

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

RENAN FERNANDES

AS REDEFINIÇÕES DO FAZER TEATRAL: WILLIAM
SHAKESPEARE E A EUROPA RENASCENTISTA DO SÉCULO XVI

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2008

RENAN FERNANDES

AS REDEFINIÇÕES DO FAZER TEATRAL: WILLIAM
SHAKESPEARE E A EUROPA RENASCENTISTA DO SÉCULO XVI

Monografia de graduação apresentada ao
Instituto de História da Universidade
Federal de Uberlândia, como exigência
parcial para obtenção do título de Bacharel
em História.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota
Ramos.

UBERLÂNDIA – MG
2008

RENAN FERNANDES

AS REDEFINIÇÕES DO FAZER TEATRAL: WILLIAM
SHAKESPEARE E A EUROPA RENASCENTISTA DO SÉCULO XVI

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos (Orientadora)

Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Aos meus pais, fonte eterna de bons
exemplos, carinho e confiança.
Mesmo longe, nunca deixaram de
acompanhar a trajetória de seus filhos.

AGRADECIMENTOS

É CERTAMENTE MINHA VOCAÇÃO
FAZER QUE AS DISTÂNCIAS NÃO PERCAM A
CORAGEM
E QUE ALÉM DOS LIMITES DA CIDADE
A TERRA NÃO SE SINTA SÓ?
É POR ISSO QUE NO COMEÇO DA PRIMAVERA
MEUS AMIGOS E EU NOS REUNIMOS
E AS NOSSAS NOITES SÃO DESPEDIDAS
E NOSAS FESTAS SÃO TESTAMENTOS
PARA QUE O SECRETO FLUXO DO
SOFRIMENTO
POSSA AQUECER O FRIO DA VIDA.

PASTERNAK – DOUTOR JIVAGO.

Ao longo de todos esses anos na Universidade pude perceber o quanto o trabalho, a dedicação e o esforço são necessários para o alcance dos nossos sonhos. Indubitavelmente, as conquistas que outrora consegui não seriam possíveis se inúmeras pessoas que, passando por minha vida, permaneceram junto ao constante crescimento que adquirimos, e mesmo distantes, suas presenças eram sempre sentidas, pois vinham à mente calorosamente propiciar algum conforto nos momentos difíceis, e naqueles que a sensação de dever cumprido se transformava em momentos alegres.

Um primeiro agradecimento deve ser feito à Universidade, através do projeto PIBEG. Sem esse apoio a minha permanência na Universidade não passaria de vontade não concretizada.

Agradeço também à professora Rosangela Patriota, minha orientadora, que muito me ensinou sobre a importância do trabalho sério e a necessidade de superação dos obstáculos que a vida teimosamente insiste em colocar a nossa frente. Seu carisma e competência me mostraram o quão grande pode ser nossas próprias histórias, se soubermos aproveitar as situações e oportunidades que nos são oferecidas. Da mesma forma agradeço ao professor Alcides Freire Ramos, orientador em outros projetos, que sempre presente me deu mais do que conselhos acadêmicos: mostrou-me também que um pouco de bom humour não faz mal a ninguém. O mundo é, realmente, um pandeiro!

Não menos importantes, as observações do professor Pedro Spinola Pereira Caldas consistiram em grande avanço teórico. Seus comentários sempre pontuais e por vezes ácidos me fizeram quebrar a cabeça e debruçar-me cada vez mais sobre os livros.

Aos meus amigos/mecenas que acreditando na minha capacidade, não mediram esforços para me auxiliar na longa jornada que apenas começa, pois me sinto reconfortado em saber que pessoas tão maravilhosas estarão sempre presentes. Ao Dani pelos cafés noturnos, livros, cigarros e conversas madrugada a fora. Ao Eduardo Marra pelos debates acalorados e sempre enriquecedores. À Marcela pelo carinho e confidências sempre constantes, além da semanal pausa para uma coquinha! O último reduto beat sempre será um bom lugar para discussões, sobre qualquer coisa, sobre qualquer tempo.

A todos os integrantes do NEHAC pelas conversas, debates e crescimento conjunto, além da possibilidade de compartilhar um amor em comum: o teatro. Em especial ao André e o Felipe, amigos para além dos compromissos acadêmicos. Ao Julierme, pelas “discussões epistemológicas” noite adentro. Quem sabe isso algum dia não vire citação?

Aos amigos de Patrocínio: Edinho, Paulinho, Arthur e Rafael; este último responsável pela materialização da minha monografia. Vocês são fantásticos!

Meus irmãos... Neto sem dúvida você foi uma das pessoas mais importantes dessa jornada. Sem a sua presença, atenção e conversas, boa parte das coisas não teriam acontecido. Seu exemplo de honestidade e firmeza nas decisões sempre me inspirarão. Gustavo, mesmo longe, suas ligações me deixam mais próximo à nossa família.

Agradeço, sobretudo, aos meus pais Roberto e Maria Helena, que acreditaram que o filho poderia crescer e ser uma pessoa realizada, sempre apoiando minhas decisões. O amor fraterno de vocês nunca me deixou esmorecer, mesmo diante das maiores adversidades. Meu eterno amor a vocês.

E por último à Naiana, a pessoa mais fantástica que conheci nos últimos anos, que com seu carinho, atenção e amor me fizeram uma pessoa melhor, atenta às sutilezas que a vida proporciona. Fez-me ainda ter coragem de lutar pelos meus interesses, mesmo quando todas as adversidades recaiam sobre mim. Sweetheart, amo-te incondicionalmente.

In memoriam agradeço à William Burroughs, Allen Guinsberg Jack Kerouac, Charles Buckowsky, Whitman e Fante, esses velhos safados que me ensinaram o gosto pela leitura e pela escrita. Salut!

RESUMO

Por meio da análise de fragmentos das peças teatrais de William Shakespeare e do panorama sócio-cultural da Europa no século XVI, particularmente na Inglaterra, este trabalho buscou entender as especificidades do trabalho do dramaturgo que se configuraram como mudanças efetivas nas maneiras que se encontrava o fazer teatral até o momento.

Dessa forma, os textos teatrais foram encarados como representações de seu momento histórico, guardando as particularidades que lhes são inerentes. Buscou-se, portanto, resgatar a historicidade contida nas obras de Shakespeare, que vão de encontro com o período no qual foram elaboradas, sofrendo influência das concepções gregas e medievais, utilizadas em um novo modo de se fazer e pensar o teatro, da mesma forma que irrompia a própria reorganização social da Inglaterra elisabetana. Destarte, ressaltou-se como os textos teatrais de Shakespeare continham em seu interior as reflexões intrínsecas ao período em que foram escritas, que alinhadas com as influências anteriores, deram nova expressão ao uso das linguagens e recursos estéticos, tornando o autor o marco divisor de águas da dramaturgia mundial.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro – História – Shakespeare – Renascimento

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I:	
O (RE) NASCIMENTO DE UMA CULTURA NA EUROPA DO SÉCULO XVI: A IDÉIA DE RENASCIMENTO E SUA CONSTRUÇÃO HISTÓRICA	14
CAPÍTULO II:	
UM PALCO PARA O DRAMATURGO: O TEATRO INGLÊS À ÉPOCA DE SHAKESPEARE	
Reminiscências do passado: o teatro grego e medieval	34
Londres: a Rainha Gloriosa, os teatros e o bardo dos atores	42
CAPÍTULO III:	
SHAKESPEARE E AS REDEFINIÇÕES DA PRÁTICA TEATRAL	
O texto dramático e a tragédia da renascença	54
Shakespeare: A resignificação da linguagem teatral	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
FONTES DOCUMENTAIS	74
BIBLIOGRAFIA	75

INTRODUÇÃO

Amaldiçoado seja quem mexer nos meus ossos.

Últimas palavras do epitáfio no túmulo de Shakespeare.

