterra, o futuro que poderia ter sido sob o governo do tio ao invés do sobrinho Ricardo. Gante discerne em si mesmo “um profeta novo inspirado” (II.1.50), que compara a atual Inglaterra com um passado idealizado, prevendo a sua queda iminente:

Este torrão abençoado, esta terra, este reino, esta Inglaterra,
Esta nutriz, este seio fecundo que tantos reis gerou,
Temidos por sua raça, famosos por seu nascimento,
Por seus feitos nos confins da terra,
Por seus serviços à cristandade como leais cavaleiros,
[...]
Esta Inglaterra, acostumada a conquistar os outros,
Agora derrota vergonhosamente a si mesma. (II.1, 63-66).

O discurso de Gante ilustra um tipo de medievalismo, no qual ele contrasta a majestade do início da Idade Média, o “seio fecundo que tantos reis gerou”, a era das Cruzadas distinguida “pelo serviço cristão e verdadeiro cavalheirismo”, dos cavaleiros que lutaram para resgatar o “sepulcro de Cristo na obstinada Judeia”, com o colapso presente nas mãos de Ricardo II.

Este passado idealizado na mente de Gante está morrendo com ele. Em contraste, a impressão que o Ricardo de Shakespeare apresenta é de um rei caprichoso e autoritário, que usa seu poder tiranicamente contra o bem-estar de seu povo. O Bolingbroke (re)criado por Shakespeare, por outro lado, representa bem o

contrário: o herói abusado que reúne forças no exílio para vingar a morte de seu pai e as transgressões à sua família e herança legal. Após a morte de Gante, Bolingbroke encarna a esperança de restaurar a Inglaterra à sua antiga glória cavaleiresca.

A nostalgia de Gante evoca duas camadas de passados medievais: a era das Cruzadas, da “verdadeira cavalaria” e “útero abundante de reis reais”, talvez recordando o passado personificado pelo ancestral de Ricardo, Ricardo I, o “Coração de Leão”, o grande guerreiro e líder militar e comandante da Terceira Cruzada; e o fim da Idade Média personificado por Ricardo II, o último rei medieval, um líder fraco e tirânico que traiu o ideal sagrado do corpo político.

O mundo medieval construído por Shakespeare em *Ricardo II* é uma combinação de dois passados medievais, paradoxalmente idealizado e grotesco. A Idade Média se apresenta como uma alternativa mais favorável ao presente, e, ao mesmo tempo, como uma idade bárbara, já ultrapassada. Na peça de Shakespeare, há um medievalismo *dentro* do texto, quando o medieval Gante olha para um passado mais distante, para uma Idade Média romantizada. Contudo, também há um medievalismo no *palco*, no momento em que Shakespeare e seu público do final do século XVI assistem à reconstrução dramática do final do século XIV. O período representado ali é contemporâneo aos históricos Ricardo e Gante, mas é um passado para os atores que incorporam essas figuras históricas no teatro e para os espectadores na plateia. Estas camadas de diferentes passados que se entrecruzam se intensificam ainda mais quando da encenação da peça em diferentes momentos no tempo. Através da análise de rituais cerimoniais, da autoridade real e da nostalgia em *Ricardo II*, demonstrei como Shakespeare recria o passado medieval nesta peça histórica, criando um duplo medievalismo: representações de um passado idealizado e de um passado grotesco que se entrelaçam.

Referências bibliográficas

BATE, Jonathan & RASMUSSEN, Eric. "Introduction". *Richard II*. (eds.). Jonathan Bate and Eric Rasmussen. *The RSC Shakespeare*. New York: Macmillan Publishers LTD, 2010.

FUJITA, Minoru. *Pageantry and Spectacle in Shakespeare*. Tokyo: Renaissance Institute Aratake Shuppan, 1982.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, 2012.

LEMON, Rebecca. "Shakespeare's Richard II and Elizabethan Politics". In: Lopez, Jeremy. *Richard II: New Critical Essays*. London and New York: Routledge, 2012, p. 245-264.

MATTHEWS, David. *Medievalism: A critical history*. Cambridge: D. S. Brewer, 2017.

ORGEL, Stephen. "Making Greatness Familiar". In: Bergeron, David. *Pageantry in the Shakespearean Theatre*. Athens: The University of Georgia Press, 1985, p. 19-25.

SHAKESPEARE, William. *Ricardo II*. Tradução de Elvio Funck. Porto Alegre: Movimento, 2018.

Pobre Tom, um espelho fragmentado de Lear

FERNANDO AZEVEDO NECKEL JUNIOR

*R*ei Lear, de Shakespeare, possui um enredo paralelo que tem como centro Edgar, filho de Gloucester e meio-irmão de Edmund. Gloucester é convencido por Edmund, com uma carta forjada, de que Edgar trama contra sua vida. Edgar foge e se disfarça como um mendigo para se esconder da raiva do pai. O personagem passa a se chamar Pobre Tom.

Esse disfarce possibilita que Edgar tenha um discurso muito mais livre do que teria com as restritas convenções de sua posição nobre, o que resulta em falas caleidoscópicas preenchidas com as mais diversas imagens. Esse disfarce faz com que Edgar funcione como uma espécie de alívio cômico e como fonte de sabedoria para Lear. O discurso solto e, por vezes, desconexo de Pobre Tom passa a representar a queda do próprio personagem em seu exílio e esse discurso encontra legitimidade por Lear, que identifica seu próprio exílio e situação nas palavras de Pobre Tom. Janet Adelman comenta que a audiência é absorvida, da mesma forma que Lear, pela loucura de Pobre Tom.

Shakespeare frequently reminds us that Poor Tom is Edgar; but Poor Tom's ability to absorb us into his madness and misery means that we greet each reappearance of Edgar with slight surprise. For the play demands from us a kind of doubleness of vision here, similar to the doubleness of vision demanded of us during the scene of Gloucester's leap: as we simultaneously believe and disbelieve in the independent existence of the cliff there, we believe and disbelieve in the independent existence of Poor Tom here. (Adelman: 1978, p. 12)

O disfarce de Edgar é um personagem por si só, e é por meio dele que começamos a ter acesso a Edgar, pois muito pouco se sabe dele antes de assumir a identidade de Pobre Tom. Ainda Adelman (1978) comenta que ouvimos muito pouco sobre o

estado emocional de Edgar, sua reação ao desejo aparentemente inexplicável de seu pai de matá-lo, mas nós o vemos criar no Pobre Tom uma criatura por meio da qual ele pode expressar com segurança sua sensação de vitimização impotente, de total vulnerabilidade e confusão.

No segundo ato da peça, quando decide se disfarçar de mendigo, Edgar lança mão de um solilóquio repleto de imagens que remetem ao mundo natural ou à natureza selvagem. Tais imagens representam uma espécie de retorno a sua condição mais básica de humana ou ainda a sua destituição da nobreza. Alguns elementos desse primeiro solilóquio preludiam, de alguma maneira, a cena de encontro entre Pobre Tom e Lear. Em vista disso, veremos de forma breve alguns aspectos dessa fala de Edgar para posteriormente discutir a cena do casebre, cenário de encontro entre Lear e Edgar disfarçado.

And by the happy hollow of a tree
Escaped the hunt. No port is free, no place
That guard and most unusual vigilance
Does not attend my taking. While I may scape
I will preserve myself, and am bethought
To take the basest and most poorest shape
That ever penury in contempt of man
Brought near to beast. My face I'll grime with filth,
Blanket my loins, elf all my hair with knots, (2.3.1-10)³⁹

O personagem se considera alvo de uma caçada (*hunt*) e se esconde em uma árvore oca (*hollow tree*). Há dois fatores significativos nessas duas metáforas. O primeiro é um processo de animalização do personagem, agora alvo de caça, e que se esconde como uma presa. O segundo diz respeito a um retorno ao útero, ecoado na figura da árvore oca, que sugere uma distância ainda maior do pai, mas também sugere um retorno ao mundo natural, ou natureza selvagem.

³⁹ As citações da peça serão indicadas em parênteses com o ato, a cena e as linhas correspondentes. A edição usada como referência é a SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of King Lear*. Editado por Jay L. Halio. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

No verso 6, Edgar anuncia claramente um despir de sua posição nobre, toma a forma mais básica, a mais pobre e a que o aproxima de uma besta. Aqui, Shakespeare utiliza-se de um tema que vai ser recorrente nas falas de Edgar: a bestialidade.

O personagem faz uso de um complexo emaranhado de comparações que unem homem e animal, acompanhado de figuras demoníacas retiradas do texto de Samuel Harsnett, *A Declaration of egregious Popish Impostures*, que satiriza os exorcismos católicos como atos teatrais fraudulentos. Muito da linguagem de Pobre Tom é emprestado da *Declaration*, mas seu tom é imensamente diferente da sátira de Harsnett. Sobre a loucura falsa de Edgar e sua relação com o texto de Harsnett, Amy Wolf (1998) comenta que a representação de Edgar por Shakespeare também permite que ele transcenda o cinismo de Harsnett para explorar o sofrimento e as trágicas consequências do mal. O público de Shakespeare reconheceria o Pobre Tom / Edgar não apenas como um mendigo estereotipado de Bedlam, mas também o conectaria a imagens de possessão. Eles estariam familiarizados, se não com o panfleto de Harsnett, pelo menos com os eventos que ele detalha ou outros casos de possessão. É possível que eles achassem o Pobre Tom satírico ou mesmo engraçado às vezes. Mas Pobre Tom de Shakespeare é mais do que uma piada, ou algum tipo de alusão tópica. Edgar poderia facilmente fingir algum outro tipo de insanidade, ou mesmo embriaguez ou estupidez. A fingida loucura de Edgar não pretende apenas contrastar com a verdadeira loucura de Lear, mas também conectar a possessão com os outros temas da peça: a natureza do mal, a loucura, o exorcismo e a simpatia que Harsnett não permite a seus endemoninhados. Wolf (1998) conclui que Edgar é um personagem verdadeiramente simpático, mas os endemoninhados recebem pouca pena de Harsnett. Isso também parece uma referência direta, embora sutil, à Declaração.

Nesse mesmo solilóquio, Edgar parece antecipar a tempestade.

And with presented nakedness outface
The wind and persecution of the sky. (2.3.11-12)

Em nota de sua edição da peça, Halio (2005) comenta que enquanto Edgar profere essas palavras, ele remove suas roupas e se decora de acordo com seu disfarce, uma ação que se torna mais significativa se as roupas que remove pertencem claramente a um homem nobre. A nudez é um tema expressivo na peça shakespeariana, pois o despir as roupas tem a função de uma peripeteia, marca claramente uma reversão de circunstâncias tanto para Edgar como para Lear - do melhor para o pior, no caso de Edgar; e da lucidez para a loucura, no caso de Lear..

Mas a nudez de Edgar não se resume em seu disfarce de mendigo, apenas cobrindo suas partes íntimas com um pano, isto é, não se despe apenas de suas roupas para completar a aparência de seu disfarce, pois o último verso dessa fala indica também o abandono de sua identidade, “Edgar I nothing am” (2.3.21), despe seu corpo e a si mesmo. Gillian Woods (2013, p. 145), em seu texto intitulado *Affecting Possession in King Lear*, discorre sobre a identidade de Edgar e afirma que esta declaração tem uma intenção teatral, um plano para esconder sua identidade, e também anuncia uma perda total de si mesmo, ou pelo menos a forma de ser que já foi “Edgar”. Essa perda de si mesmo possibilita uma relação de alteridade entre o ele e Lear, pois, por meio de sua fala, Edgar faz com que Lear reconheça seu tormento em relação ao tormento de Edgar/Pobre Tom. Woods afirma que

Lear will eventually arrive not so much at self-knowledge, but at a recognition of the selfhood of others, and a concern for their sufferings. In part this is provoked by the frighteningly open subjectivity represented by the possessed Poor Tom, which at once indicates the damage done to the self and also offers a mode of apprehending the other. (Woods: 2013, p. 144)

Essa afinidade, como chama Woods, não vem só de Lear, mas é também reconhecida por Edgar com uma passagem única da versão do chamado Primeiro Quarto da peça, em que fala “He childed as I fathered” (13.103)⁴⁰, isto é, a experiência de Lear com suas filhas é a mesma que a de Edgar com o seu pai. O papel de Edgar explora a subjetividade trágica por outra perspectiva, mas que reflete em Lear, uma alternativa para olhar o mundo (Woods: 2013, p. 144).

O casebre é o cenário da interação entre Pobre Tom e Lear e não é uma cena muito longa, porém contém um amálgama de imagens demoníacas dentro da fala de Pobre Tom. O diálogo entre os dois personagens, os quais têm a maior participação na peça, impacta principalmente Lear que, como dito anteriormente, não entra só num processo de autoconhecimento, mas de reconhecimento do outro com a aparente tagarelice de Pobre Tom.

A cena se inicia com Kent tentando convencer Lear a entrar no casebre e se proteger da tempestade, o rei recusa seus pedidos. A tempestade real é análoga à tempestade interna de Lear e, em razão disso, ele parece estar anestesiado a ponto de não sentir a tempestade externa ou qualquer outro sentimento, apenas a ingratidão de suas filhas.

When the mind's free,
The body's delicate. This tempest in my mind
Doth from my senses take all feeling else
Save what beats there: filial ingratitude. (3.4.11-14)

Nesse trecho, encontramos o início do reconhecimento de Pobre Tom por Lear, pois da mesma maneira que um corpo sensível se relaciona com uma mente livre, o aspecto frágil de Pobre Tom permite que Edgar fale livremente sobre seu tormento. A liberdade de Edgar não se resume apenas ao que fala, mas também ao como fala. Dito de outra forma, Edgar pode fazer uso das mais diversas imagens nas mais diversas formas de discurso, uma estratégia que

⁴⁰ Retirado da edição SHAKESPEARE, William. *History of King Lear: The Oxford Shakespeare Oxford World's Classics*. Editado por Stanley Wells. Oxford University Press, 2008.

o distancia da sua posição nobre e aprimora o seu disfarce. O uso do discurso como disfarce fica evidente na cena de Dover, em que Gloucester assinala as mudanças na fala de Edgar.

No casebre, a fala de Edgar é permeada por um grupo de imagens bestiais e demoníacas, que descrevem uma miscelânea de características animais e humanas. A fala desse personagem se inicia com “*Away, the foul fiend follows me*” (3.4.40), possuído por forças demoníacas, ou mais especificamente, Edgar disfarçado de Pobre Tom finge estar possuído por demônios.

Esses vários níveis estruturantes da fala de Edgar criam uma aura de confusão que o circunda, tanto para um espectador - ou leitor - da peça, quanto para o próprio personagem. Quando ele luta contra seu irmão, agora disfarçado de um cavaleiro anônimo, paradoxalmente se identifica como se não tendo identidade, “*O, know my name is lost*” (5.3.112), o sentimento de perda é fundamental para a subjetividade trágica de Edgar. (Woods: 2013, p. 145)

O discurso de Pobre Tom é desconexo, uma mistura de figuras dentro de estruturas sintáticas repetitivas em um constante uso de vírgulas, o que cria longas listas de imagens. Além disso, ainda há uma imensa intertextualidade na sua fala, que comunica claramente com o texto de Harsnett, mas também possivelmente tiradas de credices populares. Essa polifonia desvairada de Pobre Tom é logo percebida por Lear que prontamente, ao supor de onde vem a aflição desse sujeito, projeta a si mesmo.