O trabalho pretendido se pautou pela busca investigativa da maneira de Shakespeare pensar o teatro, que se configurou como uma nova forma de expressão dentro da sociedade Renascentista do século XVI. Talvez, quando o epitáfio do túmulo de Shakespeare foi escrito, as palavras que abrem esta introdução não tivessem ainda adquirido a carga de significado que elas encontram atualmente. O dramaturgo, ainda hoje, sucinta discussões que alternam sua genialidade em fatores puramente individuais, ou mesmo deslocada demais de sua ação, colocando-o ora como fruto previsível de um momento histórico específico, ora como superioridade intelectual atemporal. A afirmativa de que o gênio de Shakespeare não reside em nenhuma explicação que possa ser estabelecida a priori tem, entre seus maiores nomes o crítico literário Harold Bloom, partidário da idéia que:

[...] A fuga do estético, ou sua repressão, é endêmica em nossas instituições do que ainda se diz educação superior. Shakespeare, cuja supremacia estética foi confirmada pelo julgamento universal de quatro séculos, é agora “historicizado” em pragmática diminuição, precisamente porque seu misterioso poder estético é um escândalo para qualquer ideólogo. O princípio cardeal da atual Escola do Ressentimento pode ser exposto com singular brutalidade: o que se chama de valor estético emana da luta de classes. O princípio é tão amplo que não pode ser inteiramente refutado. Eu próprio insisto em que o individual é o único método e todo o padrão para a apreensão do valor estético.¹

Ressentimento! Esse é o termo para quem pretende historicizar qualquer discussão sobre Shakespeare. Evidentemente que os ataques têm alvo definido: A Escola do Ressentimento, descrita por Bloom, e a concepção baseada no marxismo remetem diretamente a Raymond Williams. Entretanto, a negação do próprio caráter

¹ BLOOM, H. Uma elegia para o cânone. In: _____. O Cânone ocidental: os livros e a escola do tempo. 3 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995, p. 24-25.

histórico de qualquer obra ou agente histórico-social reduz drasticamente as possibilidades de uma concepção crítica e que resida menos em apontamentos mitificadores que na construção de uma análise elaborada e embasada sobre qualquer manifestação artística na história.

É, de fato, impossível abordar qualquer objeto sem considerar os mecanismos pelos quais cada tempo dá margem às produções artísticas resultantes da cultura, esta também datada, correspondentes a determinado período. Em contrapartida, é o próprio Williams, sob uma reflexão crítica referente ao estudo do teatro e suas especificidades, quem consegue delinear o caráter histórico deixado de lado por Bloom:

Entre muitos motivos, pela simples e boa razão de que textos teatrais nem sequer fazem sentido se a sua leitura não assumir o pressuposto óbvio de que foram escritos para encenação em condições físicas, culturais e políticas determinadas; só em seu contexto é possível atinar com a sua linguagem, tanto no sentido estritamente físico (emissão vocal, ênfases e demais tópicos dos quais se ocupa a retórica) quanto no sentido gestual (o plano das relações entre personagens e entre estas e sua circunstância). Com isso, fica estabelecido que a leitura do texto descontextualizado é falha, ou unilateral, para ser gentil mesmo que a ilusão de produtividade possa ser cultivada quando se trata de poesia ou romance.²

Desta forma, ressurgem a possibilidade de, através dos tempos, enxergar os textos teatrais não como mero fruto de abstrações isoladas de seu contexto histórico, mas entender a capacidade dialética inerente ao homem de refletir sobre si próprio e sobre a natureza ao seu redor como um constante diálogo situado e permeado pelas experiências que condizem com seu tempo. Assim como Roger Chartier³ ressalta, é preciso considerar as expressões artísticas enquanto unidades representativas de determinada realidade histórica, o que não diminui o status da obra de arte. Pelo contrário, esse movimento a situa e lhe atribui significado social, e, antes de lhe retirar qualquer vigor estético, devolve parte das relações postas no momento de seu feito, incorporando a ela outros significados, como a presença dos embates que naturalmente emergem da sua produção, aqui principalmente no campo do teatro, que por vezes se debruçam apenas sobre o conteúdo das peças, esquecendo seu entorno histórico.

² WILLIAMS, R. Tragédia moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 09.

³ Sobre o assunto, conferir: CHARTIER, R. A História Cultural: Entre Práticas e Representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

Por sua vez, Catherine Gallagher e Stephen Greenblatt apontam o caminho deste novo historicismo que associa práxis do historiador quando este se debruça sobre as obras de arte:

[...] o escopo do novo historicismo não consiste em “degradar” a arte ou desacreditar o prazer estético; ele se preocupa, antes, em entrever a força criativa que molda as obras literárias fora dos limites acanhados que até agora lhe têm sido prescritos – e também, dentro desses limites. [...] será supor que os escritores merecedores de nosso afeto não surgiram do nada e que suas realizações brotaram do mundo da vida – o qual, indubitavelmente, deixou traços de si mesmo.⁴

Somente assim será possível adentrar na discussão que contemple as peças teatrais enquanto produto de determinado momento histórico, sem se apegar a nenhuma das duas visões dissociadas que se atentem tão somente ao primor estético isolado, ou às indiscutíveis “forças sociais” atuantes em determinado indivíduo. É desse compendio de relações – muitas vezes contraditórias – que emerge o material pertinente ao trabalho do historiador. Como bem observou Michel de Certeau, a lacuna não preenchida, o “não dito” articulado com o que sobressai à regra significa e dá sentido o trabalho do historiador quanto atento às contradições que emanam do seu objeto de estudo:

O importante não é a combinação de séries, obtidas graças a um isolamento prévio de trações significantes, de acordo com modelos pré-concebidos, mas por um lado, a relação entre estes modelos e os limites que seu emprego sistemático faz parecer e, por outro lado, a capacidade de transformar estes limites em problemas tecnicamente tratáveis. Estes dois aspectos são, aliás, coordenados, pois se a diferença é manifestada graças a sua extensão rigorosa dos modelos constituídos, ela é significativa graças à relação à relação que mantém com elas a título de desvio – e é assim que leva a um retorno aos modelos para corrigi-los. Poder-se-ia dizer que a formalização da pesquisa tem, precisamente, por objetivo produzir “erros” – insuficiências, falhas – cientificamente utilizáveis.⁵

Essa experiência da contramão estética é verificável em Shakespeare: as distribuições dos enredos e conteúdos nas suas peças escapam às concepções mais gerais de seu tempo. Destoam consideravelmente das perspectivas dos seus

⁴ GALLAGHER, C; GREENBLATT, S. A prática do novo historicismo. São Paulo: EDUSC, 2005, p. xxx.

⁵ CERTEAU, M. de. A escrita da História. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2002, p. 86.

contemporâneos. O dramaturgo construiu, por assim dizer, a sua própria “estrutura de sentimento”,⁶ já tomando de assalto a expressão cunhada por Williams.

A partir dessas considerações se organizou o trabalho agora apresentado, pois elas permitem ao historiador de ofício se munir tanto dos aparatos teóricos e metodológicos da sua área quanto das disciplinas afins, para estabelecer posteriormente quais os elementos encontrados nas obras de William Shakespeare foram marcos decisivos na estruturação de uma nova forma de se pensar e fazer teatro.

Sendo assim, procuramos enxergar as obras do dramaturgo como carregadas de historicidade que remetem ao seu tempo, e dentro do quadro da investigação histórica do qual se encontram os questionamentos por nós ressaltados, pois acreditamos na premissa de que “é a pergunta que fazemos que condiciona a análise e, no limite, eleva ou diminui a importância de um texto retirado de um momento afastado”.⁷

Dessa forma, o Capítulo I se orientou pela busca da compreensão do sentido e hierarquização do conceito de Renascimento, problematizando a noção do período construída a partir do ideal do mito fundador, ou seja, de nomes que compõem o marco das mudanças que cada tempo. Ao optar pelo texto canônico de Jacob Burckhardt, – *Cultura do Renascimento na Itália*⁸ – marco do estabelecimento da análise do Renascimento na Itália, pudemos entender as dimensões das idéias que perpassam o período, para adiante refletir sobre o significado do período construído como hegemônico nas suas dimensões culturais por seus futuros interlocutores.

Dado o primeiro instante, direcionamos os questionamentos no nível de análise no qual a afirmação de um modelo cultural hegemônico não superava as expectativas

⁶ A expressão, cunhada por Williams se refere, como observa Maria Elisa Cevasco, “expressa a tentativa de descrever a relação dinâmica entre experiência, consciência e linguagem, como formalizadora e formante na arte, nas instituições e tradições.” “Estrutura de sentimento” na se reduz à noção clássica de ideologia, embora seja algo produzido no contexto de condições históricas determinadas. No geral, está ligada à forma que adquirem as práticas e hábitos sociais e mentais, mas seu terreno é mais nítido é o da intrincada relação entre o que é interno e o que é externo a uma obra de arte quando analisada em confronto como seu contexto social. Nesse sentido, é o próprio Williams que resume: Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; muitas vezes percebemos na análise que, quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobra algo para o quê não há uma contraparte externa. Este elemento é o que denominei de estrutura de sentimento, e só pode ser percebido através da experiência da própria obra de arte. CEVASCO, M. E. Para ler Raymond Williams. São Paulo: Paz e terra, 2001, p. 151.

⁷ SCHWARCZ, L.M. Apresentação: “Por uma historiografia da reflexão”. In: BLOCH, M. Apologia da História ou o Ofício do Historiador. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002, p. 8.

⁸ BURCKHARDT, J. A cultura do Renascimento na Itália. Brasília: Ed. UNB, 1991.

referentes às mudanças observadas em Shakespeare, pois as expectativas e anseios da sociedade não são uniformemente distribuídos por igual, tanto em níveis culturais quanto ideológicos, o que de fato foi observado no Capítulo II, quando examinamos as especificidades da Inglaterra Renascentista.

Na permanência de resquícios do teatro grego e medieval, o panorama teatral da época elisabetana se mostra tão diversificado quanto supostamente desfavorável para a permanência de criações e apreciações do público: constantes pestes e a oposição por parte do puritanismo conservador à expressão artística tida como “perniciosa” aos costumes morais da época. Para a compreensão deste momento, os textos de Park Honan,⁹ Guy Boquet,¹⁰ Kera Stevens¹¹ e Jan Kott¹² foram fundamentais.

Por fim, no Capítulo III discutimos, através dos textos de William Shakespeare, as mudanças que ocorreram nas maneiras de estruturar as peças, decorrentes do poder imensurável de criatividade do autor aliado às temáticas que a sua época fornecia. Para isso, as sempre pontuais observações de Bárbara Heliodora,¹³ Jan Kott¹⁴, e até mesmo Harold Bloom¹⁵ foram indispensáveis. O último autor, apesar da recusa da possibilidade da análise histórica de Shakespeare é, sem dúvida, um dos maiores críticos literários que a contemporaneidade já teve, e sua análise das personagens e disposições de enredo são frutíferas, se enquadradas em uma perspectiva que abarque não a totalidade, mas sim as especificidades de cada momento histórico.

Por fim, cabe ressaltar que o presente trabalho não teve por pretensão esgotar as possibilidades que o assunto permite. Foi, antes de tudo uma primeira tentativa de abordagem que ao longo do tempo possibilitará a formação de um repertório teórico e crítico sobre o dramaturgo tão importante que foi William Shakespeare para a história do teatro.

⁹ HONAN, P. Shakespeare: uma vida. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

¹⁰ BOQUET, G. Teatro e Sociedade: Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 1969.

¹¹ STEVENS, K; MUTRAN, M. O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare. São Paulo: Global, 1988.

¹² KOTT, J. Shakespeare nosso Contemporâneo. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

¹³ HELIODORA, B. Falando de Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 1997.

¹⁴ KOTT, J. Shakespeare nosso Contemporâneo. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

¹⁵ BLOOM, H. Shakespeare: a invenção do humano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

CAPÍTULO I

O (RE) NASCIMENTO DE UMA CULTURA NA EUROPA DO SÉCULO XVI: A IDÉIA DE RENASCIMENTO E SUA CONSTRUÇÃO HISTÓRICA

A humanidade chegou ao sentimento da verdadeira reconciliação do espírito em si mesmo e a uma consciência tranqüila em sua realidade no mundo temporal. O espírito humano deu-se conta de si. Nesse sentimento de si mesmo a que o homem chega não existe nenhuma revolta contra o divino, pois nele revela-se a melhor subjetividade, a que percebe o divino em si, que é penetrada pelo verdadeiro e volta a sua atividade para o fim universal da sensatez e da beleza.

Hegel

A citação acima, extraída do livro *Filosofia da História*,¹⁶ de Hegel, nos apresenta a idéia do Renascimento que vigorou por muito tempo dentre os historiadores, que remete ao debate histórico tão importante quanto necessário para a compreensão do estudo que envolva a pesquisa entre arte e sociedade, e posteriormente as relações desse binômio no que se refere às linguagens de materialização da cultura nesse período. Esse debate se torna possível à medida que a análise do Renascimento seja feita à luz de seus interlocutores no campo da História, sob qual se pode perceber que os trabalhos da historiografia moderna e contemporânea são pautados pela construção hierarquizada desse tempo histórico, encontrando suas origens de pesquisa estabelecidas no século XIX. Há, pois, o privilégio da denominada “alta cultura” – que no teatro se expressa pela tragédia, especificamente sob o nome de Shakespeare – em detrimento de outras práticas populares e suas formas de manifestações culturais.

¹⁶ HEGEL, G. W. F. *Filosofia da História*. 2 ed. Tradução de Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: UNB, 1998, p. 337-338.

Com efeito, esse processo de hierarquização contribuiu para que os trabalhos da historiografia referente ao momento destacado se construíssem sobre determinada base epistemológica que, de forma mais ou menos intensa, orientou a maioria dos trabalhos posteriores sobre o assunto, formalizando uma visão cristalizada do Renascimento. Esse aspecto da utilização de referências ao longo dos tempos e que chega até a contemporaneidade já havia sido observado por Robert Paris,¹⁷ que salientou as armadilhas que são criadas mediante à abordagem mal feita de conceitos ou mesmo documentos.

Desta forma, por mais universal e atemporal que pareça, a obra de William Shakespeare encontra-se atrelada a determinado momento histórico do qual emana a sua produção, e o Renascimento, enquanto termo usado para a definição do período histórico, carrega no seu bojo a diversidade do significado que ao longo dos tempos foi construído sob os mais variados aspectos. Não obstante, as características que emanam do termo evocam a perfeição e a singularidade de uma época rechaçada pelas experiências mais produtivas e refinadas do espírito humano, assim como pretende Hegel na epígrafe que abre este capítulo. Porém, há de se considerar que a delimitação e atribuição de sentido ao Renascimento emergem da elaboração histórica pautada por pressupostos hierarquizadores, ou seja, há um ideal de Renascimento do qual são destacados os nomes que compõem o seu repertório, principalmente no que diz respeito aos aspectos culturais, e que têm a sua matriz interpretativa principalmente intermediada por nomes como os de Jacob Burckhardt e Johan Huizinga, na chamada “História Cultural Clássica”.¹⁸

¹⁷ À diferença do seu colega que exuma uma peça inédita de arquivo, o historiador, aqui, não é nunca o primeiro leitor do documento. Ele aborda esse documento através uma escala, um sistema de referências, uma “história da literatura”, que já separou o joio do trigo hierarquizando as escritas, as obras e os autores. Portanto, é necessário, sem ocultar o valor estético das obras, lhes creditar a priori uma igual carga documental, sujeita a verificação posterior. Cf.: PARIS, R. A imagem de um operário no século XIX pelo espelho de um “Vaudeville”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo/Rio de Janeiro, ANPUH/Marco Zero, v. 8, n. 15, Set. 1987/Fev. 1988, p. 84.