Hast thou given all to thy two daughters?
And art thou come to this? (3.4.51-52)

Até então, Lear ainda se considera uma vítima de suas filhas, mas a partir dessa cena e, posteriormente, no decorrer da história, o personagem vai perceber que sua queda é resultado de sua renúncia às responsabilidades de rei. Lear assume prontamente que o infortúnio de Pobre Tom foi causado por suas próprias filhas, tal como aconteceu com ele, mas no caso de Tom, seu infortúnio é devido a seu pai. Este contraponto sugere uma ambiguidade na complicação principal da peça, pois possibilita

uma leitura em que Lear não seja uma vítima da maldade de suas filhas, mas a sua transgressão da ordem natural do reinado e o recuo de seu papel de rei são o gatilho de toda trama da peça e, desse jeito, possibilita a ação de suas filhas.

Se Pobre Tom é vítima de seu pai, o que impediria que Regan e Goneril não sejam vítimas de Lear também? Há uma ausência de causalidade na peça e isso dificulta reconhecer claramente de quem foi a desmedida que resulta na complicação principal, ao contrário de *Otelo*, por exemplo, em que podemos identificar claramente os motivos de Iago. Em *Lear*, é difícil rastrear qual a razão que leva o rei a dismantelar seu reino entre suas filhas e, por consequência, obscurece os motivos que levam os personagens à feitura de suas decisões.

Além disso, mesmo que a cisão do reino desencadeia o drama da peça, os motivos pelos quais Lear toma essa decisão não são claros. A atitude de Lear pode ser considerada um ato de loucura simplesmente por não estar de acordo com o sistema em que está inserido.

Com Pobre Tom, no entanto, fica um pouco mais claro o motivo que o leva ao exílio: um filho bastardo que trama contra seu meio-irmão, forçando-o a fugir e colocar um disfarce de mendigo (*beggar*). Ainda assim, o que temos nos dois enredos são duas subversões da estrutura patriarcal na qual está inserida a peça. A primeira é a renúncia de Lear de suas responsabilidades de rei e a segunda é Edgar com a traição de seu irmão bastardo.

Da mesma forma, o personagem Edgar segue a tradição do renascimento do nobre que é confrontado com problemas na corte e, conseqüentemente, disfarça-se de um pobre camponês, porém o disfarce de Edgar é muito mais severo e infernal que o padrão (Collier: 1975, p. 54-55). Ainda, segundo Collier (1975, p. 53), a versão fonte de Shakespeare e a edição revisada de Nahum Tate de 1681 têm um final feliz e seguem o padrão narrativo tradicional, mas que Shakespeare deliberadamente o viola.

O autor ainda compara a cena do casebre com a cena do inferno da *Eneida*, ele afirma que Lear não vai ao inferno racional de Enéias. Na cena de Shakespeare, todos são loucos e o inferno se torna surrealista, frenético e alucinatório. (Collier: 1975, p. 57)

Esse cenário demoníaco é visível no disfarce de Edgar, que não funciona só como um recurso teatral ou como um recurso do enredo, mas também como uma forma de revelar o próprio Edgar e sua interioridade, pois os demônios que possuíram Pobre Tom são os mesmos que afligem Edgar e que eventualmente encontra verdade por Lear, como podemos visualizar abaixo:

A servingman, proud in heart and mind, that curled my hair, wore gloves in my cap, served the lust of my mistress' heart, and did the act of darkness with her. Swore as many oaths as I spake words, and broke them in the sweet face of heaven. One that slept in the contriving of lust and waked to do it. Wine loved I dearly, dice dearly, and in woman out-paramoured the Turk. False of heart, light of ear, bloody of hand; hog in sloth, fox in stealth, wolf in greediness, dog in madness, lion in prey. Let not the creaking of shoes nor the rustling of silks betray thy poor heart to woman. Keep thy foot out of brothels, thy hand out of plackets, thy pen from lender's books, and defy the foul fiend. Still through the hawthorn blows the cold wind, says suum, mun, nonny. Dauphin, my boy, boy, cessez! let him trot by. (3.4.77-90)

O grupo de imagens animais, corporais e passionais, enunciados por Pobre Tom, são sua resposta para a pergunta "What hast thou been?" (3.4.76). Mesmo que Lear apenas queira saber com quem fala, Pobre Tom discorre longamente num intrincado imaginário que conecta partes do corpo humano e atributos (*false of heart, light of ear, bloody of hand*), com pecados e animais (*hog in sloth, fox in stealth, wolf in greediness, dog in madness, lion in prey*).

Edgar continua sua tagarelice num fluxo de imagens humanas e não-humanas, porém quando Gloucester, seu pai, entra em cena, o personagem diz

This is the foul fiend Flibbertigibbet. He begins at curfew and walks till the first cock. He gives the web and the pin, squinies the eye, and makes the harelip; mildews the white wheat, and hurts the poor creature of earth. (3.4.102-105)

O *foul fiend* que o persegue dessa vez tem nome, *Flibbertigibbet*, um demônio retirado da *Declaration* de Harsnett. O texto de Harnestt é uma sátira dos exorcismos católicos que tem como intenção denunciar o manuscrito de William Weston sobre exorcismos. Seu texto é taxonômico e humorístico, mas também de um imaginário teatral utilizado para atacar os católicos, em que os ritos seriam atos teatrais e fraudulentos (referindo-se aos exorcismos como atuações e aos católicos como espectadores). Harnestt pretende, deste modo, demonstrar que o catolicismo não passa de uma fraude teatral.

More broadly, the *Declaration's* explicit anti-Catholicism draws on a key sectarian logic: Catholicism is superstitious, theatrical and hellish. *King Lear* (in its staging of possession and exorcism, and in the use of Harsnettian vocabulary) responds to a particular religious controversy (the exorcisms at Denham) and a wider cultural discourse (anti-Catholic rhetoric). (Woods: 2013, p. 134)

King Lear parece responder a esse texto de Harsnett, pois retira os elementos desta propaganda anti-católica e os dramatiza na voz de Poor Tom. Assim, embora pareça que Shakespeare crie um texto católico, não há evidências suficientes que possam sustentar decididamente que *Lear* é ambientado em um tempo e espaço cristãos.

De acordo com Woods (2013, p.133), “Shakespeare puts Harsnett’s reforming polemic on demonic possession and exorcism in an unreforming light.” Nesse sentido, o texto shakespeariano não é católico nem anti-católico, mas retira o elemento reformista das possessões demoníacas, devido aos eventos que são dramatizados e postos sob uma perspectiva não tanto religiosa, mas muito mais renascentista. Shakespeare reforça o valor da ficção teatral ao invés da veracidade dos exorcismos católicos.

Woods (2013) aponta para uma diferença na noção de corpo nos dois textos, *Lear* e o texto de Harsnett.

Harsnett the body is a vehicle for scoring sectarian points; for Shakespeare, the body is the primary site of human

experience. The visceral affect of the bodies staged in *King Lear* sees the impact of the open subjectivity performed by the possessed Poor Tom further extended, as characters and audience members recognize a physical kinship (Woods: 2013, p. 149)

O personagem que mais reconhece afinidade com Pobre Tom é, claramente, Lear, que vê não um mendigo, mas um sábio definindo a humanidade. Para Lear, a identidade fragmentada de Poor Tom, expressa em tantas vozes diferentes nessa mistura de qualidades humanas, animais e demoníacas, é o que constitui a humanidade, pois o rei vê no mendigo um filósofo e logo após um dos incongruentes discursos do mendigo, a fala de Lear passa do verso para a prosa.

Thou wert better in a grave than to answer with thy uncovered body this extremity of the skies. Is man no more than this? Consider him well. Thou ow'st the worm no silk, the beast no hide, the sheep no wool, the cat no perfume. Ha! Here's three on's are sophisticated; thou art the thing itself. Unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art. Off, off, you lendings! Come, unbutton here. (3.4.91-97)

Nesse ponto, a nudez de Lear (*Off, off, you lendings!*) soma ao seu declínio, que além de ser representado na mudança para a prosa, é reforçado pela remoção de suas roupas reais, igualando-se, assim, ao Pobre Tom. Para além disso, a fala de Lear é composta de imagens animais e conclui que o homem não passa de um pobre e desnudo animal bifurcado.

Stripped of kingly trappings, Lear may say that humanity is no more than a naked beggar; but it is precisely this recognition of the humanity of the beggar that marks Lear's emotional progression and gives hope for human society. In this tragedy, true kinship will emerge through the wreckage of familial and social relationships. The demonic plays a significant part in the (non-denominational) reformation of subjects and their bonds. Shakespeare's tragedy emphatically

rejects the divisive purpose of Harsnett's text, albeit in non-religious terms. (Woods, 2013, p. 149)

De acordo com Woods (2013, p. 148), a linguagem de Poor Tom fala da condição humana, mas seu status demoníaco faz com que seu sentido seja estranhamente falso e verdadeiro ao mesmo tempo. A autora afirma que

The repeated use of the familiar pronoun ('thy') and the directness of these prescriptions insist on the relevance of the demonic ramblings, which naggingly interpellate all who hear it. But the tone of moral authority is undermined by its demonic quality: why should anyone believe the devil? Furthermore the speech itself quickly recoils from its temporary coherence: 'Still through the hawthorn blows the cold wind. Heigh no nonny. Dolphin my boy, my boy: sessa, let him trot by.' As soon as Poor Tom speaks with something like clarity, he backs away into nonsensically disconnected phrases. (Woods: 2013, p. 148)

Ainda, para a autora, o caráter demoníaco da fala de Pobre Tom dificulta que seu discurso seja acreditável, ela se pergunta o motivo pelo qual alguém deveria acreditar no demônio. Lear certamente acreditou, o motivo que leva o rei a acreditar num mendigo linguareiro é vago, pois desde o início da peça não há grandes indícios das razões que levam Lear a tomar suas decisões, ainda assim, sua fala em prosa e conclusão de que o homem é um pobre desnudo animal mostra sua descida à loucura, um rei que se nega a ser rei e que se despe como um mendigo.

Finalmente, o único personagem que provavelmente esteja sóbrio e são é o Fool, que em uma de suas poucas falas na cena da charneca diz "This cold night will turn us all to fools and madmen" (3.4.72). A loucura da noite fria já afetara Pobre Tom, que repete várias vezes "Poor Tom is a-cold". Talvez o frio não torne todos os personagens em tolos ou loucos, mas certamente o faz com Lear.

Referências bibliográficas

ADELMAN, Janet. *Twentieth Century Interpretations of King Lear*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1978.

SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of King Lear*. Editado por Jay L. Halio. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

SHAKESPEARE, William. *History of King Lear: The Oxford Shakespeare Oxford World's Classics*. Editado por Stanley Wells. Oxford University Press, 2008.

WOLF, Amy. Shakespeare and Harsnett: 'pregnant to good pity'? **Studies in English Literature, 1500-1900**, v. 38, n. 2, 1998, p. 251-264. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/451036>. Acesso em: 11 de novembro de 2022.

WOODS, Gillian. *Shakespeare's Unreformed Fictions*. Oxford University Press, 2013.

A domesticação feminina como tática de opressão patriarcal em *A megera domada* (1591), de William Shakespeare

GRACYENNE K. M. MENDES

Neste artigo, pretendo discutir a personagem de Catarina, de *A megera domada* (1591) de William Shakespeare, analisando a questão da expressão feminina como ameaça à ordem patriarcal e seu consequente processo de domesticação dentro do relacionamento abusivo entre Catarina e Petróquio. A violência que a personagem sofre lhe é infligida a fim de que ela se torne o ideal de mulher – ou seja, casta, obediente e silenciosa. Para alcançar este objetivo, Petróquio adentra a mulher tal qual um falcão. Embora a essência do texto shakespeariano encontre-se na ambiguidade que esse propicia, entendo que, no caso de *A megera domada*, este caráter ambíguo se reduz e podemos ver Catarina como alguém que realmente se converteu em objeto de domesticação. O monólogo final (V.2, p. 127-128)⁴¹ comporta esta leitura, como pretendo demonstrar. Por fim, interessa a esta análise fazer uma consideração sobre as origens da ansiedade engendrada pela figura feminina, veiculada desde os tempos remotos da história ocidental, seja na mitologia grega e nas Sagradas Escrituras, seja na própria literatura de ficção.

O enredo principal de *A megera domada* conta a história de um pai com duas filhas em idade de casamento, sendo a mais velha considerada uma “megera” e a mais nova, Bianca, o ideal feminino do século XVI. Essa quer se casar, mas é impedida até que Catarina seja desposada. Então Petróquio, um homem determinado a casar-se com a primogênita para desfrutar de seu dote, decide encontrar-se com Batista, o pai das duas moças. Esse não poderia estar mais feliz em finalmente casar a filha

⁴¹ Trabalhei com a edição da L&PM Editores de 1998, na qual o tradutor, Millôr Fernandes, não assinala o número de linhas.

mais velha, mas ela, de primeira, ingressa nesse relacionamento contra a vontade, pois parece que nunca foi de seu interesse casar-se, a julgar pelo seu comportamento antagônico quando Batista dá permissão a Grêmio e Hortênsio para cortejarem-na (I.1, p. 24), e quando Petróquio se encontra com ela pela primeira vez (II.1, p. 52-56). O que se sucede após a permissão de seu pai é uma série de ações violentas de Petróquio contra a protagonista a fim de restringir a agência de Catarina.

O conceito de “megera” é uma questão importante na análise dessa peça e da personagem principal. É necessário esclarecer, primeiramente, que em português esse termo não tem a mesma conotação de *shrew*, e que uma melhor tradução para essa palavra seria “falastrona”, não havendo aí nenhum sentido de “maldade”. Segundo Anna Kamaralli, o arquétipo da “megera” refere-se a “mulheres que continuam a expressar a sua verdade sobre o mundo, não importando os meios que os outros empregam para silenciá-las” (Kamaralli: 2012, p. 1)⁴². Na Idade Média, as/os *shrews* – que poderiam ser tanto homens quanto mulheres – eram pessoas de comportamento indisciplinável, incapazes de governar a si mesmas enquanto corpos domésticos nas esferas sociais e espirituais (Cf. Crocker: 2010). Segundo Holly Crocker, podemos depreender do *Tratado do Astrolábio* (1391), de Chaucer, que “o termo significa uma falta de equilíbrio” e que “o ‘eu’ desequilibrado poderia facilmente se manifestar nas questões da administração doméstica” (Crocker: 2010, p. 51-52). Na era medieval, já era notável também a relação que o termo “megera” estabelecia com a religião, pois além da fala nociva, do comportamento indisciplinável e desequilibrado, a corrupção espiritual também caracterizava a pessoa a quem o termo – cada vez mais atrelado exclusivamente às mulheres – se referia. Ainda de acordo com Crocker, no conto *Canon’s Yeoman*, de Chaucer, o próprio demônio é tido como uma megera: “Embora o demônio não se mostre à nossa vista / Eu acredito que ele está conosco, aquela víbora”⁴³ (Crocker: 2010, p. 50). Portanto, na Idade Média,

⁴² Todas as traduções de citações empregadas neste trabalho, afora a tradução de *A megera domada*, foram feitas por mim.

⁴³ Do original “*that ilke shrew*”. Optei por traduzir “*shrew*” como “víbora” para

conduta social e condição espiritual parecem ser inseparáveis.