¹⁸ Como observou Peter Burke: Trata-se da concepção de cultura de “teatro de ópera”, como foi rotulada por um antropólogo americano. Essa concepção é subjacente ao que se pode chamar de variedade “clássica” da história cultural, no duplo sentido que enfatiza os clássicos, ou o cânone, de grandes obras e também fundamenta muitos clássicos históricos, em particular *Renaissance* (1860) de Jacob Burckhardt, e *Waning of Middle Ages* (1919) de Johan Huizinga. O estudo de Huizinga é de muitas maneiras uma tentativa tanto de imitar quanto de superar o de Burckhardt. A diferença entre essas obras e estudos especializados de história da arte, literatura, filosofia, música e outros é a sua generalidade, o interesse por todas as artes e a relação de umas com as outras e com o “espírito do tempo”. Cf.: BURKE, P. *Variedades de História Cultural*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 235.

Assim, o termo Renascimento, quando convocado para responder às perguntas que lhe são direcionadas, encontra-se série de questões que o permeia e o deixa em situação de dúvida e incertezas. De forma geral, parece simplório encontrar definições que consigam superficialmente dar conta da explicação concreta e que atenda às expectativas mais afoitas e calcadas na visão cristalizada e largamente difundida, assim como imagina o sonhador descrito no texto do historiador J. Huizinga:

A palavra Renascimento evoca no sonhador a imagem de um passado cheio de beleza, de púrpura e ouro. A imagem de um mundo jubiloso, banhado por uma suave claridade e cheio de estridentes músicas. Pessoas que se movem cheias de graça e de dignidade, sem se preocupar com as misérias cotidianas nem com a vida eterna. Por todas partes maturidade e abundância [...] O Renascimento é uma época total e inteiramente positiva, uma época composta, indubitavelmente, em dó maior.¹⁹

Do coroamento do Renascimento enquanto marco de redefinição do homem nas suas relações sociais, até o preenchimento do período com os nomes que exemplificam a sua grandeza, existe o movimento de elaboração de estudos que visam dar conta das explicações que justifiquem o a fecundidade do momento. Nomes como os de Shakespeare, Dante, Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Botticelli, Rafael, Ariosto e Rabelais, dentre outros tantos exemplos são enumerados quase em uníssono como as figuras que caracterizaram o período. A consolidação da prática historiográfica que une a forma (o estabelecimento da construção do momento histórico) ao conteúdo (o preenchimento do período com as relações pertinentes) obedece a certos princípios que, como bem salientou Michel de Certeau,²⁰ estão ligados ao momento de produção do estudo que elege como seu objeto determinado tema dentro do campo de pesquisa da História. O olhar mais atento e minucioso permite perceber o Renascimento não de forma hermética e cravada sobre delimitação temporal precisa, mas sim como sendo constituído pela gama considerável de práticas e relações sociais diferenciadas e que operam sob um mesmo momento histórico.

¹⁹ “La palabra Renacimiento evoca en el soñador la imagen de un pasado hecho de belleza, de púrpura y de oro. La imagen de un mundo jubiloso, bañado por una suave claridad y lleno de estrépitosas músicas. Gentes que se mueven llenas de gracia y de dignidad, sin preocuparse para nada de las miserias cotidianas ni de la vida eterna. Por todas partes madurez y abundancia. [...] El Renacimiento es una época total y enteramente positiva, una época compuesta, indudablemente, en do-mayor.” In: HUIZINGA, J. El Problema del Renacimiento. In: _____. El Concepto de la historia. 3 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 101.

²⁰ A relação existente entre a prática historiográfica e seu momento e local de produção é trabalhada por Certeau no texto “A Prática Historiográfica”, encontrado no livro: CERTEAU, M. de. A Escrita da História. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

Para a análise sistematizada e que consiga abarcar a questão do Renascimento ao lado de sua produção cultural, o historiador deve ir além de formas consagradas e procurar, nas especificidades do período, as questões que possibilitem estabelecer os diversos fatores e as relações sociais que atuam de forma efetiva, e os diversos níveis nos quais estes pontos conferem sentido e significado dentro do panorama que se mostra plural e multifacetado. Torna-se indispensável, portanto, analisar as singularidades da que destituem respostas totais e compostas por generalidades, valorizando a possibilidade de uma história crítica e preocupada em questionar as práticas sociais enquanto constituintes ativas do processo de formação cultural.

Todavia, “Renascimento” enquanto terminologia usada para designar a idéia subjetiva ligada a um modelo de cultura, encontra nas suas raízes discussões que remontam ao recorte histórico que permeia a sua própria delimitação espacial e temporal (final do século XV e primeira metade do século XVI). Sua utilização enquanto termo científico para validade dentro da historiografia é questão relativamente nova (que remonta aos séculos XVIII e XIX), e, como toda definição, carrega em seu interior a disputa que opera no campo ideológico, e ultrapassa a simples determinação “palavra” para designar um fenômeno.²¹

Assim, dado um primeiro momento, Renascimento refere-se à segunda metade do século XV e à primeira metade do século XVI, conciliando a idéia de uma sociedade que “renasce” em sua constituição cultural, retomando como inspiração as fontes puras e plenas de sabedoria, de beleza e arte encontrada nas civilizações greco-romanas da Antiguidade Clássica. Essa determinação se aplicava quase exclusivamente no campo da literatura – *bonae litterae* – e às artes plásticas, tomando a Itália como o país precursor deste movimento. Segundo Huizinga, o que caracterizava esse pensamento

²¹ Com relação ao uso da palavra renascimento enquanto termo técnico científico, J. Huizinga discorre em seu estudo demonstrando de que forma a construção do sentido para o termo se dá ao longo dos tempos. Desta forma, o autor estabelece uma discussão que se insere no campo epistemológico, e que demonstra a necessidade de formalização do uso enquanto disputa e tentativa de construir a idéia gloriosa e plena do período determinado, e que imprima sentido no momento em que está sendo discutida. Ainda sobre esta perspectiva, Maria Elisa Cevasco observa que “a fixação de um sentido é resultado histórico de disputas que envolvem muito mais que a lingüística.” Sobre esse tema consultar: HUIZINGA, J. *El Problema del Renacimiento*. In: _____. *El Concepto de la historia*. 3 ed. México: Fondo de Cultura Economica, 1992; e CEVASCO, M. E. Para ler Raymond Willians. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 115.

não era, de certa forma, a imitação direta e irrestrita da antiguidade como um todo, mas sim a tomada desta como medida e exemplo a ser encarado como inspiração.²²

Devido à complexidade do tema e às inúmeras possibilidades que porventura surgem ao iniciar tal debate, pautaremos nossa pesquisa sobre a figura Jacob Burckhardt no livro *A cultura do Renascimento na Itália*,²³ editado em 1860, pois autor foi primeiro que se dedicou a esse estudo sobre as especificidades da cultura no Renascimento, ainda que majoritariamente sobre a Itália. A escolha se dá pelo fato que o modelo de pensamento de Burckhardt inspirou a maioria dos trabalhos posteriores, o que lhe atribui o caráter de matriz teórica de trabalhos sobre a renascença. Sob forte influência de Michelet e Hegel, *A cultura do Renascimento na Itália* abriu as portas para a visão do momento de forma inovadora e singular, fazendo dele referência obrigatória para o estudo do período. Segundo Giulio Carlo Argan,

[...] Burckhardt lançara em 1860 como ponto de força da arte italiana e argumento de sua supremacia, até então não questionada, sobre a arte do Ocidente. A razão de tanto prestígio era a milagrosa recuperação da cultura do mundo antigo, uma cultura que na verdade não fora de forma alguma esquecida ou enterrada na Idade Média, como se pretendia, mas que agora já não era mais uma tradição que se arrastava, mas uma recuperação voluntária, uma escolha consciente que visava proporcionar um fundamento histórico à nova concepção do mundo que ia se formando.²⁴

A partir da relação entre as expressões artísticas, principalmente sobre a Divina Comédia, de Dante Alighieri, Burckhardt analisa as fundamentações da formação da cultura do Renascimento na Itália, em que a sociedade italiana é considerada como a primeira a despertar pra um novo tempo. Descartado a priori qualquer concepção que delimitasse a época, o texto procura estabelecer a busca investigativa do que o autor chamou de “A Arte do Renascimento”, sublinhando que o feito teria sido concretizado parcialmente:

²² O sentimento de renascer do século XVI é um sentimento demasiado geral e demasiado impregnado de conteúdo ético e estético para que os espíritos da época pudessem representar o fenômeno como um problema filológico. Retorno às origens, afã de beber nas fontes puras da sabedoria e da beleza: eis aqui a tônica fundamental do sentimento renascentista. Cf.: HUIZINGA, J. *El Problema del Renacimiento*. In: _____. *El Concepto de la historia*. 3 ed. México: Fondo de Cultura Economica, 1992 p. 34.