Com o rótulo de “megera” aplicado a ela, Catarina é referida por Grêmio, Hortênsio e Petróquio como “demônio infernal” (I.1, p. 25), “saco de batatas podres” (I.1, p. 27), “uma mulher grosseira e detestável” (I.2, p. 35), “brusca, teimosa e violenta” (I.2, p. 36), etc. A personagem maltrata e bate na irmã (II.1, p. 45-46), quebra o alaúde na cabeça de Hortênsio (II.1, p. 51) e também esbofeteia Petróquio (II.1, p. 54). Quando ultrajada, Catarina rebate a ofensa, por vezes com o dobro da hostilidade. Ao ser alvo do desdém de Hortênsio quando esse lhe diz: “Pretendentes, mocinha! A pretensão é sua! Não haverá pretendentes enquanto não se torne mais suave e gentil”, Catarina retruca: “Lhe garanto, senhor, não precisa ter medo pois não está nem a meio caminho do meu coração. Mas se estivesse, meu cuidado maior seria pentear-lhe a juba com um tridente, pintar a sua cara de outra cor e usá-lo como aquilo que é: um imbecil” (I.1, p. 24). A respeito da qualificação da protagonista como uma “megera”, no entanto, para Kamaralli, existe uma discrepância entre este rótulo e a baixa porcentagem de falas de Catarina – 8% contra 22% de Petróquio. No caso de Catarina, acredito que, mais que a sua loquacidade, o que chama atenção é a sua inadequação aos papéis de gênero que prescreviam submissão, silêncio e fragilidade para as mulheres (Stone: 1990, p. 290). Ao diferir desse modelo e não aceitar um casamento qualquer, Catarina torna-se rotulável como “megera”, não obstante a ausência de fala loquaz.

Portanto, para os fins desta análise, trabalharei com a definição de Crocker (2010), pois a de Kamaralli (2012) concentra-se na expressão verbal, o que é insuficiente para analisar Catarina; que tem seu corpo, sua visão de mundo, sua vestimenta, em suma, sua autonomia inteiramente sufocada por Petróquio. Em concordância com Crocker, entendo que

manter o gênero neutro da palavra assim como no original, e a semelhança com o termo traduzido, tendo em vista que na língua portuguesa, “víbora” e “megera” são sinônimos de acordo com o dicio.com.br. Além disso, no michaelis.uol.com.br, as definições de ambos os termos são suficientemente parecidas; “megera” é “mulher de mau gênio, cruel, perversa” enquanto que a definição conotativa de “víbora” é “pessoa de má índole ou de temperamento agressivo; jararaca, peste.”

“megera” é uma mulher que não se adequa ao padrão de feminilidade da época. A loquacidade é um atributo deste arquétipo, bem como são a resistência à submissão ou propensão à agressividade. Todas estas características, desde a fala nociva, a corrupção espiritual, até o comportamento indisciplinável – sendo esse dentro do paradigma do casamento que entende a mulher somente como virgem, esposa e viúva (Cf. Maclean: 1980) –, todas essas inevitavelmente significam uma coisa: a inadequação da mulher aos papéis sociais de gênero, visto que o ideal feminino comporta o oposto dessas qualidades. Ademais, o possível desinteresse de Catarina em se casar sustenta a sua qualificação como “megera” dentro da definição de Crocker, pois o matrimônio era um mandato incontornável, uma “instituição divina, natural e social” e que qualquer alternativa a ela era tida como “teologicamente contenciosa” (Maclean: 1980, p. 91).

A química que existe entre Catarina e Petrúquio, e que gradualmente se estabelece no momento em que os dois conversam pela primeira vez, é inegável, porém a linha entre sedução e violência torna-se tênue, rapidamente. Assim como em *Romeu e Julieta* (1597), onde os protagonistas, ao se encontrarem pela primeira vez, compõem juntos um soneto, movidos pelo que veremos ser uma paixão à primeira vista, em *A megera domada*, existe uma conexão entre as falas sagazes de ambos os protagonistas, a qual vai sendo edificada enquanto eles trocam farpas num diálogo sexualmente sugestivo (II.1, p. 53-59) que, progressivamente, vai se tornando um jogo de sedução. Antes de os dois se encontrarem, Petrúquio diz a Batista que ele é um “vendaval e ela que se curve. Sou homem rude; não cortejo ninguém como criança” (II.1, p. 50) e a sua estratégia para conquistar Catarina é “Ihe fazer a corte com ironias” (II.1, p. 52). É inegável que, ao final desta cena, Catarina tenha se deixado cativar pelo seu pretendente, mas é importante lembrar que em nenhum momento ela diz que aceita a proposta de casamento.

A partir da decisão – unilateral – de se casarem, o comportamento de Petrúquio torna-se o de um verdadeiro *shrew*. No dia da cerimônia de matrimônio, no qual a noiva é supostamente o centro do espetáculo, sentindo-se humilhada

pelo atraso de Petróquio, Catarina, aos prantos, profere, “A vergonha é toda minha”, o que leva Batista a retrucar: “Não posso censurá-la por chorar. Pois tal afronta envergonharia um santo” (III.2, p. 69). Nesta cena, Petróquio ridiculariza Catarina ao tirar o foco da figura dela e trazê-lo para si, que chega à cerimônia de forma irreverente: seu vestuário é desleixado e insolente, seu cavalo “sofre de gosma e de bicheiras; está cheio de sarna, infectado de escrófulas, gordo de tumores, coberto de perebas, amarelo de icterícia, rendado de varizes, roído de lombrigas”, e seu laçao se veste como um monstro, “sem qualquer semelhança com um criado cristão ou com o laçao de um cavalheiro” (III.2, p. 70-71). Mas tal vexame é apenas o começo, e as atitudes do personagem chegam a fazer com que Grêmio, que tanto ofendera Catarina, sinta compaixão por ela – “Ela devia se chamar recém-caçada, pois entregaram a moça a uma fera” (III.2, p. 75). Além do atraso, ao final da cerimônia, Petróquio continua a se portar de forma vergonhosa, praguejando dentro da igreja, agredindo o padre e, por fim, beijando Catarina com “tal fúria que, ao se separarem, o estalo ecoou em toda a igreja” (III.2, p. 76).

Finalizada a celebração, Petróquio agradece a todos os presentes e se despede, sem o intuito de aproveitar a festa. Trânio e Grêmio pedem que ele fique mais um pouco, pelo menos até o jantar, mas o personagem se mantém inflexível, o que leva Catarina a rogar pela permissão de Petróquio para que eles possam permanecer na festa. Ele, entretanto, responde: “Agrada que me rogue: mas eu não ficaria nem que você rogasse tudo de que é capaz” (III.2, p. 77). A sua teimosia leva Catarina a se mostrar igualmente obstinada em relação a permanecer com a sua família para celebrar o casamento. Esta resistência faz com que Petróquio tente, pela primeira vez durante a peça, distorcer a percepção da realidade de sua esposa ao conjurar um cenário no qual os convidados são uma ameaça contra eles. Ele ordena que Grêmio desembainhe a espada, já que eles estão “cercados de larápios. Se és um homem, protege tua senhora. Não tenha medo, meiga jovem; ninguém terá coragem de tocá-la. Eu a protegerei contra um milhão” (III.2, p. 79). Desta vez, Catarina aceita o seu destino e permanece muda.

Tendo como alicerce a manipulação e a mentira, Petróquio estabelece uma estratégia de domesticação que, posteriormente, ele definirá como “matar uma mulher com delicadezas” (IV.1, p. 88). A noite de núpcias é, na verdade, uma noite de tortura, pois já em sua nova casa, ilhada em um universo masculino e desconhecido enquanto passa frio, Catarina é impedida de se alimentar e de descansar. Quando ela e Petróquio retiram-se para o quarto, Curtis, um dos criados, presencia uma cena dos dois preparando-se para dormir, e sobre o casal, ele diz: “Injúria, blasfema e ruge tanto que ela, a pobrezinha, não sabe onde ficar, aonde olhar, o que falar. Parece uma pessoa que acabou de despertar de um sonho” (IV.1, p. 87). Finalmente, em uma fala que desumaniza Catarina e a iguala a um animal que precisa ser adestrado para aprender a obedecer ao dono, Petróquio diz, em solilóquio:

PETRÚQUIO: Assim, com muita astúcia, começo meu reinado e espero terminá-lo com sucesso. Meu falcão está faminto, de barriga vazia. E, enquanto não ficar bem amestrado, não mandarei matar a sua fome. Assim, aprenderá a obedecer ao dono. Outra maneira que tenho de amansar meu milhafre (...) é obrigá-lo à vigília como se faz com os falcões que bicam e batem as asas para não obedecer. Ela não comeu nada hoje, nem comerá. Não dormiu a noite passada, também não dormirá esta. Como fiz com a comida hei de encontrar também algum defeito na arrumação da cama. (...) No meio de infernal balbúrdia não esquecerei de mostrar que faço tudo por cuidado e reverência a ela. Concluindo, porém: ficará acordada a noite inteira. E se, por um acaso, cochilar, me ponho aos gritos e aos improperios, com tal furor que a manterei desperta. Assim se mata uma mulher com gentilezas. Assim eu dobrarei seu gênio áspero e raivoso. (IV.1, p. 88)

O afeto de Petróquio é uma tática manipulativa e uma tentativa de vencer Catarina pelo cansaço. Em um momento posterior, quando chegam à casa deles peças de vestuário encomendadas para Catarina, Petróquio põe defeitos em todos os itens, e não admite que a esposa fique com nada, mesmo a

personagem expressando que as peças eram todas de seu agrado. Ao dizer que ela gosta e quer o chapéu que lhe foi encomendado, pois “é o que usam as mulheres de gosto delicado”, Petróquio retruca: “Então ganharás um – quando tu fores delicada” (IV.3, p. 97). Podemos ver que a resistência de Catarina é finalmente subjugada quando Petróquio tenta, tal qual ele fez no dia do casamento, deturpar a percepção do mundo da esposa. Na cena, a chantagem não poderia ser mais óbvia: se a personagem deseja ver o pai, ela não tem escolha a não ser concordar com tudo que o marido diz, assim como Hortênsio a aconselha: “Concorde com ele ou nunca chegaremos”. Catarina, então, não vendo alternativa, acquiesce: “E seja lua ou sol, ou o que mais te agradar. E se te agrada dizer que é lamparina, lamparina será, daqui em diante”. E quando Petróquio, em seguida, afirma: “Eu digo que é a lua”, a personagem não faz nada mais que simplesmente conceder: “Eu sei que é a lua” (IV.5, p. 108). No momento em que Catarina diz: “Já não é mais o sol, se dizes que não é. E a lua muda com o teu pensar. O nome que lhe deres isso ela será e o parecerá também a Catarina” (IV.5, p. 109), ela está física e emocionalmente exausta. A esta altura da peça, a personagem ainda não dormiu, ainda não comeu, foi privada de roupas que haviam sido encomendadas especificamente para ela, e chantageada. É neste momento, acredito, que Catarina se dá por vencida e tem sua agência finalmente cerceada. Nas palavras de Lynda E. Boose (1991):

Quando Cata percebe que não há outros espaços disponíveis socialmente e, além disso, que Petróquio controla o acesso a todo mantimento, posse material, conforto pessoal e mobilidade espacial, ela racionalmente escolherá agradá-lo e encorajar sua generosidade, em vez de, como ele diz, continuar a irritá-lo numa imitação irrelevante de pássaros cujas asas foram cortadas – que já são cativos, mas, ainda assim, continuam tentando voar livres. (Boose: 1991, p. 194)

A estratégia de domesticação arquitetada por Petróquio é consumada no monólogo da personagem ao final da peça. No quarto ato, Catarina torna-se ciente do que ela precisa fazer para

sobreviver nesse matrimônio, e de que as demandas de seu marido são, na verdade, sobre a sua subjugação. A partir disso, é possível que com essa compreensão da sua nova realidade, Catarina encontre na dissimulação e na ironia uma forma de se rebelar contra este *status quo*. No texto fonte, o discurso da personagem tem quarenta e quatro linhas, o que o qualifica como a fala mais longa da peça (Smith: 2019, p. 16), e, além disso, durante este monólogo final, Catarina provavelmente comanda o palco e domina a atenção dos personagens e dos espectadores, visto que todos estão em silêncio enquanto ela enuncia: “Tenho vergonha de ver mulheres tão ingênuas que pensam em fazer guerra quando deviam ajoelhar e pedir paz. Ou procurando poder, supremacia e força, quando deviam amar, servir e obedecer” (V.2, p. 127-128). Quando pensamos na performance de *A megera domada*, torna-se evidente o que Kamaralli diz sobre a contradição “entre a autoridade da voz e a figura no palco, e a submissão que estes estão descrevendo” (Kamaralli: 2012, p. 108), pois existe uma nítida discrepância entre conteúdo da fala e encenação dessa. O cerne do texto shakespeariano é a ambiguidade, logo este discurso tão importante dentro da peça não poderia deixar de prover lacunas que nos permitissem preenchê-lo. E embora as encenações possam conter um tom irônico – como Emma Smith, que reforça a ambiguidade de *A megera domada*, afirma sobre a condenação do sexo feminino ser tão longa que “talvez se torne satírica ou sarcástica pela repetição, enfraquecendo seu significado ostensivo” (Smith: 2019, p. 16) –, eu entendo que, ao final, ela foi domesticada.

Quando Catarina, durante o seu monólogo, diz: “E quanto mais queremos ser, menos nós somos” (V.2, p. 128), a mim parece que ela se refere a si mesma; sobre ter tentado expressar os seus desejos, mas eventualmente ter tido sua fala subjugada, dado que ela se encontra aprisionada em um casamento em que seu marido exige dela submissão e silêncio. Na mesma cena, antes de dar início a este discurso final, Petróquio ordena: “Não te assenta esse chapéu que trazes. Bota fora e pisa essa besteira” (V.2, p. 126) e a personagem, sem objeção, acata. Tal rubrica – “*Ela obedece.*” – me permite inferir que, por mais que exista

uma resistência sobrevivente à violência que lhe é infligida, usar ironia e dissimular a domesticação como defesa não a impede de alienar-se de si própria. Neste caso, a distinção entre aparência e essência, na concretude, deixa de existir, visto que não há brecha para a agência da personagem se manifestar. O monólogo de Catarina torna-se um recorte do que vai se tornar a vida dela; uma vida de aparência, na qual ela tem de performar uma submissão constante, ou seja, dissimular ter sido domesticada, enquanto sua essência, por mais sobrevivente que seja, permanece cativa. E quando me lembro do que Catarina diz no ato quarto: “Minha língua vai expressar o ódio do meu peito porque, se me contendo um pouco mais, meu coração estoura” (IV.3, p. 98), não há como eu interpretar a personagem como alguém que não foi domada. Catarina é subjugada até que se transforme em algo sem autonomia, num objeto governado por Petróquio.