²³ BURCKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália*. Brasília: Ed. UNB, 1991.

²⁴ ARGAN, G. C. *Clássico e Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 13.

A dificuldade mais séria de história da cultura reside no fato de que um grande processo intelectual precisa ser dividido em categorias isoladas, muitas vezes de modo quase arbitrário, a fim de que possa ser de algum modo compreensível. Nossa intenção original era preencher os claros desse livro com uma obra especial sobre a “Arte do Renascimento” – intenção, porém, que só em parte podemos realizar.²⁵

Com efeito, idéia de Renascimento ganha forma e delimitações enquanto conceito, principalmente em relação à noção de cultura renovada, e “Renascimento” passa a designar a idéia de cultura original e nova. Burckhardt lança assim as premissas de uma visão específica de compreensão do Renascimento, pois abre mão do olhar que comporta o homem como gênero, e destaca as singularidades do indivíduo relevando os aspectos artísticos (o próprio Estado é entendido como obra de arte), os fatores religiosos e a ciência como importantes na concepção da constituição renascentista. Os mediadores do debate são as relações do homem com o mundo, onde esse toma consciência de seu posicionamento e reflete sobre ele mesmo, não ficando apenas a mercê do direcionamento de atividades por parte da intervenção metafísica que lhe permita acordar de um sono aculturado. O renascer se constrói a partir das relações estabelecidas entre o indivíduo e o seu ambiente, encarado não apenas como material, mas também disposto nas relações com a sociedade ao longo da história. Segundo Cássio da Silva Fernandes,

No entanto, para conceber o Renascimento italiano como unidade histórico-cultural, Burckhardt perseguiu nos fatos seu traço de historicidade. Ou seja, ele buscou perceber nos eventos humanos sua autonomia e particularidade, sua irredutibilidade diante do vasto e multiforme operar humano, sem, no entanto, deixar de concebê-los por meio da possibilidade de relações que estabelecem entre si no contexto geral do tempo. Há nesta tarefa, de fato, uma tendência a enquadrar e interpretar os acontecimentos de acordo com os valores com os quais eles estão vinculados por pertencerem a uma época específica. Como mencionou certa vez o historiador italiano Arnaldo Momigliano, a historiografia de Burckhardt integra uma análise sincrônica dos acontecimentos e uma apreciação diacrônica da civilização. Em seu livro de 1860, o historiador de Basileia destaca os objetos de suas relações naturais e os recompõem, em seguida, construindo a unidade do quadro.²⁶

²⁵ BUCKHARDT, J. A cultura do Renascimento na Itália. Brasília: Ed. UNB, 1991, p. 3.

²⁶ FERNANDES, C. S. Biografia e Autobiografia em A civilização do Renascimento na Itália. In: História: Questões e Debates, nº40. Curitiba: Editora UFPR, 2004, pp. 159-160.

Surge, pois, a possibilidade de exploração da pluralidade ao se considerar os diversos aspectos sociais na determinação do sentido que consiga interpretar o Renascimento enquanto unidade e conceito representativo na história. A partir de então, o que configura o Renascimento como singularidade histórica é o desgarrar do homem – em contraponto com a Idade Média – da noção de gênero, grupo ou família, e se reconhecer enquanto indivíduo único e constituído de particularidades. O individualismo humano seria, ao lado do retorno à Antiguidade, o principal elemento dentre os fatores determinantes do período renascentista. O homem se torna lúdico em relação ao mundo compreende que suas ações diretas ou indiretas convertem-se em reações sob a sociedade na qual vive, e é estabelecida dialeticamente a relação entre indivíduo e natureza, onde o homem compreende a si através das experiências vivenciadas:

[...] este período deu o mais alto desenvolvimento à individualidade, e depois levou o indivíduo ao estudo mais zeloso e completo de si mesmo, em todas as formas e sob todas as condições. Na realidade, o desenvolvimento da personalidade se acha essencialmente envolvido no reconhecimento dela mesmo dentro de nós e dos outros. Nossa narrativa colocou a influência da literatura antiga entre esses dois grandes processos, pois o modo de conceber e de representar tanto a natureza humana quanto a individual foi definido e colorido por tal influência. O poder de concepção e representação, porém, está na época e nas pessoas.²⁷

O renascimento se converte no tempo marcado pela experiência extrema do individualismo, a destituição da igreja como direcionadora da sociedade e de seus valores ascéticos, o paganismo emergente em conciliação com práticas e superstições antigas, ambos convivendo juntos ao ateísmo moderno, ressaltando o culto aos usos e fazeres mundanos, e a celebração plena e convicta da tomada por parte do homem das rédeas do seu destino. Determinações religiosas não compactuavam mais com o espírito renovado do homem renascentista que, tomando conhecimento de sua natureza individual, encontrara também o que por direito as amarras da Igreja no período medieval tinham suplantado: a liberdade em relação às suas ações, ou, nas palavras de Burckhardt, o efeito da “descoberta do mundo e do homem”.²⁸

Tais considerações residem no fato da sociedade italiana optar pelo resgate voluntário da Antiguidade, e a inspiração consciente encarna o desejo de perfeição e

²⁷ BUCKHARDT, J. A cultura do Renascimento na Itália. Brasília: Ed. UNB, 1991, p. 184.

²⁸ Ibid, p. 171.

autenticidade. Porém, Burckhardt considera este fator não como o pilar do período renascentista, e sim a inspiração que, somado ao espírito livre do povo italiano, possibilitou o surgimento de uma nova cultura renovada e verdadeira. Assim,

[...] não foi apenas o reflorescimento da Antiguidade, mas sua união com a índole do povo italiano que levou à conquista do mundo ocidental. Nesta união, o grau de independência do espírito nacional variou de acordo com as circunstâncias. Na literatura, latina moderna d período é muito pequeno, mas é notável nas artes visuais, como em outras esferas; daí a aliança entre duas épocas distantes na civilização do mesmo povo: concluídas em termos iguais, mostraram ser justificáveis e fecundas. O restante da Europa estava livre para repelir ou aceitar, em parte ou no todo, o poderoso impulso originário da Itália.²⁹

Nestes termos, a Antiguidade Clássica não é reconstituída fielmente na sociedade italiana. É, senão, um parâmetro de norteamento do qual a civilização toma por inspiração para se emergir de uma nova cultura. Os ideais clássicos forneceriam essas influências, pois até então o que se conhecia e era tomado por base do mais alto grau de desenvolvimento referia-se à Roma e Grécia Antiga. Não seria espantoso que a sociedade se espelhasse nestas experiências tidas como princípio de plenitude e de comprometimento do homem consigo no mundo ao seu redor. A sociedade renascentista opera no plano superior e ilimitado dentro das capacidades interpretativas, no qual consegue distinguir cada um dos elementos que a faz diferente e avançado em relação à Idade Média, marcada pela opressão religiosa e apatia sócio-cultural.