A misoginia é uma condição ancestral, e as origens desta ansiedade engendrada pela figura da mulher remontam à mitologia grega e às Sagradas Escrituras, sobretudo a Pandora e Eva que foram culpabilizadas por terem provocado a queda do homem que outrora se encontrava em um local mais próximo a Deus. O mito de Pandora, escrito no século VIII a.C., apresenta a personagem de nome homônimo como uma figura punitiva. Descrita como “a linda maldade”, Pandora é a punição, em forma de presente, que Zeus envia aos homens por tentarem se aproximar do estatuto celestial, uma vez que, de acordo com Jack Holland (2006): “A posse do fogo é prova de que o homem era diferente dos animais, e, portanto, mais próximo ao topo na hierarquia das espécies” (Holland: 2006, p. 25). Tal como na mitologia grega, é possível depreender da Bíblia a ideia de que a mulher traz a ruína ao homem, e de que a expressão feminina não somente era indesejada, como também perigosa. No terceiro capítulo do livro de Gênesis, Eva é ludibriada pela serpente, e é ela quem, com suas palavras, convence Adão a comer do fruto proibido. Eva, assim como Pandora, é considerada a responsável por causar ao homem os males da vida terrena, como sofrimento e morte. Sobre a questão de Eva e Adão estarem em um patamar superior em comparação ao das outras criaturas, especialmente

por terem sido moldados pelo Criador, Holland afirma: “Antes desta Queda, o homem autônomo vivia em um estado de harmonia com Deus. Esta separação de Deus ocorre, inevitavelmente, com a intervenção da mulher” (Holland: 2006, p. 38).

Apesar de a presença de ambas as figuras femininas ser relevante para o desencadeamento dessa ansiedade, acredito que esta inevitavelmente existiria, com ou sem a presença delas. Subjugar uma classe de pessoas impede que esta, sendo cerceada, possa expressar sua revolta, tornando a reivindicação de direitos algo além de difícil, perigoso. Assim sendo, não é surpreendente que, numa época na qual a linguagem e habilidades discursivas eram extremamente valorizadas, só os homens tivessem acesso à educação retórica. Portanto, a queda do homem, provocada por figuras como Eva e Pandora, é um fator não exatamente fundamental, porém ainda importante – e deveras conveniente – no engendramento dessa misoginia, associada à tentação, sedução e assolação. E é essa associação, acredito, que vai explicar e legitimar o porquê da mulher precisar ser, acima de tudo, submissa e silenciosa.

Em *A megera domada*, a personagem de Catarina é vítima de um relacionamento violento, no qual a sua autonomia é cerceada por causa de uma misoginia milenar ainda presente na Inglaterra de Shakespeare. É possível inferir que o verdadeiro *shrew* desta peça é Petróquio; todavia, é Catarina quem precisa ser domesticada, por não se ajustar ao padrão de feminilidade da época, o que, em si, já era o suficiente para qualificá-la como uma “megera”. Logo, objetivando a sua domesticação, a personagem é exposta a uma série de violências em seu relacionamento com Petróquio, dentre as quais as mais sérias são deixá-la com frio, fome e sono. Acredito que, ao final da peça, não exista mais a possibilidade de ela expressar a sua própria opinião, portanto entendo que, no monólogo de Catarina, a domesticação praticada por Petróquio foi consumada.

Referências bibliográficas

- BOOSE, Lynda E. Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming the Woman's Unruly Member. **Shakespeare Quarterly**, v. 42, n.2, Summer, 1991, p. 179-213.
- CROCKER, Holly A. Engendering Shrews: Medieval to Early Modern. In: Holderness, Graham & Wootton, David, (eds.). *Gender and power in shrew-taming narratives, 1500-1700*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- HOLLAND, Jack. *A Brief History of Misogyny: The World's Oldest Prejudice*. Londres: Robinson, 2006.
- KAMARALLI, Anna. *Shakespeare and the Shrew: Performing the Defiant Female Voice*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- 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. *A megera domada*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998.
- SMITH, Emma. *This Is Shakespeare*. Londres: Pelican, 2019.
- STONE, Lawrence. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. Londres: Penguin Books, 1990.

Introdução aos estudos sobre a retórica e a oratória – história e possíveis novos caminhos para formação do ator/professor

KELVIN MARUM MACHADO

ALINE CASTAMAN

O presente trabalho aborda algumas das descobertas realizadas na ação de pesquisa “Estudos através da Retórica e da Oratória Quintiliana” vinculada ao projeto de pesquisa “O fazer teatral e a transposição didática: travessia como lugar da experiência”⁴⁴ desenvolvida no Curso de Teatro da Universidade Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul. O objetivo do projeto é investigar práticas e/ou procedimentos de criação associados à formação do ator e que possam servir como matrizes de trabalho ao futuro professor de teatro.

O projeto configura uma dupla investigação: primeiramente, configura uma investigação teórica-crítica acerca dos alicerces formativos do trabalho do ator inglês até o século XVII; em segundo lugar, configura uma investigação prática-reflexiva através da criação de práticas metodológicas a serem estruturadas a partir das descobertas feitas na etapa anterior.

Para este trabalho, apresentaremos aqui um recorte menor do processo que foi desenvolvido na ação de pesquisa associado aos preceitos da retórica e da oratória clássica que teriam atravessado os séculos e composto um *corpus*/matriz de trabalho do ator na Inglaterra de Shakespeare. Uma das perguntas-causas que move a pesquisa estaria interessada em saber: como este conhecimento pode ampliar a formação do ator e do futuro formador no ensino de teatro atualmente?

⁴⁴ Projeto unificado com ênfase na pesquisa e com ações de ensino e extensão coordenado pela professora Dra. Aline Castaman reunindo colaboradores: os discentes Kelvin Marum e Cláudia Gigante, o ator e pesquisador Ricardo Cardoso e a professora e pesquisadora Lavínia Silveiras. Para mais informações é possível consultar o site institucional: <https://wp.ufpel.edu.br/teatroexperiencia/>

Na primeira etapa da ação, o levantamento bibliográfico e o estudo teórico-crítico formaram o conjunto de tarefas instauradoras da pesquisa. O escopo desse primeiro passo consistiu em conhecer mais atentamente a história da Retórica e os seus procedimentos fundamentais, os quais, de alguma forma, formariam um *corpus* comum ou uma matriz de trabalho na formação do ator entre os séculos IV e XIX.

Acessar as obras-legados de Aristóteles⁴⁵, de Quintiliano⁴⁶, de Petrus Ramus⁴⁷ e de Abraham Fraunce⁴⁸, por exemplo, foram necessárias para compreender a arte retórica no teatro inglês. Tal influência sobre o teatro inglês é um campo de investigação substancial para estudantes que se dirigem à atuação e à formação no ensino de teatro. Através da pesquisa tem sido possível constatar a curiosa gênese da retórica, sua prevalência no campo da educação e como ela se incorporou à arte teatral.

A persuasão, através da elocução, constatamos ser um elemento-efeito essencial para iniciar a reflexão sobre a retórica. Na obra *Rétorica* de Aristóteles, a expressão título do tratado se define como a faculdade de observar, em cada caso, o que este encerra de próprio para produzir um efeito de persuasão. Isto é, como “o poder, diante de quase qualquer questão que nos é apresentada, de observar e descobrir o que é adequado para persuadir” (Aristóteles: 2019, p. 42). Ao orador/ator cabe estar atento a seu público para não perder de vista as questões éticas implicadas no tocante à utilidade do discurso, à verdade e ao respeito ao bem. Sendo assim, a persuasão é tema central dessa busca, e compreender suas qualidades é um dos principais eixos para quem deseja aprimorar-se na arte da oratória. O autor grego a define em três meios para obtê-la:

Há três tipos de meios de persuasão supridos pela palavra falada. O primeiro depende do caráter pessoal do orador; o segundo, de levar o auditório a uma certa disposição de espírito; e o terceiro, do próprio discurso no que

⁴⁵ Aristóteles de Estagira (384 a.C. - 322 a.C.) – Filósofo grego.

⁴⁶ Marco Fábio Quintiliano (35 - 95) – Orador e professor de retórica romano.

⁴⁷ Petrus Ramus ou Pierre de la Rammée – Filósofo francês.

⁴⁸ Abraham Fraunce (1558 - 1633) – Poeta e dramaturgo inglês.

diz respeito ao que demonstra ou parece demonstrar (Aristóteles: 2019, p. 43).

Entende-se, assim, que é necessário rigor para tratar de certos temas por parte do orador/ator. O orador/ator precisa possuir uma escuta atenta às micro reações do público a cada assunto. Entendemos que a persuasão e a escuta seriam práticas a serem aprimoradas ao longo do processo de formação de um orador/ator.

Seguindo adiante, encontramos a tese de Licínio N. Almeida Júnior que generosamente nos dá notícias sobre as origens da retórica. Embora uma data precisa, que definiria o início da Retórica no Ocidente, seja desconhecida, os registros apontam que no século V a.C. ela teria surgido em função de uma demanda urgente: um conflito de posse de terra. Não existiam advogados e por isso os moradores que foram despejados necessitaram de justificar sua propriedade através de um discurso elaborado. Esse fato teve o suporte de sofistas, homens conhecidos como educadores itinerantes, antes do período classicista grego. Após esse acontecimento relevante, os sofistas se tornaram os primeiros filósofos a pensar na prática da retórica.

Na concepção deles, havia dentro da retórica uma busca pela verdade. Após terem estabelecido essa ideia de busca pela verdade, é Protágoras quem irá iniciar um processo de problematização dessa questão complexa esteja ela sendo tratada no campo filosófico ou artístico. Para o sofista, não existia uma verdade única, mas sim verdades, fossem elas de indivíduos, de cidades e de situações. O debate se transmite às gerações seguintes e Platão é quem contestará o legado sofista da retórica. A retórica platônica estaria ligada a investigação da verdade, uma verdade comprometida como o dever de ser propagada e priorizada.

Depois de Platão, é Aristóteles quem explora a teoria retórica, sobre o discurso e a verdade, que até hoje servem de base para a investigação no campo. Divisões categóricas formulam a teoria. Sua decomposição em Invenção, Disposição, Elocução e Ação serviu para o aprofundamento minucioso sobre

a arte. A Invenção é onde se procura por um argumento, aquilo que vai ser comunicado. Ela é o que responde à pergunta “sobre o que é o discurso?”. A Disposição, após encontrar o conteúdo, pensa como empregar cada palavra do discurso. Ela divide-se internamente em quatro partes: exórdio (introdução), narração, prova e epílogo. Num momento posterior à Disposição, a Elocução envolveria a organização das palavras escolhidas, também conhecida como prosa oral. Por último está a Ação. A Ação é o conjunto de movimentos que irão dirigir o público para o sentido desejado. A Ação é o que se desenrola durante a apresentação.

Aristóteles também fracionou a retórica em três gêneros: Exibição, Deliberativo e Judiciário. A primeira (Exibição) é orientada para elogiar ou censurar. Ela é a divisão entre o Belo e o Feio. Refere-se ao presente. O segundo (Deliberativo) é decisivo, ele é voltado para que um júri tome uma decisão e refere-se ao futuro. O terceiro (Judiciário) é voltado para que o público atue de forma a conceder seu voto ao orador. Ele é a defesa e acusação em um judiciário e refere-se ao passado (Aristóteles: 2019, p. 49). Outra contribuição do filósofo é ter definido em três os tipos de classes de ouvintes, como é possível observar na citação abaixo:

Os gêneros da retórica são três, bem como são três as classes de ouvintes de discursos que os determinam. De fato, dos três elementos que compõem o discurso - o orador, o assunto e a pessoa a que se dirige o discurso - é este último elemento, ou seja, o ouvinte, aquele que determina a finalidade e o objeto do discurso (Aristóteles: 2019, p. 49).

Aqui novamente é possível notar a importância de o orador estar atento às micro reações do público, uma vez que persuadi-lo é a finalidade do discurso. O assunto é o intermédio entre ambas as partes, orador e público. Cabe ao orador saber como empregá-lo de forma a persuadir seu público.

Outra contribuição que Aristóteles deixou foram as estratégias de argumentação, dispostas com intuito de convencimento. As técnicas de argumentação são divididas em inartísticas e artísticas. As inartísticas: não técnicas ou

extrínsecas; e as artísticas: técnicas ou intrínsecas. A primeira existe independente do orador. Ela consiste em provas baseadas em evidências. A segunda é criada pelo orador. Ela existe para sustentar a argumentação, sendo possível distingui-las em três aspectos distintos: aquela derivada do caráter do orador (*ethos*), aquela derivada da emoção despertada pelo orador ao (*pathos*) e aquela derivada de argumentos possíveis (*logos*).

Outros dois pensadores, também de grande importância histórica na arte retórica, foram os romanos Cícero e Quintiliano. É com eles que a Retórica se transforma em Instituto Oratória e se associa ao trabalho do ator. Mas, é através das obras de Petrus Ramus e Abraham Fraunce que a arte da oratória teria se incorporado ao Teatro Inglês do século XVI. Elas trariam em seu bojo a contraposição da sistematização aristotélica da decomposição da Retórica em quatro partes. Algo relativamente mais formal e estrutural destes sistemas e que aqui nos serve, a princípio, para entender como as teorias foram se transformando e se ajustando às demandas insurgentes. Respectivamente, o primeiro autor surge na França do início de 1500, o segundo na Inglaterra cultural e efervescente da metade do século XVI. Eles foram basilares para o apuramento da temática retórica, pois ambos consideraram que cabia à retórica apenas as partes da Ação e da Elocução, fragmentos que atentam ao estilo, a projeção verbal e ao gestual.

No artigo “*A poetical dimension*’: Retórica e poesia em *The Arcadian Rhetorike* (1588) de Abraham Fraunce”, a pesquisadora Lavínia Silvares trata generosamente das particularidades envolvidas nos conceitos de retórica e de oratória nos distintos momentos históricos. De modo particular, Fraunce possuía o desejo de renovação da retórica inglesa atrelado a uma adaptação para as artes da linguagem - poesia. “É nessa contingência de imitação e de emulação de preceitos poéticos e retóricos antigos e contemporâneos que surge a “retórica arcádia” de Abraham Fraunce” (Silvares: 2009, p. 70).

Para ambos os autores, o lugar da invenção é universal e adaptável. De um lado, foi o autor francês quem radicalizou a proposta da retórica, subtraindo dela a Invenção e a Disposição.

Ele também subtraiu da gramática a parte da Elocução (Silvares: 2009, p. 75). Por outro lado, estas outras partes estariam ligadas à lógica, a qual seria “a arte da arte” ou “o instrumento dos instrumentos”. (Silvares: 2009, p. 76). Assim, as ideias complementares destes dois autores acabaram reformulando as concepções sobre a retórica e sobre a oratória na Academia do século XVI. De qualquer forma, ainda que majoritariamente ligadas à elite abastada, à Academia e a curiosos intelectuais, estas concepções reconfiguradas acabaram alcançando outros grupos sociais. As companhias teatrais inglesas, por exemplo, no início da modernidade (século XVII) parecem ter sido exitosas no tocante aos atravessamentos desses conhecimentos com a arte da representação dos atores.

Após esse período, a retórica é deslocada dos principais campos de estudo pelo fortalecimento da lógica cartesiana (Almeida Júnior: 2009, p. 361). Com a chegada da Idade Moderna e com o fortalecimento dessa nova corrente de pensamento, os estudos sobre a retórica ficam restritos apenas a poucas pessoas. A relação dos atores com a retórica é enfraquecida e sua influência passa a ser menor na educação e sobre os novos praticantes/profissionais da atuação, resultando em uma ruptura: a arte retórica e suas veias estruturantes na arte da representação versus a arte da experiência/vivência, prática que começará a ser desenvolvida no final do século XIX pelo mestre russo Konstantin Stanislávski⁴⁹.

Nesse sentido, a pesquisa buscou conhecer os fundamentos dessa arte através dos escritos de Aristóteles, que são muitos, dentre eles, os gêneros, os tipos de discurso, as classes de ouvintes, as estratégias de argumentação e a decomposição da retórica na sua primeira forma. Dos estudos sobre o material de Lavínia e Licínio podemos perceber as mudanças temporais e como elas influenciaram o pensamento sobre o tema. Tendo Petrus Ramus e Abraham Fraunce como exemplos dessas formas contrastantes de se olhar para a retórica e de como ela se inseriu no Teatro inglês.

⁴⁹ Konstantin Stanislávski (1863 – 1938) – ator, diretor e pedagogo russo.

Através da ação de pesquisa tem sido possível conhecer os meandros que constituem o campo da oratória e como ela pode ser um componente fecundo no processo de criação do ator e na formação do futuro professor de teatro. Embora estejamos num projeto de pesquisa ainda muito prematuro em seu tempo, entendemos que os procedimentos-base na arte da elocução e da ação podem ser compreendidos e abordados como amplificadores de criação no trabalho do ator e no exercício do ser-estar professor.

Referências bibliográficas

ALMEIDA JUNIOR, Licio Nascimento de. **Conjecturas para uma Retórica do Design [Gráfico]**. Tese (Doutorado em Design Gráfico). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Edson Bini. Ed. Edipro, São Paulo, 2019.

SILVARES, Lavinia. “A poetical dimension”: Retórica e poesia em *The Arcadian Rhetorike* (1588) de Abraham Fraunce. **Letras Clássicas**, São Paulo, n.13, p. 69-92, dez. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i13p69-92>. Acesso em: 19 de maio de 2021.

Primeiros encontros em duas línguas

LICIANE GUIMARÃES CORRÊA

1. Introdução

No Brasil, é alto o consumo de textos traduzidos para fins técnicos e acadêmicos, a maioria deles com original em língua inglesa (Perini: 2004). Em pesquisa de 2014 feita pelo Instituto de Pesquisa Data Popular para o British Council, apenas 16% dos entrevistados declararam ter conhecimento avançado no idioma. Assim, tornam-se imprescindíveis as traduções de autores canônicos, seja para fruição, leitura paradidática em escolas ou estudos mais aprofundados em universidades.

No Brasil, Shakespeare vem sendo traduzido desde a década de 1930. Segundo levantamento feito pela professora Marcia Martins⁵⁰, da PUC-Rio, há mais de uma centena de traduções das peças do autor inglês, que incluem tragédias, peças históricas, romances e comédias. Das diferenças que existem entre quaisquer duas traduções de uma mesma peça, sem dúvida a mais impactante está relacionada ao formato – prosa, versos decassílabos ou dodecassílabos. No entanto, é também muito importante considerarmos as escolhas lexicais e a opção pelo uso de notas explicativas de rodapé.

Nossa proposta é fazer uma breve análise das traduções de dois trechos das peças *The Taming of the Shrew* e *As You Like It*, no par inglês/português brasileiro. Na primeira comédia, escolhemos o início do primeiro encontro de Catarina e Petróquio nas traduções de Millôr Fernandes, para a L&PM (2012), e de Barbara Heliadora, para a Nova Aguilar (2016); na segunda, veremos as escolhas tradutórias de Rafael Raffaelli,

⁵⁰ Disponível em: http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/pdfs/traducoes_publicadas_por_decada12.pdf. Acessado em: 30 de outubro de 2019.

para a Editora da Universidade Federal de Santa Catarina (2011), e novamente o trabalho de Barbara Heliadora, para as falas do primeiro encontro de Rosalinda e Orlando, até o momento da luta contra Charles. O texto original foi extraído das edições de 2003 e 2000, respectivamente, de *The New Cambridge Shakespeare*.

2. Sobre tradução e personagens no teatro

Tradutores (e editores) precisam ter ciência de que o trabalho de tradução envolve não apenas dois idiomas, mas também culturas e normas. Assim, nem sempre há uma tradução exata para uma palavra ou expressão, nem há uma receita sobre o que fazer nesses casos, mas as escolhas durante a tradução não podem ser arbitrárias. Referências ocultas, ironias e metáforas podem ser interpretadas para garantir ao leitor da língua-alvo – também chamada língua de chegada ou língua-meta – as mesmas experiências tidas no idioma original – também língua de partida ou língua-fonte. Uma boa pergunta que todo bom tradutor deve fazer a si mesmo é: “Como eu digo isso na minha língua?” (Duff: 1989, p. 124). É claro que o profissional precisa conhecer as referências do idioma e da cultura de partida, a fim de que as reconheça e seja capaz de reproduzir a ideia central – por exemplo, é o caso de narrativas com mais de um século ou com muitas gírias jovens.

Considerando que no teatro “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra; nada existe a não ser através delas” (Prado: 2018, p. 84), cada escolha do tradutor torna-se ainda mais crucial na construção dessas figuras. O uso de determinada palavra, que será proferida pelo ator, poderá fazer o público sentir empatia ou repulsa por sua personalidade e suas ações. A ausência de um narrador onisciente e, portanto, da consciência dos personagens faz com que os monólogos e/ou diálogos tornem-se o foco das cenas.

A verdade é que sempre haverá alguma perda durante a tradução, e cabe ao tradutor escolher quais elementos

privilegiar. Por isso, nunca haverá duas traduções iguais para um mesmo texto. Há teóricos que afirmam que, em uma comparação entre traduções A e B, não é possível dizer que haja uma melhor e uma pior, já que a subjetividade do leitor influencia seu julgamento (Arrojo *apud* Britto: 2012). Essa afirmação, no entanto, soa muito definitiva. Embora não caiba a nenhum leitor – e o tradutor não deixa de ser um leitor – dar uma única interpretação ao que o autor quis dizer, alguns textos não são abertos a ponto de permitir dezenas de interpretações.

Quando a tradução é feita a partir de um original escrito 400 anos antes, caso das peças de Shakespeare hoje, a primeira decisão a se tomar é se o original será o texto original ou uma versão atualizada. Mesmo que se trabalhe com o inglês contemporâneo, caberá ao tradutor (quase sempre em acordo com o editor) definir que tom dará ao texto final: mais rebuscado ou simples? Antigo ou moderno?

Outra decisão crucial na tradução de poesia é que peso dar à forma e ao conteúdo, isso se a forma for mantida. Heliadora traduziu tanto *A megera domada* quanto *Como quiserem* em prosa e versos decassílabos. Já Fernandes e Raffaelli optaram pela prosa, o que permite que o conteúdo seja o mais fiel possível ao original, porque não está atrelado à contagem de versos.

Algumas decisões editoriais também são relevantes ao estudo da tradução, como o uso de paratextos de apoio, no início (prefácio e/ou introdução) ou no final da obra (posfácio), ou mesmo as notas de rodapé. Um texto explicativo de Heliadora precede cada peça traduzida por ela em sua coleção para a Nova Aguilar. A tradutora não só faz um breve apanhado histórico, como também oferece sua análise sobre as obras. A existência dessa Introdução aponta, portanto, para dois fatos: a relevância da figura de Heliadora na obra traduzida de Shakespeare e a tentativa de se facilitar a leitura com uma espécie de guia (CARNEIRO, 2014). Fernandes apresenta uma nota do tradutor que antecede *A megera domada*, mas o conteúdo não apresenta muito mais do que sua experiência e seus pensamentos sobre o ato de traduzir.

Raffaelli, por outro lado, faz uso demasiado de notas explicativas de rodapé, algumas sobre trocadilhos do original, outras que contextualizam a fala no momento histórico-social da escrita da peça. Em *A megera domada*, temos três notas de rodapé de Heliodora e sete de Fernandes. Em *Como quiserem*, temos 13 notas de rodapé de Heliodora e 330 de Raffaelli. Como aponta Regina Lyra, que é tradutora literária finalista do Prêmio Jabuti:

Ao inserir a nota, o tradutor está avaliando a necessidade do esclarecimento que pretende prestar e, automaticamente, julgando a capacidade do leitor de compreender o texto.

Esta avaliação sobre o leitor se baseia na aferição que faz de si mesmo como leitor, levando em consideração sua própria bagagem cultural, social, histórica e pessoal (Lyra: 1999, p.74).

No entanto, levando-se em consideração que a edição foi publicada pela editora da UFSC, podemos imaginar que as notas tenham sido inseridas com caráter didático.

3. Análise comparativa

3.1. Catarina e Petróquio

O primeiro encontro do casal acontece apenas no Ato 2, no meio da Cena 1. Os dois estão sozinhos na cena; no entanto, Petróquio já conhece Catarina pelos olhos de Hortênsio, Grúmio, Grêmio, Trânio e até Batista, o pai da “megera”. Petróquio é quem tem a palavra inicial.

<p>NCS (2003) <i>The Taming of the Shrew</i></p>	<p>Barbara Heliodora (2016) <i>A megera domada</i></p>	<p>Millôr Fernandes (2012) <i>A megera domada</i></p>
<p>Good morrow, Kate, for that's your name, I hear.</p>	<p>Bom dia, Kate; ouvi que esse é seu nome.</p>	<p>Bom dia, Cata, pois ouvi dizer que assim a chamam</p>
<p>Well have you heard, but something hard of hearing – They call me Katherine that do talk of me.</p>	<p>Pois se ouviu, é que é surdo das orelhas; Para quem fala de mim sou Katharina.</p>	<p>Pois ouviu muito bem pra quem é meio surdo – os que podem me chamar, [sic] me chamam Catarina.</p>
<p>You lie, in faith, for you are called plain Kate, And bonny Kate, and sometimes Kate the curst. But Kate, the prettiest Kate in Christendom, Kate of Kate-Hall, my super-dainty Kate - For dainties are all Kates - and therefore, Kate, Take this of me, Kate of my consolation : Hearing thy mildness praised in every town, Thy virtues spoke of and thy beauty sounded - Yet not so deeply as to thee belongs - Myself am moved to woo thee for my wife.</p>	<p>Isso é mentira, todos dizem Kate; Kate boa, ou então é Kate maldita, A mais linda das Kates da cristandade, Kate a morgada, Kate a delicada. Fique sabendo, Kate do meu consolo, Que depois de escutar tantos louvores À sua doçura, virtude e beleza, Sempre menores do que os que merece, Fui levado a querê-la por esposa.</p>	<p>Tu mentes, Catarina; pois te chamam simplesmente Cata. Cata, a formosa e, algumas vezes, a megera Cata. Mas Cata, a mais bela Cata de toda a Cristandade. Cata esse cata-vento, minha recatada Cata, a quem tantos catam. Ah, portanto, por isso, Cata, meu consolo, ouvindo cantar tua meiguice em todas as cidades, falar de tuas virtudes, louvar tua beleza, me senti movido a vir aqui pedir-te em casamento.</p>
<p>'Moved' - in good time! Let him that moved you hither Remove you hence. I knew you at the first You were a movable.</p>	<p>Levado? Pois o que o levou para cá O leve embora. Vi desde o princípio Que era móvel.</p>	<p>Movido? Em bora hora! Pois quem o moveu até aqui que daqui o remove. Assim que o vi percebi imediatamente que se tratava de um móvel.</p>
<p>Why, what's a movable?</p>	<p>Que era móvel como?</p>	<p>Como, um móvel?</p>

A joint Stool.	Um banquinho.	Um móvel, um banco.
Thou hast hit it. Come sit on me.	Acertou. Sente-se em mim.	Você percebeu bem; pois vem e senta em mim.
Asses are made to bear , and so are you.	Burro e você são feitos para carga.	Os burros foram feitos para a carga. Como você.
Women are made to bear , and so are you.	Bela carga é a que é feita de mulheres.	Para carregar-nos, muito antes de nascer, foram feitas as mulheres.
No such jade as you, if me you mean.	Eu não sou pangaré como você.	Mas não a animais, quer me parecer.
Alas, good Kate, I will not burden thee, For, knowing thee to be but young and light -	Querida Kate, eu não lhe pesarei! Pois sabendo como é jovem e leve...	Ai, Cata gentil. Não pesarei quando estiver em cima de ti... pois és tão jovem e tão leve...
Too light for such a swain as you to catch, And yet as heavy as my weight should be.	Leve demais para que me pegue, Mas tendo todo o peso que me cabe.	Leve demais para ser carregada por um grosseirão como você, e, no entanto pesada, por ter de ouvi-lo e vê-lo.

Já na primeira fala de Catarina, vemos uma diferença de tradução que pode criar no leitor uma percepção a respeito de quem é a personagem: quando Fernandes traduz “talk of me” (falar de mim) por “os que podem me chamar”, gera a figura de uma pessoa inacessível a conversas, seletiva àqueles com quem se relaciona. Por outro lado, tira ainda o peso de que as pessoas costumam falar de Catarina, que é o que realmente vemos na história – vide que Petróquio soube quem ela era por meio de fofocas.

Em seguida, Petróquio discorre uma série de elogios a Catarina, e o primeiro adjetivo que ele usa é “bonny”. Segundo os dicionários Merriam-Webster e The Free Dictionary, a palavra significa “atraente”, mas também pode ter a acepção de “excelente”. Em oposição, o autor usa o adjetivo “curst”, que é uma variação de “cursed” e significa “amaldiçoado”, “maldito”. Enquanto Heliodora opta pelo par “boa” e “maldita”, qualidades

que dizem da personalidade, Fernandes escolhe “formosa”, que está relacionada com aparência, e “megera”, uma clara alusão ao título da peça, o que não ocorre no texto original.

Outro epíteto é Kate of Kate-Hall, cujo sentido não é consenso entre estudiosos (*The Taming of the Shrew*, 2.1.181-185). Heliadora usou “morgada”, que tem mais de uma acepção em português e cria um eco com a palavra “delicada”. Sua escolha pode ter sido para seguir o paralelismo de adjetivos antônimos do verso anterior, em oposição a “delicada” (mulher delicada x mulher morgada, copiosa), ou para se referir ao fato de Catarina ser a primogênita de Batista. Fernandes ignorou o conteúdo e seguiu a forma, ao criar a assonância entre “Cata”, “cata-vento”, “recatada” e “catam”.

É na frase “Myself am moved to woo thee for my wife” que Petróquio fala abertamente para Catarina, pela primeira vez, que deseja convencê-la a se casar com ele. A diferença das traduções de Heliadora e de Fernandes se expressa no papel da mulher diante da situação. Quando Fernandes usa “pedi-la em casamento”, indica que Catarina tem voz para recusar o pedido; quando Heliadora usa “querê-la por esposa”, mostra a passividade da mulher naquele arranjo; o querer é apenas masculino. As respostas de Catarina também têm sentidos distintos. “Quem o moveu” exprime que a força é externa a Petróquio; “o que o levou para cá” é dotado de dubiedade, ele pode ter sido “movido” por algo interno ou externo.

Em seguida, para manter o trocadilho com “bear”, Heliadora manteve a palavra “carga” da frase anterior, mudando o sentido do original ao dizer que Catarina é uma carga – o que é mais ofensivo que o original. Fernandes, por outro lado, optou por explicar o sentido original, já que não há uma tradução direta em português tão enxuta quanto o original em inglês; o resultado é uma fala bem maior que a original, que quebra o ritmo da troca de insultos entre os dois personagens.