Circundado por essas abordagens, é extinta a concepção de coletividade dentro do panorama vigente, dando lugar ao reconhecimento do homem como singular e diversificado, não comportando mais descrições generalizadas e que venham de encontro com as especificações em comum com todas as outras pessoas. Cada qual carrega na sua personalidade traços específicos e singulares da sua ação e concepção enquanto homem, agora atuante e dotado de possibilidades que o permite indagar e modificar o ambiente ao seu redor. Sobre a cortina do medievalismo, jazia na consciência velada as condições favoráveis para um despertar da harmonia e perfeição do período carregado de beleza, júbilo e prosperidade:

Na idade Média, os dois lados da consciência humana – aquele voltado para o interior e outro, para o exterior – jaziam ou semi-adormecidos ou semidespertos, sob um véu comum. Véu tecido de fé,

²⁹ BUCKHARDT, J. A cultura do Renascimento na Itália. Brasília: Ed. UNB, 1991, p. 105.

ilusão e preconceitos infantis, através do qual o mundo e a história eram vistos com tonalidades estranhas. O homem só estava consciente de si próprio como membro de uma raça, de um povo, de um partido, de uma família ou corporação – somente através de alguma categoria geral. Foi na Itália que este véu se desfez primeiro; um tratamento objetivo do Estado e de todas as coisas deste mundo se tornou possível. Ao mesmo tempo, o lado subjetivo se afirmava com ênfase correspondente; o homem se tornava indivíduo espiritual, e se reconhecia como tal. Do mesmo modo os gregos se haviam distinguido dos bárbaros no passado, e os árabes se haviam sentido indivíduos numa época em que os outros povos asiáticos se reconheciam apenas como membros de uma raça.³⁰

O impulso para a consciência reflexiva seria, portanto, o caráter que exprime o novo delineador de todo um período, visto que sem o seu despertar o homem renascentista continuaria sob o véu medievalista descrito por Burckhardt, e que o impediria – mesmo conhecendo as feitorias da antiguidade – de despontar para uma nova e genuína etapa do conhecer e reconhecer as especificidades do seu tempo.

Entretanto, apesar da aparente solução da matriz do renascimento, ainda restavam questões acerca de sua delimitação: a possibilidade de se estabelecer o marco específico, ou ainda, a figura precursora de tal movimento no que se refere à produção cultural. Os estudos de Buckhardt apontam o início de tal alvorecer nos idos de 1400, e posicionam Dante e Petrarca como os primeiros a despertar para o olhar atento das dimensões e capacidades do homem.³¹ Essas conclusões se tornavam tão polêmicas quanto às afirmativas anteriores preconizadas por Giorgio Vasari³² e que ganhou contornos mais realistas ao logo do tempo. Impor ou definir uma única pessoa ou grupo

³⁰ BUCKHARDT, J. A cultura do Renascimento na Itália. Brasília: Ed. UNB, 1991, p. 81.

³¹ “[...] Dante observa a realidade – a natureza e a vida humana – e usa observações não como meros ornamentos, mas com o objetivo de proporcionar ao leitor uma idéia mais completa e adequada do que dizer. É na astronomia que ele aparece melhor como um conhecedor da ciência, embora não se possa esquecer que muitas alusões astronômicas do seu grande poema, que para nos agora aparecem hoje como prova de erudição, deviam ser incompreensíveis para o leitor comum de então. Erudição à parte, Dante apela para o reconhecimento popular dos céus, que os italianos da época pelo simples fato de serem um povo náutico, tinham em comum com os antigos. Este conhecimento do movimento das constelações tornou-se supérfluo no mundo moderno graças aos calendários e relógios, e com ele desapareceu o interesse pela astronomia que as pessoas podem ter tido. Hoje, com nossas escolas e livros, qualquer criança sabe que a Terra se move ao redor do Sol – coisa que Dante desconhecia – ; mas o interesse outrora dedicado ao assunto deu lugar, exceto no caso dos especialistas em astronomia, à mais absoluta indiferença. Ibid., p. 174.

³² Vasari atribui à perspectiva renascentista apenas o ponto em que os artistas se diferenciavam dos demais por uma técnica apurada em que a reprodução fiel da natureza constituía a base da evolução artística. Como marco deste movimento atribui às figuras de Cimabue e Giotto, os primeiros a se destacarem dos demais pintores, a “ressuscitarem” no panorama das artes. Sobre o assunto consultar: VASARI, G. As Vidas dos Pintores, Escultores e Arquitetos, Volumes I e II. São Paulo: Livraria Everyman's, 1996.

como estopim de toda uma cultura é retroceder e voltar às delimitações antes impostas em outros ramos do conhecimento e ligadas ao Renascimento de forma extirpada. Além do mais, destacar crivado e especificamente cada aspecto que compõe determinado cenário social implica diretamente em demonstrar a sua contrapartida na etapa anterior para efeito de comparação e conclusão de postulados tratados como plausíveis acerca do assunto.

Apesar da caracterização do marco fundador, Burckhardt enxerga no período a unidade em que o Renascimento surge como cultura *sui generis*, dotada de traços específicos que a diferenciava dos momentos anteriores da história. A interpretação consiste, antes de tudo, em estabelecer a existência de “sucessivas culturas”: contrariando a permanência do progresso sobre a manifestação artística, é aceita a existência de diferenciados níveis de cultura, em que cada uma corresponde à concepção de original. Desta forma, A Itália, por ser a sociedade na qual o renascer cultural se tornou mais evidente e significativo, corresponderia ao germe de toda a cultura européia. Ao unir as potencialidades das expressões artísticas italianas junto com o retorno à Antiguidade, consolidou-se a perspectiva sobre a qual se baseia a idéia da cultura geradora dos padrões estéticos e artísticos do qual surgiria o modelo para todas as outras culturas:

De certo modo, a história do Renascimento representou, para Burckhardt, a história da reconstrução espiritual de uma tradição, ao mesmo tempo em que se apresentou como o instante fundamental do surgimento da individualidade moderna. A Renascença colocou-se, portanto, como o momento supremo em que o contínuo da tradição ocidental estabeleceu uma completa comunicação. Com uma grandiosidade jamais vista, o Renascimento pôde ligar, segundo a concepção de Burckhardt, aquilo que representa mais fortemente a tradição ocidental. Esta civilização baseou-se no momento de origem da plena vida intelectual e moral do Ocidente (o mundo Antigo), ao mesmo tempo em que possibilitou o nascimento da nova era: o mundo moderno. Todavia, enquanto unidade autônoma, o Renascimento, na mais alta plenitude de suas faculdades, manifestou, coletiva ou individualmente, a mais extrema força para figurar a vida e os homens por meio dos monumentos, dos quadros, das palavras, das instituições, em suma, por meio do fazer humano.³³

Em relação à cultura, a tradicional visão da relação entre história e arte se torna um complexo de respaldo apenas sob a ótica da “alta cultura”, pois a constituição do

³³ FERNANDES, C. S. Biografia e Autobiografia em A civilização do Renascimento na Itália. In: História: Questões e Debates, nº40. Curitiba: Editora UFPR, 2004, p. 159.

que Burckhardt chama de renascimento é pautada apenas pelo que considera de mais refinado no âmbito artístico, principalmente sobre A divina Comédia de Dante Alighieri, condensando a idéia de obra prima enquanto fonte da história, e a noção do gênio como categoria fundamental da análise histórica. Segundo Carlo Argan:

Para a maior parte dos historiadores modernos, todavia, a unidade base é ainda a personalidade do artista, e o campo de investigação estende-se quando muito aos precedentes (a formação) e aos conseqüentes (a escola).³⁴

Matizada a visão do gênio criador, e da obra prima como fonte legitimada pelo historiador para a compreensão de dado momento histórico, os dois lados da relação artística completavam a visão da História Cultural Clássica. Assim, as idéias de obras que sintetizam períodos impulsionam a concepção de que períodos gloriosos são marcados por grandes nomes, e a hierarquização cultural fomenta a idéia em que nomes como o de Shakespeare era tido como porta voz de culturas inteiras, deixando de lado as relações sociais das quais as obras artísticas é portadora ao mesmo tempo em que fruto – aqui não entendidos como mero reflexo – dos anseios e indagações que são presentes e pertinentes a cada tempo nos diversos níveis de representação. Indubitavelmente, existe a considerável parcela de intencionalidade, e a pesquisa que pretenda estipular as conseqüências de tais obras deve se pautar pela construção simbólica que reside no interior de cada criação artística, tomando por consideração a hierarquização vigente na construção histórica, o que exige descartar a passividade da aceitação de normas e condutas previamente estabelecidas.

Contudo, as expectativas de Burckhardt giravam em torno de uma tentativa de emoldurar o renascimento enquanto conceito válido no terreno historiográfico. Os resultados chegavam, por caminhos diferentes, a resultados semelhantes, mas que ainda assim não conseguiam chegar a uma conclusão sólida e designadora que afirmasse a total soberania de determinada cultura em detrimento de outra. As idéias de retorno à Antiguidade Clássica, o individualismo exacerbado, a vontade de beber das fontes puras de sabedoria onde o homem, em contrapartida da quimérica e obscura Idade Média, se encontrava plenamente aberto a novas experiências classificavam as leis gerais do surgimento de um novo afã cultural. Dentro desse panorama, o indivíduo reconhecia a sua posição no mundo, e tinha consciência que ele próprio determinaria sua vida, e não

³⁴ ARGAN, G. C. Guia de História da Arte. Lisboa: Estampa, 1994, p. 31.

se prenderia mais a ponderações divinas, pois sua relação com o mundo se convertia em ateísmo racional e pragmático.

Não seria, portanto, através de generalidades, possível dotar o Renascimento de sua carga de significados e sua constituição enquanto conceito fixo, nem mesmo quanto às suas delimitações no espaço e tempo. As variadas propriedades de que se vale esse período são elaboradas através da gama de práticas que de nenhuma forma se restringem a um modelo estático³⁵ e linear de realização das suas expressões máximas. Com a dissolução gradativa do modelo feudal, e sua suplantação pela égide de novas estratégias sociais, o Renascimento se define, antes de tudo, por uma fase de transição do homem feudal para o homem moderno, no qual as elucubrações acerca das possibilidades humanas perpassam diretamente sob a perspectiva do indivíduo e sua afinidade com o tempo em que vive. Nesse meio a cultura converge para um processo produtivo no qual suas práticas específicas, considerando as artes como parte ativa, são repensadas e construídas através da intervenção e interação direta com as constantes relações que o homem se produz e confere significado, ganhando a assinatura de uma época nas suas especificidades. Assim, as práticas sociais colocadas em revigoração constante dão a marca de um período, pois tanto as disputas quanto as reflexões que são estabelecidas na sociedade são frutos das indagações de uma época, e se distribuem em todas as parcelas e camadas da vida cotidiana.

³⁵ Sobre o modelo de “mundo em movimento”, Michel de Montaigne, filósofo que viveu no período, escreve nos seus Ensaios os novos rumos que o pensamento e a própria sociedade tomavam, em uma análise crítica sobre a postura homem, agora posto em movimento por força das manifestações do seu tempo: Os outros autores têm como objetivo a educação do homem; eu o descrevo. E o que assim apresento é bem mal conformado. Se o tivesse de refazer, faria-o sem dúvida bem diferente. Acontece que já está feito. Os traços deste seu retrato são fiéis, embora variem e se diversifiquem. O mundo é movimento; tudo nele muda continuamente; a terra, as montanhas do Cáucaso, as pirâmides do Egito, tudo participa do movimento geral e do seu próprio; e a imobilidade mesma não passa de um movimento menos acentuado. Não posso fixar o objeto que quero representar: move-se e titubeia como sob o efeito de uma embriaguez natural. Pinto-o como aparece em dado instante, apreendo-o em suas transformações sucessivas, não de sete em sete anos, como diz o povo que mudam as coisas, mas dia por dia, minuto por minuto. É pois no momento mesmo em que o contemplo que devo terminar a descrição; um instante mais tarde não somente poderia encontrar-me diante de uma fisionomia mudada, como também minhas próprias idéias possivelmente já não seriam as mesmas. Observo e anoto os diversos acidentes que ocorrem dentro de mim e as concepções mais ou menos fugidias que minha imaginação engendra, as quais são por vezes contraditórias ou porque tenha mudado eu, ou porque o objeto da observação apareça dentro de um quadro e de uma luz diferentes. Daí acontecer-me, não raro, cair em contradição, embora, como diz Dêmades, não deixa de ser autêntico. Se minha alma pudesse fixar-se, eu não seria hesitante; falaria claramente, como um homem seguro de si. Mas ela não pára e se agita sempre à procura do caminho certo. Cf: MONTAIGNE, M de. Ensaios, Coleção. “Os Pensadores”. 2 ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 367/368.

Faz-se necessário, portanto, partir do pressuposto que os diversos ramos de atividades da renascença não podem ser encarados a partir da generalização e hierarquização constante de suas ações e, principalmente no plano cultural, evidenciar a carga de significados específicos que são inerentes a cada cultura, sem, no entanto, dissociá-los de seu momento histórico. Essa estrutura reside em destituir a concepção de hegemonia cultural de determinado tempo ou local, para depois, após o estudo sistemático, relacionar as diferentes propriedades que cada sociedade comporta e que favorecem a produção de obras genuínas. Para Raymond Williams,

A hegemonia não é então um nível superior articulado da “ideologia”, e nem suas formas de controle são aquelas em geral vistas como “manipulação” e “doutrinação”. Trata-se de um conjunto de práticas e de expectativas que envolvem a vida toda: nossos significados, as consignações de energia, nossas percepções formadoras da subjetividade e de visão de mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constituídos e constituintes – os quais, ao serem vivenciados como práticas, parecem confirmar uns aos outros. Constitui-se então em um sentido da realidade absoluta porque é vivenciada, e é muito difícil para a maioria das pessoas ir além disso, nos aspectos mais variados de suas vidas.³⁶

As designações mais gerais encaravam o renascimento como manifestação apenas no campo da literatura e das artes. A cunhagem do termo é pautada por uma segmentação de pensamento que não abarcou a totalidade da população e se caracterizava mais por uma prática apenas exercida por uma minoria seleta e em consoante com as classes mais abastadas e letradas da Europa³⁷. A maior parte da população seguia vivendo ainda sob as leis gerais do medievalismo, sem encontrarem em suas vidas mudanças realmente significativas quanto ao seu poder de agir e pensar o mundo. Essa mudança de um status quo para uma designação nova e contrastante não irrompeu igualmente sobre a sociedade, de forma que seria mais plausível considerar um contraste social do que um surgimento pleno de uma nova cultura uniforme, pautada

³⁶ WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltesnir Dutra. São Paulo: J. Zahar, 1998, p. 110.

³⁷ Entretanto, apesar do momento ser estigmatizado apenas pela produção cultural em um nível erudito, as segmentações populares mantinham suas próprias manifestações artísticas, celebradas principalmente sob a forma de ritos festivos, o que não reduzia tais manifestações renascentistas nem a um campo somente erudito e na outra ponta do vetor os ditames populares. Vários estudos abordam essa polifonia no campo das ações culturais da renascença, e a referência mais destacada é o trabalho de Mikhail Bakhtin, sobre a cultura popular no Renascimento, através do contexto de François Rabelais. Sobre a temática consultar: BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*, 2 ed. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec /Edunb, 1993.

pela diversificação de elementos que a compunham. Considerar o pluralismo renascentista fornece margens para uma observação que, longe de estabelecer normas fixas, permite ressaltar alguns aspectos da formação cultural nos séculos XV e XVI.