É comum que a ambiguidade do texto de Shakespeare se perca na tradução. Quando Petróquio fala para Catarina “I will not burden thee”, a conotação sexual fica implícita, e Heliadora mantém esse tom (“eu não lhe pesarei”), ao contrário de

Fernandes, cuja tradução só permite uma interpretação (“Não pesarei quando estiver em cima de ti”). Ainda sobre o jogo de palavras com peso, Fernandes faz uma enorme intervenção na resposta de Catarina, ao traduzir que ela é “pesada por ter de ouvi-lo e vê-lo”. A adjetivação dela se dá não por si mesma, mas por causa de seu interlocutor.

3.2. Rosalinda e Orlando

O primeiro encontro do casal acontece no Ato 1, no meio da Cena 2. Também participam da cena Duque Frederick, que é quem os apresenta, Célia e o servo Le Beau. Para fins de comparação, usaremos apenas as falas de Rosalinda e de Orlando quando falam um com o outro.

NCS (2000) <i>As You Like It</i>	Barbara Heliodora (2016) <i>Como quiserem</i>	Rafael Rafaelli (2011) <i>Do jeito que você gosta</i>
Young man , have you challenged Charles the wrestler?	Jovem , desafiou Charles, o lutador?	Moço , você desafiou o lutador Charles?
No, fair princess, he is the general challenger. I come but in as others do to try with him the strength of my youth.	Não, bela princesa: ele lançou desafio geral. Eu vim, como tantos outros, pôr à prova, com ele, a força de minha juventude.	Não, bela princesa, ele é quem desafia a todos. Vim aqui com a mesma intenção que os outros: para testar nele a força de minha juventude.
(…)		
Do, young sir : your reputation shall not therefore be misprized. We will make it our suit to the Duke that the wrestling might not go forward.	Faça isso, bom rapaz ; sua reputação não ficará manchada por isso. Nós faremos pedido nosso ao duque, impedir que a luta tenha lugar.	Faça isso, moço : sua reputação não sofrerá dano. Pediremos ao duque que suspenda a luta.

<p>I beseech you, punish me not with your hard thoughts, wherein I confess me much guilty to deny so fair and excellent ladies anything. But let your fair eyes and gentle wishes go with me to my trial, wherein if I be foiled, there is but one shamed that was never gracious; if killed, but one dead that is willing to be so. I shall do my friends no wrong, for I have none to lament me; the world no injury, for in it I have nothing; only in the world I fill up a place, which may be better supplied when I have made it empty.</p>	<p>Eu imploro, não me castiguem com pensamentos duros, embora eu me confesse muito culpado, negando o que quer que seja a moças tão belas e boas. Deixem que seus belos olhos e bons votos me acompanhem em minha aprovação; na qual, se for derrotado, só passará vergonha alguém que nunca foi apreciado; se morto, só morrerá alguém que deseja morrer. Não ofenderei amigos, pois não tenho nenhum que me lamente; nem trago injúria ao mundo, pois nele eu nada tenho. Neste mundo eu só ocupo um lugar que poderá ser mais bem preenchido, quando eu o deixar vazio.</p>	<p>Peço que não me punam com seus pensamentos negativos, pois confesso-me culpado em ter que recusar algo a moças tão belas e admiráveis. Mas deixem seus belos olhos e gentis desejos seguirem comigo nessa prova. Pois, se for vencido, a humilhação será daquele que nunca foi favorecido; se morto, foi por querer morrer. Não farei mal aos meus amigos, pois não tenho quem me lamente; ao mundo, nenhuma injúria, pois nele nada tenho. No mundo ocupo apenas um lugar, que poderá ser bem mais guarnecido se eu deixá-lo vazio.</p>
<p>The little strength that I have, I would it were with you.</p>	<p>A pouca força que tenho, quisera que estivesse ela consigo.</p>	<p>A pequena força que tenho, gostaria que estivesse consigo.</p>
<p>(...)</p>		
<p>Fare you well: pray heaven I be deceived in you.</p>	<p>Passe bem. Peço aos céus que esteja enganada a seu respeito.</p>	<p>Até mais: peço ao céu que eu o tenha subestimado.</p>
<p>(...)</p>		
<p>Now Hercules be thy speed, young man.</p>	<p>Que Hércules o proteja, jovem!</p>	<p>Que Hércules lhe dê forças, moço.</p>

As falas dos dois são poucas, considerando que há mais pessoas na cena. A primeira diferença de tradução que vemos é o vocativo que Rosalinda usa para se referir a Orlando: “jovem” e “rapaz” na tradução de Heliodora; “moço” na de Raffaelli. As três palavras remetem a juventude e são formas de tratamento horizontais, o que mostra que os tradutores optaram por

uma forma menos tensa, com menos cerimônia e deferência (Balsalobre: 2015) do que “senhor”, embora Orlando lhe seja um desconhecido e considerando que a peça foi escrita em 1599-1600. O texto original, no entanto, traz duas ocorrências do vocativo: “young man” e “young sir”, e o segundo tem um tom de formalidade maior que as traduções.

Quando Orlando responde que o desafio partiu de Charles, a tradução de Raffaelli traz uma percepção diferente da que temos na leitura do original: ao usar “ele é quem”, Raffaelli dá mais ênfase à figura de seu opositor e torna a fala mais próxima à oralidade. Já Heliadora optou por traduzir dando mais ênfase à ação (“ele lançou um desafio”) do que acontece no texto original, ao usar um predicado verbal em vez de um verbo de ligação com predicado nominal.

A fala de Orlando perde a potência na tradução de Raffaelli quando este traduz “beseech” como “peço”. Abafa-se o senso de urgência do personagem em ter preservado o direito de lutar. Na continuação, o uso de “pois”, uma conjunção explicativa, também destoa do sentido original, que é adversativo – Orlando implora que não seja castigado, embora se sinta culpado em negar o pedido de Rosalinda e Célia. Ainda na mesma fala, por uma diferença de sintaxe entre o inglês e o português, Raffaelli usa uma palavra positiva (“algo”), que indica uma presença, no trecho em que o original usa uma palavra neutra (“anything”), mas é Heliadora quem faz uma mudança substancial ao optar por “o que quer que seja”, que, semanticamente, tem um peso muito maior no poder de barganha das primas em relação a Orlando.

Os adjetivos que Orlando usa para qualificar as primas recém-apresentadas a ele (“fair and excellent”) também sofrem distorção em uma das traduções. Ambos os tradutores escolheram “belas”, mas Heliadora complementa com “boas”, que se relaciona à personalidade, e Raffaelli, com “admiráveis”, quem tem sentido ambíguo: elas tanto podem ser admiradas pela essência quanto pela aparência.

A única certeza da vida é a morte, como diz o ditado popular, e Orlando sabe disso. Quando a tradução de Raffaelli usa a conjunção “se”, é como se a sua perenidade fosse uma

hipótese, que pode vir ou não a acontecer. Embora “se” também seja sinônimo de “quando”, que é o sentido original, esse uso não é difundido no Brasil.

Por fim, quando Rosalinda deseja que Orlando receba ajuda de Hércules para que tenha uma boa luta, enquanto uma tradução sugere que Orlando terá participação ativa na vitória, pois usará “as forças” recebidas do semideus grego, a outra indica uma passividade do personagem, que será “protegido”.

4. Conclusão

Embora os diálogos de Catarina com Petróquio e de Rosalinda com Orlando ofereçam desafios bem distintos aos tradutores, devido às características das narrativas, pudemos observar que é necessário aos tradutores, sempre, ficar atento a possíveis armadilhas que os vocábulos possam vir a oferecer, sob o risco de que o texto final dê mais ou menos ênfase a alguma característica relacionada com um personagem, por exemplo, ajudando a moldar-lhe a imagem.

Nem sempre será possível ao tradutor usar a palavra de tradução mais imediata; às vezes se farão necessárias intervenções maiores no texto, como o uso de notas explicativas de rodapé, ou mesmo a reescrita, para que a existência de um trocadilho em determinado trecho seja preservada (embora não necessariamente seu conteúdo). Quando tratamos de tradução de poesia, o conhecimento da língua de partida e da língua-alvo precisam ser acompanhados de noções das especificidades do gênero. Como bem pontuou Rónai: “Para transmitir a mensagem do seu original, ele [o tradutor] tinha de esquecer momentaneamente as palavras em que esta era vazada e reformulá-la na sua língua. Em poesia, porém, não há mensagem vazada em palavras, pois estas fazem parte da mensagem (Rónai: 2012, p. 155-156).

Nosso trabalho não se propunha a apontar erros nas versões em português das obras citadas, mas sim a mostrar como a reescrita que ocorre durante o ato da tradução pode criar sensações diferentes durante a leitura. Jamais uma tradução será idêntica ao original, e cabe ao tradutor ponderar o que

privilegiar, em que trechos da obra, de modo a oferecer ao leitor brasileiro uma experiência tão incrível quando a dos leitores anglófonos de Shakespeare.

5. Referências bibliográficas

BALSALOBRE, S. R. G. “Relação língua e sociedade em foco: observando o vocativo ‘moço(a)’ no português brasileiro, moçambicano e angolano”. In: **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 44, n.1, p. 217-233, jan-abr 2015.

BRITISH COUNCIL. *Demandas de aprendizagem de inglês no Brasil*. Disponível em: https://www.britishcouncil.org.br/sites/default/files/demandas_de_aprendizagempesquisacompleta.pdf. Acesso em: 30 de outubro de 2019.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARNEIRO, Teresa Dias. Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido: caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX. 2014, 398 p. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

DUFF, Alan. “Idiom: from one Culture to Another”. In: *Translation*. Oxford: Oxford University, 1989.

LYRA, Maria. “Explicar é preciso? Notas de tradutor: quando, como e onde”. In: **Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras**, Florianópolis, v. 8, n. 1, jan. 1999.

PERINI, Mário A. *A língua do Brasil amanhã e outros mistérios*. São Paulo: Parábola, 2014.

PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SHAKESPEARE, William. *As You Like It*. Cambridge: The New Cambridge Shakespeare, 2000.

SHAKESPEARE, William. *Do jeito que você gosta*. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

SHAKESPEARE, William. *Obras escolhidas*. 3ª ed. Trad. Millôr Fernandes e Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SHAKESPEARE, William. *Teatro completo: Comédias e romances*. Vol. 2. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

SHAKESPEARE, William. *The Taming of the Shrew*. Cambridge: The New Cambridge Shakespeare, 2003.

Um encontro entre oprimidos: quando o Caliban de William Shakespeare encontra o alfabetizando de Paulo Freire

VANESSA RODRIGUES DE SOUZA

No fim do século XIX, e sobretudo no decorrer da primeira metade do século XX, despontaram-se, a partir dos estudos decoloniais, interpretações não hegemônicas da peça shakespeariana *A tempestade*. Nesse contexto, destacaram-se os esforços da Geração de 98⁵¹ na propagação da consciência literária e política discutindo a estética e as condições sociais, culturais e políticas dos países de Nossa América e na luta contra os avanços imperialistas, especialmente dos Estados Unidos, no continente. Os personagens d'*A tempestade* foram retomadas como símbolos de diferentes visões ideológicas acerca das relações de poder em sociedades e entre países. Em síntese, autores de distintas nações de Nossa América publicaram obras com o intuito de discutir a condição de seus países e do continente em meio ao panorama do mundo ocidental.

Em 1891, na Nicarágua, Rubén Dário publicou *Triunfo de Caliban*. Em 1900, no Uruguai, José Enrique Rodó lançou *Ariel*. Em 1948, o francês Octave Mannoni publicou *Prospero e Caliban: A psicologia da colonização*. Em 1960, em Barbados, George Lamming lançou *Os prazeres do exílio*. Em 1969, na Martinica, Aimé Césaire publicou *Uma Tempestade*. Em 1971-72, em Moçambique, Rui Knopfli lançou *Cadernos Caliban e A Ilha de Próspero: roteiro privado da Ilha de Moçambique*. Em 1971, em Cuba, Roberto Fernández Retamar publicou *Caliban*. Em 1975-76, nas colônias africanas, Manuel Ferreira lançou *No reino de*

⁵¹ Segundo Roberto Fernández Retamar (1988, p. 23): “‘98’ não é apenas uma data espanhola que batizou uma complexa geração de escritores e pensadores daquele país, mas também, e talvez sobretudo, uma data hispano-americana, que devia servir para designar um conjunto não menos complexo de escritores e pensadores desse lado do Atlântico que respondem em geral pelo título de “modernistas”. É o “98” – a visível presença do imperialismo norte-americano na América Latina”.

Caliban. Em 1979, no Brasil, o dramaturgo Augusto Boal lançou a peça *A tempestade de Augusto Boal*. Diante de dados exemplos, destaca-se que, em momentos críticos de suas histórias, numerosos países não hegemônicos recorreram de forma clara à obra shakespeariana *A tempestade* para desenvolver reflexões sobre sua própria realidade.

Ressalta-se a importância específica do personagem Caliban, entre os letrados de origem não hegemônica, como símbolo dos habitantes nativos de Nossa América. Caliban é um nome formado a partir do anagrama da palavra canibal presente no título do texto de Montaigne (2010), *Sobre os canibais*. Na obra do humanista francês, a figura do canibal é utilizada para criticar as estruturas sociais e políticas da sociedade europeia. No entanto, é o personagem shakespeariano que amplia tal discussão ao promover a possibilidade de reflexão sobre a ideologia colonialista do tempo de seu criador, bem como a ideologia neocolonialista posterior a sua existência e a identidade da alteridade ao longo dos tempos:

A partir de então, a reinterpretação de um discurso hegemônico, na figura do Caliban colonizado e próximo dos contextos do Caribe, América Latina e África se delineia e é levada a cabo por escritores como George Lamming e Aimé Cesaire. Apropriações de *A tempestade*, de Shakespeare, numa perspectiva pós-colonial, como a de Cesaire, oferecem aos leitores um Caliban que não se resume a um escravo revoltado e sim um Caliban que representa o despontar de uma América Latina, de um Caribe e de uma África em busca de reafirmar sua identidade (Dudalski & Gomes: 2012, p. 176).

Em síntese, através do olhar de autores não hegemônicos, foram cunhadas reinterpretações da peça shakespeariana que teceram reflexões sobre o discurso hegemônico tão difundido através dos séculos pelos países dominantes. Trata-se do discurso de subjugação e fabricação de imagens de inferioridade associado aos povos do Caribe, da América Latina e da África. Portanto, nesse contexto de grande efervescência cultural, Caliban surge

como emblema de luta, representatividade e identidade desses povos.

Tal escolha não poderia ser mais congruente. Shakespeare está na periferia. Shakespeare pertence à periferia. No entanto, para enxergá-lo nesse espaço, é preciso se distanciar da apropriação canônica tradicional que lhe é direcionada, sobretudo a partir do século XIX. Shakespeare é um autor do povo, de caráter não hegemônico, e também parte das culturas latino-americanas. Para compreender, de fato, Shakespeare, é preciso transcender o tradicionalismo hegemônico que não só tende a aprisionar a amplitude das ideias, pensamentos e interpretações de sua obra, mas também cerceia diálogos coerentes e frutíferos de seus textos com o prisma epistemológico-cultural de nosso continente. Isso posto, Shakespeare é, simplesmente, para aqueles realmente “dispostos” a enxergá-lo, parte do nosso universo periférico, de nossa história, de Nossa América, de nós, latino-americanos.

A primeira versão cinematográfica de *A tempestade* foi realizada em 1908 e dirigida pelo britânico Percy Stow. Trata-se de um filme curto e totalmente silencioso que faz uma interpretação sugestiva do desfecho de Caliban. No final do filme, enquanto os demais personagens, um a um, estão subindo a bordo da embarcação para retornarem ao ducado de Milão, Caliban reaparece e desaparece de cena, em diferentes ângulos. Isto é, o personagem fica por vezes fora do quadro da cena, aparecendo de um lado, depois desaparecendo e, então, reaparecendo do outro lado do quadro, e assim por diante. Caliban sai de cena e volta para cena. A inferência ofertada é a incerteza sobre sua localização, não se sabe onde ele está, onde ele irá aparecer, para onde ele vai. Outro aspecto que também pode ser inferido da cena é a condição de invisibilização de Caliban, nenhum personagem parece perceber sua presença na cena.

A dinâmica do aparecer e desaparecer de Caliban no final do filme é uma escolha interessante de Percy Stow para a adaptação cinematográfica da obra shakespeariana. A abordagem do personagem transmite com sutileza o desfecho aberto de Caliban na própria peça do bardo. Na peça, Shakespeare não fornece maiores informações sobre o que acontece com Caliban após os

eventos na ilha. A última cena de Caliban no texto é a passagem na qual Próspero o manda para sua cela e afirma que ele só será perdoado por sua rebelião, caso se comporte bem. Caliban se amargura por ter acreditado que Estefano, um bêbado, pudesse derrotar Próspero. Por fim, o mago direciona, como de costume, palavras secas e autoritárias a Caliban, ordenando-o a se retirar: “Ande! Vá!” (Shakespeare: 2016, p. 1.435).

Após tal passagem, não há mais nenhuma menção a Caliban na peça. Todas os demais personagens se reconciliam. À Ariel é dada sua liberdade, Próspero e Miranda se juntam aos viajantes e se preparam para retornar a Milão. No entanto, há uma lacuna inquestionável quanto ao desfecho de Caliban, demonstrada na ausência de informações sobre o que acontece com o personagem depois do episódio na ilha. Nada mais é dito sobre Caliban, sua história simplesmente fica em aberto. Se Caliban obedece a Próspero e se “comporta”, não se sabe; se ele volta a se insurgir contra o mago, também não se sabe; se ele fica na ilha ou se junta à Próspero e Miranda de volta a Milão, é outro mistério.

Caliban não é só invisibilizado durante toda a peça, como também no desfecho da trama. E, na primeira versão cinematográfica da peça, tal invisibilização é, mesmo que de forma tênue e metonímica, evidenciada. Percy Stow sugere a metáfora da invisibilização de Caliban por meio da dinâmica “aparecer e desaparecer” do quadro na cena final do filme. A produção cinematográfica aponta a grande indagação sobre o destino vago do personagem que poderia ser materializada na seguinte pergunta em suspenso: O que aconteceu com Caliban após os eventos na ilha?

Tomando Nossa América como projeção da ilha de Shakespeare, respondendo à pergunta inferida do final do filme de Percy Stow, compreende-se que Caliban não se juntou a Próspero e Miranda no regresso a Milão. Ele ficou na ilha. Caliban reconquistou sua terra, tornou-se novamente o dono da ilha e deixou seus descendentes nela. Aliás, Caliban é “nosso avô”, tomando emprestadas as palavras de Darcy Ribeiro (2014), bem como “somos todos Calibans”, utilizando uma expressão de Boal (1979). Somos descendentes de Caliban, habitantes da ilha de

Shakespeare e carregamos as cicatrizes da presença de Próspero e sua família por gerações, bem como a estirpe calibanesca de resistência e luta por liberdade e autonomia.

Em 1995, no livro *Todo Caliban*, Roberto Fernández Retamar fez uma pergunta direta e significativa, trazendo a figura de Caliban para a modernidade, para a realidade de Nossa América: “Agora, quinhentos anos depois de 1492⁵², o que mais Caliban pode dizer sobre nosso século, sobre nossos dias?” (Retamar: 2005, p. 152). Pois bem, no Brasil, particularmente no início dos anos 1960, há menos de 500 anos depois da invasão de nosso continente, os Calibans brasileiros, grupos de adultos não alfabetizados e Paulo Freire, responderam a tal indagação por meio da luta para dizer a (sua) palavra⁵³.

A língua se revela como uma questão vital para a compreensão efetiva da metáfora conceitual real-simbólica relacionada a Caliban. É por meio da aprendizagem da palavra que Caliban consegue expressar seus sentimentos, anseios e revoltas diante da condição subalternizada de vida a que foi submetido. É por meio da aquisição da língua que Caliban se contrapõe de forma direta a Próspero. Porém, tal aspecto da peça transcende a mera interpretação de que a língua permitiu Caliban atacar o colonizador e demonstrar sua não aceitação à colonização. Mais do que isso, a aprendizagem da língua estabelece o aspecto estrutural primordial para o personagem shakespeariano. É a partir da aquisição da língua (é preciso grifar a ciência de ser a língua do colonizador⁵⁴), a postura e as ações de Caliban utilizando-a, que permitem a confrontação, a afirmação da alteridade, a reivindicação de existência, a promoção do diálogo e do discurso libertador.

⁵² Chegada de Cristóvão Colombo à América, ao chamado Novo Mundo.

⁵³ Expressão utilizada por Ernani Maria Fiori no prefácio do livro *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire. A expressão “dizer a (sua) palavra” equivale ao processo de assumir conscientemente a função de sujeito de sua história, em colaboração com os demais sujeitos – o povo. Ao povo cabe dizer a palavra de comando no processo histórico-cultural.

⁵⁴ Ressalta-se que a autora reconhece a existência da própria língua de Caliban que é menosprezada e invisibilizada por Próspero. No entanto, o foco do presente texto concentra-se na discussão do processo calibanesco de apropriação da língua do colonizador como ferramenta para a sua própria libertação.

Caliban profere palavras de ruptura que expõem a relação conflituosa com Próspero, e, sobretudo, que desnudam o particular processo de apropriação da palavra desenvolvido pelo personagem e suas implicações. Trata-se do processo de desenvolvimento da palavra como ferramenta de enfrentamento, de rompimento com o sistema opressor e a ordem social vigente. A palavra de Caliban manifesta uma dimensão real-simbólica libertadora. Isto é, a aprendizagem da língua projeta o seu balbucio, a possibilidade de diálogo e desponta o processo de assunção consciente de uma práxis transformadora e libertadora que como tal exige que o personagem se torne sujeito de sua história. Logo, a aquisição da língua eclode como sustentáculo contribuidor para a práxis consciente de luta pela libertação.

Segundo Leopoldo Zea, a resposta de Caliban a Próspero, xingando-o, maldizendo-o é o estabelecimento das premissas de um diálogo entre colonizador e bárbaro, é a resistência e ação do segundo para se libertar do controle opressor do primeiro. Nas palavras do autor: “O *logos* dominante se transforma de alguma maneira em diálogo, *logos* de dois enquanto possa ser replicado, mal dito, já em outra relação que não a do criador” (Zea: 2015, p. 66). É a partir da aquisição da língua que Caliban construiu um diálogo com Próspero. Anteriormente, não havia discussão entre as duas partes, apenas a palavra de Próspero, a cultura de Próspero, o saber de Próspero. É a partir da aquisição da língua que Caliban se estabelece propriamente como outra parte, sujeito que interage e se faz presente, e assim, é modificada a estrutura da relação de ambos. Ao se estabelecer a conversa, a relação dos sujeitos não é mais apenas de controle de Próspero, e sim, uma coprodução de ambos, um diálogo. E é a partir do estabelecimento do diálogo que se projetam ideias, posicionamentos e discursos. Logo, por meio da aquisição da língua, Caliban estabelece o diálogo com seu opressor, o que redimensiona toda a estrutura de sua relação com Próspero. E assim, ambas as partes jamais poderão ser as mesmas que iniciaram a conversa, o diálogo aponta possibilidades de influências entre todos os envolvidos em sua construção.

De fato, Próspero considera Caliban uma criatura maligna, sem qualquer conhecimento ou valor, um monstro que resmunga,

um selvagem que balbucia, como afirma o mago nessa passagem da peça:

Vil escravo,
Que é incapaz de assimilar bondade, Capaz de todo mal! Eu tive pena, Cuidei pra que falasses e ensinei-te Isto e aquilo. Quando nem sabias, Selvagem, o que eras, resmungando Como uma fera, eu te dei objetivos E meios de expressá-los. Mas tua raça, Mesmo aprendendo, tinha o que almas boas Não podem suportar. Foste, por isso, Preso a uma rocha com muito motivo, Pois só prisão mereces (Shakespeare: 2016, p. 1370).

Próspero se recusa a reconhecer Caliban como seu semelhante, mesmo que este tenha aprendido sua língua, mesmo que seu resmungo e balbucio sejam agora por ele compreendidos. Próspero insiste em contestar a humanidade de Caliban, diminuí-lo e invisibilizá-lo. Por outro lado, Caliban responde às ações de Próspero a partir da apropriação da língua. Ele torna seu balbucio instrumento de libertação, como descreve Zea (2015, p. 65): “Naturalmente, terá de balbuciar, barbarizar a linguagem com a que foi dominado, fazer dela instrumento da própria libertação e o ponto de partida da afirmação de uma humanidade que não tem por que ser discutida, menos ainda diminuída”.

No Brasil do início dos anos 1960, não era difícil encontrar Calibans brasileiros pelas ruas. Calibans tentando sobreviver em sua própria terra, trabalhando arduamente para ter o mínimo para comer todo dia, sendo explorados desumanamente em seu trabalho por seus “Prósperos”. Calibans com ânsia de balbuciar, barbarizar e lutar. Calibans brasileiros que a partir da apropriação da palavra, da língua em sua modalidade escrita, poderiam ter a possibilidade de projetar seu balbucio e transformá-lo em diálogo, em instrumento de sua própria libertação, em ferramenta para a visibilização de sua existência e reconhecimento de sua humanidade, como ocorreu outrora com seu antecessor. Tais Calibans eram os adultos não alfabetizados brasileiros aos quais se dirigia Paulo Freire em seus trabalhos de alfabetização.

Para se refletir sobre a condição específica dos adultos não alfabetizados no Brasil, no início dos anos 1960, é preciso compreender a característica marcante da condição desses sujeitos no contexto de desenvolvimento nacional, isto é, a dupla exclusão. Pois, de fato, os adultos não alfabetizados brasileiros eram duplamente excluídos, sobretudo na sociedade brasileira da época que se urbanizava e industrializava.

Primeiramente, tais Calibans não tinham direito ao voto. Nesse período, àqueles que não eram alfabetizados – o que se provava através da escrita do nome – negava-se o direito de participar das eleições. Pois, analfabetismo era considerado inaptidão para a exercer a cidadania em sua dimensão mais explícita: o direito de votar. A desqualificação da participação em decisões coletivas se revela como fato extremamente excludente, de grande poder de restrição das massas e de promoção de um cruel sentimento de desonra social. Dessa forma, adultos não alfabetizados eram coibidos, delimitados e direcionados a projetarem um sentimento de pertencimento a posições sociais desvalorizadas, que implicavam vergonha, depreciação e frustração, e assim, promovia-se (e ainda se promove) a institucionalização de hierarquias sociais baseadas em preconceitos e discriminação.

Adicionando-se a isso, em um país a pleno vapor, rumo ao progresso, à urbanização, ancorado pela industrialização, torna-se tarefa desafiadora se inserir e sobreviver nesse contexto sem dominar as habilidades de leitura e escrita. Pois, o cenário exige constantemente o domínio de tais habilidades nas mais diversas situações, e além disso, ele reafirma vivamente que há uma divisão social que se replica no tempo, divisão entre os que dominam e os que devem ser dominados, entre os naturalmente capazes e os incapazes, entre Prósperos e Calibans, em outras palavras, mais propícias para a formação dos espaços urbanos brasileiros, entre os alfabetizados e os não alfabetizados.

Na segunda metade do século XX, o Brasil se revela como um país em transformação, abrindo espaço para novas demandas sociais e econômicas, que promoviam, conseqüentemente, mudanças culturais, de comportamentos e estilos de vida. Nesse

período, o Brasil dá início à etapa nacional-desenvolvimentista, tornando-se um país no qual a industrialização estava a pleno vapor, despontando o populismo, recebendo investimentos internacionais, possuindo uma economia pujante que almejava crescer 50 anos em 5. Logo, não era surpreendente que o processo de urbanização que se ampliava, sobretudo nas grandes capitais, atraísse um enorme contingente de sujeitos em busca de oportunidades de emprego e de melhores condições de vida. Segundo Galvão e Di Pierro (2012, p. 18):

A urbanização e a concentração da população em metrópoles são um fenômeno mundial associado às transformações socioeconômicas do século passado. No Brasil, o crescimento populacional observado na segunda metade do século XX foi acompanhado por intensa migração do campo para as cidades, predominando os fluxos do Nordeste para o Sudeste. O êxodo rural representou um fenômeno de grande.

Nesse contexto de grandes fluxos no sentido rural – zonas urbanas, os migrantes precisam se adaptar às demandas de comportamento, ocupações e modos de vida exigidos nos grandes centros. Tal processo de adequação ao novo âmbito sociocultural se revelou como uma experiência difícil e penosa. De fato, o valor da leitura e da escrita no estabelecimento da nova dinâmica sociocultural, no desenvolvimento da vida das sociedades urbanas-industriais, era fundamental. A partir da apropriação da palavra e de seu uso em novas práticas sociais, era possível interagir, desenvolver as habilidades necessárias ao panorama mundial em transformação no qual despontavam mudanças e se valorizavam as habilidades alinhadas ao advento da tecnologia e dos avanços da ciência.

Além disso, Galvão e Di Pierro apontam que a condição do sujeito não alfabetizado nesse cenário opera em conjunto com outros aspectos na produção de experiências de discriminação, isto é, a condição de não alfabetizado se combina “a outros lugares que determinam as hierarquias sociais, como a condição econômica, a origem étnico-racial, o gênero ou a variante linguística” (Galvão & Di Pierro: 2012, p. 18). Os migrantes

não alfabetizados não preenchiam os requisitos mínimos determinados pelo padrão dominante. Logo, o estigma e a condição de subalternidade lhes eram incorporados “por acumular as condições de roceiros, pobres, negros, nordestinos, iletrados e falantes de variantes desprestigiadas da língua portuguesa” (Galvão & Di Pierro: 2012, p. 18-19).

Tomando como ilustração o cenário de desenvolvimento da malha rodoviária brasileira e a inserção dos adultos não alfabetizados nesses espaços em processo de urbanização, revela-se a condição de invisibilização de tais sujeitos. O desenvolvimento da malha rodoviária brasileira visava a resolver a necessidade de inúmeras pessoas de se deslocarem entre bairros para trabalho e comércio. No entanto, para o adulto não alfabetizado, tal cenário se revelava como grande desafio de inclusão e participação. Os adultos não alfabetizados brasileiros não conseguiam usufruir dos mecanismos para se deslocar na cidade, como um número de uma linha de ônibus ou o endereço de uma casa. Isto é, as atividades mais simples do dia a dia para um sujeito alfabetizado revelavam-se, para os adultos não alfabetizados, como tarefas árduas e constrangedoras.

Vale ressaltar que os Calibans brasileiros, assim como seu ancestral, viviam em meio à depreciação de seu trabalho braçal, vistos como inferiores, como aponta a passagem shakespeariana na qual dialogam Próspero e Miranda:

Próspero: [...] Vamos ver meu escravo Caliban, Que jamais é cortês.

Miranda: Ele é um vilão Que não gosto de olhar.

Próspero: Mas mesmo assim

Ele faz falta. É quem faz fogo,

Corta a lenha e executa outras tarefas Que nos servem.

Escravo! Caliban! Terra! Coisa! Fala! (Shakespeare: 2016, p. 1368).

Deveras, pode-se afirmar que apesar do tratamento de inferioridade direcionado ao trabalho de Caliban, a passagem também demonstra que há o reconhecimento da necessidade da existência da força de trabalho do personagem para a

sobrevivência de todos. Caliban precisa permanecer onde está, executando suas tarefas para a manutenção da dinâmica social vigente. A criatura monstruosa era simplesmente um servo, um escravo, uma coisa, e os adultos não alfabetizados brasileiros, em certa medida, no contexto nacional, também o eram. Tratavam-se de sujeitos coisificados concebidos como mão de obra descartável. Isto é, se fosse o caso de alfabetizá-los e educá-los, isso deveria ocorrer com o propósito de domesticação, para a obediência e submissão, apenas para a melhor execução de tarefas laborais que eram de sua responsabilidade. Aspecto esse que dialoga com a política imperialista portuguesa no período colonial brasileiro de educação jesuítica em que “a preocupação pela educação surgiu como o meio capaz de tornar a população dócil e submissa” (Freire: 1989, p. 28).

Em suma, era desnecessário ouvir as vozes de tais sujeitos. Eles não tinham nada a contribuir, apenas deveriam servir. Na verdade, refletindo-se a partir da peça shakespeariana, é, de fato, até perigoso se permitir tal possibilidade de educação, aprendizagem de leitura e escrita, inclusão, voz. Eles poderiam reagir, apropriando-se do conhecimento, da aquisição da língua como seu ancestral Caliban o fez, e agir em prol da transformação da dinâmica hegemônica cristalizada do país que os invisibilizava.

Diante disso, a retomada da metáfora conceitual de Caliban no contexto brasileiro no início dos anos 1960, estende a apreciação do personagem, colocando seu discurso de resistência em foco, destacando o papel da língua como instrumento de libertação. Há um aspecto fundamental na peça shakespeariana relativo ao personagem de Caliban que dialoga diretamente com o horizonte de transformação social do Método Paulo Freire para os adultos não alfabetizados brasileiros. Tal aspecto se revela no momento em que é possível ouvir a voz de Caliban e sua apropriação da linguagem para atingir os objetivos de libertação, como pode ser percebido na emblemática fala do personagem:

Agora eu sei falar, e o meu proveito
É poder praguejar. Que a peste o pegue, Por me ensinar sua
língua! (Shakespeare: 2016, p. 1370).

Tomando emprestado um conceito de Oswald de Andrade, compreende-se que Caliban, antropofagicamente, resistiu. O oprimido absorveu a língua do seu colonizador, mas a utilizou de forma própria, em nome de sua libertação. Como afirma Leopoldo Zea sobre o discurso de Caliban: “É a primeira possibilidade de discurso autêntico do dominado: xingar e amaldiçoar o dominador em seu próprio idioma” (Zea: 2005, p. 30). O discurso de Caliban é o discurso de afirmação de sua existência, de resistência, de rebeldia, de ruptura e de assunção da práxis libertadora.

No Brasil, o que temiam os Prósperos nacionais era justamente a aquisição da língua, em sua modalidade escrita, nos moldes do Método Paulo Freire. Isto é, a perpetuação de um processo de *ensinaraprender* significativo que não reduziria a alfabetização ao ato mecânico de ler e escrever. Para Freire, a aprendizagem da língua, bem como a educação em si, era um ato político-libertador, nada convencional ou neutro. Os “Círculos de Cultura” eram formados por Calibans, que tinham ânsia de praguejar, xingar e gritar. Calibans que comporiam um coro de vozes de oprimidos, que poderiam se reconhecer na balbúrdia e multiplicar forças, projetar vozes e discursos. Nos encontros de *ensinaraprender*, havia a possibilidade de que o massacre da opressão fosse narrado pelos próprios Calibans, nos quais, ao mesmo tempo que aprenderiam a língua, desnudariam a relação de dominação brutal, política e cultural que viviam, compreendendo a dívida histórica que marca Nossa América. Além disso, na construção de uma pedagogia crítica libertadora à luz das contribuições freireanas, não havia espaço para negligenciamento da reflexão sobre a perpetuação da exploração imperialista externa, evidenciada pelas ações norte-americanas naquele contexto em paralelo às relações exploratórias internas comandadas pelos Prósperos nacionais (grandes latifundiários) que impactavam diretamente as vidas dos Calibans/alfabetizando brasileiros.

Entretanto, quarenta horas eram só o começo de um longo caminho para a promoção de experiências alfabetizadoras e pós-alfabetizadoras tão necessárias para grande parcela da

população brasileira, em 1964. Mais do que isso, era necessário vontade política. Era preciso o abandono de um projeto de país para uns e o desenvolvimento de um projeto de nação para todos. Embora, em janeiro de 1964, o presidente João Goulart tenha abraçado a empreitada de alfabetização de Paulo Freire, adotando o Plano Nacional de Educação com o objetivo de promover a alfabetização do Oiapoque ao Chuí, em março daquele mesmo ano, apenas dois meses após a adoção de tal medida, o golpe cívico-militar de 1964 foi instalado. O Programa Nacional de Educação foi interrompido e extinto. Paulo Freire foi considerado subversivo e exilado. E os Calibans brasileiros continuaram exilados em sua própria ilha, desaparecendo, mais uma vez, do quadro da cena, como no filme de Percy Stow.

Referências bibliográficas

- BOAL, Augusto. *A tempestade e As mulheres de Atenas*. Lisboa: Plátano, 1979.
- CÉSAIRE, Aimé. *A tempest*. Richard Miller. New York: Ubu Repertory Theater Publications, 1992.
- DARÍO, Rubén. El Triunfo de Calibán (1898). **Revista Iberoamericana**, v. LXIV, n. 184-185, p. 451-455, Julho-Dezembro 1998.
- DUDALSKI, Sirlei Santos & GOMES, Mariana De-Lazzari. Caliban reescrito: a figura do oprimido em *A tempestade*, de Augusto Boal. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 14, n. 21, p. 169-189, 2012.
- FERNANDEZ RETAMAR, Roberto [1971]. *Calibán*. Apuntes sobre la cultura de nuestra América. Buenos Aires: Editorial la Pléyade, 1973.
- FERNANDEZ RETAMAR, Roberto. *Caliban e outros ensaios*. Maria Elena Matte Hiriart e Emir Sader. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- FERNANDEZ RETAMAR, Roberto. “Todo Caliban”. Bogotá, Colômbia: ILSA, 2005.
- FIORI, Ernani Maria. “Aprender a dizer sua palavra”. Prefácio. In: Freire, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 65ª ed. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- FREIRE, Ana Maria Araújo. *Alfabetismo no Brasil: da ideologia da interdição do corpo à ideologia nacionalista, ou de como deixar sem ler e escrever desde as CATARINAS (Paraguaçu), FILIPINAS, MADALENAS, ANAS, GENEBRAS, APOLÔNIAS e GRÁCIAS até os SEVERINOS*. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: INEP, 1989.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira & DI PIERRO, Maria Clara. *Preconceito contra analfabeto*. 2ª ed. São Paulo: Cortez Editora, 2012.

- KNOPFLI, Rui. “A Ilha de Próspero. Roteiro privado da Ilha de Moçambique”. In: *Memória consentida*. Lisboa: Casa da Moeda, 1982.
- LAMMING, George. *The pleasures of exile*. Michigan: The University of Michigan Press, 1992.
- MASON, Philip Foreword. In: Mannoni, O. *Prospero and Caliban: The psychology of colonization*. Translated by Pamela Powesland. Michigan: The University of Michigan Press, 1990.
- MONATAIGNE, Michel de. *Sobre os canibais*. In: Monataigne, Michel. *Os ensaios: uma seleção*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 139-157.
- RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Denise Bottmann. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.
- RIBEIRO, Darcy. *Utopia selvagem: saudades da inocência perdida: uma fábula*. 6ª. ed. São Paulo: Global, 2014.
- SHAKESPEARE, William. A Tempestade. In: Shakespeare, William. *William Shakespeare: teatro completo*. Barbara Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, v. II (Comédias e romances), 2016. p. 1349-1437.
- THE TEMPEST. Direção: Percy Stow. Roteiro: Langford Reed. Reino Unido: Clarendon Film Company, 1908. (12 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EtKJ_W0iHMK. Acesso em: 6 de outubro de 2019.
- ZEA, Leopoldo. *Discurso desde a marginalização e a bárbarie seguido de A filosofia latino-americana como filosofia pura e simplesmente*. Tradução de Luis Gonzalo Acosta Espejo; Maurício Delamaro e Francisco Alcidez Candia Quintana. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

Sobre os autores

ORGANIZADORAS

Bárbara Novais – Tradutora, mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com pesquisa financiada pela CAPES, especialista em Tradução pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), bacharel em Letras/Inglês e Literaturas de Língua Inglesa (UERJ) e licenciada em Geografia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisa o arquétipo da megera, seus desdobramentos a partir da figura da “mulher rebelde” e seus modos de representação no drama shakespeariano com base no processo de hibridização dos arquétipos da megera (*shrew*), da barraqueira (*scold*) e da bruxa.

Cecília Athias – Psicóloga pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela mesma instituição. Pesquisa a performance vocal das personagens femininas de Shakespeare e, atualmente, estuda a figura da bruxa no teatro inglês do início da modernidade.

Heloísa Queiroz – Publicitária, Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), bacharel em Letras/Inglês e Literaturas de Língua Inglesa (UERJ) e bacharel em Comunicação Social, com ênfase em Publicidade e Marketing pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). Pesquisa como o nome do dramaturgo inglês William Shakespeare pode ser entendido como uma marca que agrega valor a produtos culturais, sobretudo nas adaptações da indústria cinematográfica.

CONVIDADOS

José Roberto O’Shea – Tradutor [escritor] e professor titular aposentado e membro permanente do Colegiado do Programa de Pós-graduação em Inglês da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutor em Literatura pela Universidade da Carolina do Norte - Chapel Hill e mestre em Literatura

pela American University, D.C. Realizou, ainda, quatro pós-doutoramentos, sendo dois deles no Shakespeare Institute, Inglaterra, e um na Folger Shakespeare Library, EUA. Traduziu Flannery O'Connor, Robert Louis Stevenson, Mark Twain, James Joyce e William Shakespeare. Deste, traduziu e anotou nove peças, incluindo *Cimbeline: Rei da Britânia* e *O conto do inverno*, pelas quais recebeu, respectivamente, Menção Honrosa e indicação de finalista do Prêmio Jabuti. Tem cerca de 70 traduções publicadas, abrangendo não ficção, ficção longa e curta, poesia e teatro.

Leonardo Bérenger Alves Carneiro – Professor de Literatura e Cultura Britânica do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Integra o Grupo de Pesquisa (GrPesq) Shakespeare e as modernidades e o GT da Anpoll Dramaturgia e Teatro.

COMUNICADORES

Aline Castaman – Professora adjunta no Centro de Artes - Curso Teatro/Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Atualmente é coordenadora adjunta no Colegiado de Teatro - Licenciatura e representante titular do Colegiado na Comissão das Licenciaturas da UFPel. Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Amanda Fiorani Barreto – Mestre em Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) se debruçando sobre a obra do dramaturgo inglês Ben Jonson (1572-1637) e a sua projeção no sistema literário e cultural brasileiro. Gradou-se em Licenciatura Português-Inglês e Literaturas correspondentes e em Bacharelado em Tradução Inglês-Português (PUC-Rio).

Fernanda Korovsky Moura – Professora e escritora, doutoranda em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em co-tutela

com a Universidade de Leiden, Holanda. Mestre em Literatura Inglesa (UFSC), especialista em Língua Inglesa: Metodologia de Ensino e Tradução pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), licenciada em Letras/Português-Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e graduada em Publicidade e Propaganda pela Universidade Positivo.

Fernando Azevedo Neckel Junior – Professor de Língua Inglesa na EMEF Ten. João Pedro Menna Barreto em Santa Maria, RS. Doutorando em Letras: Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), mestre em Letras: Estudos Literários (UFSM) e graduado em Letras/Língua Inglesa e Respectivas Literaturas (UFSM).

Gracyenne K. M. Mendes – Bolsista de iniciação científica com financiamento da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), graduanda em Letras/Inglês e Literaturas de Língua Inglesa (UERJ) e bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá (UNESA). Pesquisa personagens femininas que são subjugadas por figuras masculinas na obra shakespeariana.

Kelvin Marum Machado – Dramaturgo e roteirista. Bacharel em Cinema e Animação pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

Liciane Guimarães Corrêa – Mestranda e graduanda em Letras/Inglês e Literaturas de Língua Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisa distopias, feminismo e política. Bacharel em Comunicação Social/Produção Editorial pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Editora de livros desde 2002, responsável pela edição de centenas de obras de ficção e não ficção. Atua, também, como professora na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e em outros cursos voltados para o mercado editorial.

Vanessa Rodrigues de Souza – Professora de Língua Inglesa da SME-RJ e da Seeduc-RJ. Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), mestre em Educação pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), especialista em Língua Inglesa e Suas Literaturas pela Universidade Estácio de Sá (UNESA), e graduada em Letras - Português/Inglês pela Faculdades Integradas Campo-grandenses (FIC/FEUC).

Apresentação

*Bárbara Novais, Cecília Athias e
Heloísa Queiroz*

Introdução

Fernanda Teixeira de Medeiros

Convidados

O Teatro Shakespeariano no Brasil
José Roberto O'Shea

A presença de William Shakespeare
na obra de Charles Dickens
Leonardo Bérenger Alves Carneiro

Organizadoras

Mercutio, the Nurse and Friar
Lawrence: Complex Secondary
Characters in *Romeo and Juliet*
Bárbara Novais de Lima

Carta aberta a Helena de Narbonne
Cecília Athias

Adaptando Shakespeare para a
Literatura Infantojuvenil: o exemplo
de *Tales from Shakespeare* de
Charles e Mary Lamb
Heloísa Dias Queiroz

Comunicadores

Autoras inglesas contemporâneas
de William Shakespeare: sobre o
que escrevia a contraparte feminina
do Bardo
Aline Fernandes Thosi

Jonson and Shakespeare: the use
of boy actors and the spectators'
complicity on the English stage
Amanda Fiorani

“Such is the Breath of Kings”:
Medievalismos em *Ricardo II*
de Shakespeare
Fernanda Korovsky Moura

Pobre Tom, um espelho
fragmentado de Lear
Fernando Azevedo Neckel Junior

A domesticação feminina como
tática de opressão patriarcal em
A megera domada (1591), de
William Shakespeare
Gracyenne K. M. Mendes

Introdução aos estudos sobre a
retórica e a oratória – história e
possíveis novos caminhos para
formação do ator/professor
Kelvin Marum Machado
Aline Castaman

Primeiros encontros em duas línguas
Liciane Guimarães Corrêa

Um encontro entre oprimidos:
quando o Caliban de William
Shakespeare encontra o
alfabetizando de Paulo Freire
Vanessa Rodrigues de Souza



LETRAPITAL