Neste contexto, o retorno à Antiguidade clássica se insere de uma nova maneira no cenário que se estabelecia na Europa. O homem do período não resgata em seu sentido pleno a tal época – constantemente evocada enquanto imitação – mas sim se apropria, perante as novas perspectivas que seu mundo lhe cobra. Em outras palavras, a Antiguidade é ressignificada, ganhando um novo patamar e novas relações em um momento diferente de sua abordagem. Nas artes, a concepção de reprodução da natureza ganha nova atenção, e por desdobramento, também o homem passa a ser considerado em toda a sua estrutura como parte do mundo físico, eleito como inspiração para estudos. O homem como medida de todas as coisas, axioma do sofista Protágoras, consegue ilustrar a retomada de conceitos antigos para designar a corrente de pensamento que agora toma conta dos estudiosos no campo das artes, filosofia e literatura, desmembrando-se posteriormente na política e religião. Para além da reprodução fiel da natureza e do homem nas artes, a familiarização com preceitos gregos e romanos leva a uma busca interior, que impulsiona o indivíduo a perseguir dentro de si respostas e relações com o mundo, e através da observação e do pensamento estrutura novos sentidos para a vida e suas peculiaridades. Isso se deve principalmente à postura do homem renascentista em oposição ao mundo antigo: as parcelas sociais da antiguidade se reconheciam no mundo de uma forma estática, e eram bastante limitadas as pretensões relacionadas com as várias designações contidas no seio da sociedade. Em contrapartida, o homem renascentista se vê diante da possibilidade de mudança e reestruturação de tudo o que se encontra ao seu redor; as transformações são potencialmente passivas de serem atingidas, e a mudança passa a fazer parte do imaginário vigente.

Dentro deste panorama, as representações artísticas ganham um novo significado, e acompanham junto ao homem a transição do pensamento a respeito das categorias de interlocução presentes no século XVI, pois paralelo à transição do homem, as artes assumem nova postura para tanto para o produtor quanto para os apreciadores finais do trabalho.³⁸ Se antes estas produções se restringiam ao adorno e materialização

³⁸ É notável o esforço que a família dos Médici exerceu para financiar a produção de obras de arte. Advindo de uma burguesia em ascensão, essas pessoas exerceram majoritariamente o papel de

dos mitos bíblicos nos afrescos das catedrais, agora abre-se a perspectiva da apreciação, reconhecimento e comércio.

É, sem dúvida – como magistralmente detalha Burckhardt – nas artes que o Renascimento adquiriu os louros destinados à sua grandeza e poder, transmutados em prática cultural recorrente. A retomada de temas da Antiguidade foi uma das margens preconizadoras do novo movimento que surgia, e no plano social as produções se concentraram não apenas em uma reprodução fiel da natureza, mas sim no descobrir o próprio homem enquanto matéria prima para inspiração estética. Em contraste com a arte medieval, muitas vezes ligada apenas ao didatismo da vida religiosa, o homem renascentista explode em direção do dissecamento geral de cada uma das virtudes e vícios dos quais é composto o indivíduo, posto agora em movimento pelas diversas e sincréticas avaliações do meio em que ele está posto. Não satisfeito com sua retratação formal e religiosa, o corpo humano sob a ótica biológica e matemática é mapeada por Leonardo Da Vinci³⁹ na composição de seu homem vitruviano, e considera o corpo humano a forma perfeita da racionalidade, pois é composto e construído através de uma lógica exata e que lhe confere perfeição e simetria total à medida da natureza.

Na escrita, o enredo da literatura busca explorar cada vez mais cada significado dos atos do indivíduo: suas dores, conquistas, tristezas, vícios e banalidades, e coloca o homem na sua real posição, frente ao mundo, totalmente novo e explorável. Longe da perfeição, a humanidade se caracteriza pela fragilidade e inconstância que somente o racionalismo pode projetar em si, através das emoções e problemas que ele encontra em sua vida, como nas histórias do Decameron de Boccaccio, onde as trapças e as intrigas são salpicadas de conteúdo erótico e subversivo, ou na epopéia dantesca da Divina Comédia,⁴⁰ através da qual o homem enxerga todas as proezas e as capacidades da qual

mecenato na Itália renascentista. Ao longo de seu livro, Burckhardt demonstra como os Médicis circulavam em todas as esferas da sociedade italiana, inclusive na religião e política e suas incursões no campo das artes. Para mais referências consultar: BUCKHARDT, J. A cultura do Renascimento na Itália. Brasília: Ed. UNB, 1991, p.63.

³⁹ Para uma análise mais apurada sobre a técnica utilizada por Leonardo Da Vinci, consultar: VALERY, P. Introdução ao método de Leonardo Da Vinci. Tradução de Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Edições 34, 1998.

⁴⁰ Para Burckhardt Dante expressa o Renascimento porque “[...] foi o primeiro a procurar a própria alma. Antes de sua época encontramos muitos versos artísticos; ele, porém, é o primeiro artista no sentido pleno da palavra – o primeiro a moldar conscientemente a matéria imortal numa forma imortal. O sentimento tem aqui plena grandeza e veracidade objetiva, exposto em sua maior parte de modo que todas as épocas os povos possam dele se apropriar”. BUCKHARDT, J. A cultura do Renascimento na Itália. Brasília: Ed. UNB, 1991, p. 188.

é capaz, e as conseqüências de cada um de seus atos, transfigurados nos infernos circulares ou mesmo no paraíso entremeado pelo purgatório; o local dos poetas por excelência.

Porém, a noção tradicional da relação entre história e arte se torna um complexo de respaldo apenas sob a ótica da “alta cultura”, pois, a constituição do que Burckhardt chama de renascimento é pautada sobre A divina Comédia de Dante Alighieri, condensando a idéia de obra prima enquanto fonte da história, e a noção do gênio como categoria fundamental da análise histórica. Segundo Carlo Argan:

Para a maior parte dos historiadores modernos, todavia, a unidade base é ainda a personalidade do artista, e o campo de investigação estende-se quando muito aos precedentes (a formação) e aos conseqüentes (a escola).⁴¹

Matizada a visão do gênio criador e da obra prima como fonte legitimada pelo historiador para a compreensão de dado momento histórico, os dois lados da relação artística completavam a visão de uma História Cultural. Assim, as idéias de obras que sintetizem períodos impulsionam a concepção de que a grandes períodos são marcados por grandes nomes, e a hierarquização cultural fomenta a atividade em que nomes como os de Shakespeare eram tidos como portas vozes de culturas inteiras, deixando de lado as relações sociais das quais as obras artísticas são portadores ao mesmo tempo em que frutos – aqui não entendidos como mero reflexo – dos anseios e indagações que são presentes e pertinentes a cada tempo. Indubitavelmente, existe a intencionalidade e a história que pretenda estipular as conseqüências de tais obras artísticas deve se pautar pela construção simbólica que reside no interior de cada criação artística, levando em consideração a hierarquização vigente na construção histórica, o que exige descartar a passividade da aceitação de normas e condutas previamente estabelecidas.

Entretanto, quando as resignificações se remetem campo do teatro, o panorama do qual a Itália fez parte, tendo em suas terras as maiores expressões do renascimento, não produziu nenhuma peça que se tornasse expoente de um novo reordenamento estético, à semelhança da literatura e da pintura, ou mesmo das pesquisas científicas, como por exemplo, o conhecimento astronômico de Copérnico. Isso se deve, em partes, pela consideração italiana muito maior no que diz respeito ao tratamento dos trabalhos cenográficos do que aos textos propriamente ditos, resumida a apresentações nas quais o

⁴¹ ARGAN, G. C. Guia de História da Arte. Lisboa: Estampa, 1994, p. 31.

conteúdo do palco e até mesmo os *intermezzi* (intervalos) agradavam ao público mais do que os espetáculos em si. Além disso, por um lado, a população ainda estava acostumada à teatralização de mitos seculares cristãos, e por outro pairava o gosto por peças burlescas e de conteúdo cômico. Sobre este quesito Burckhardt indaga:

Por que os italianos da renascença não produziram na da de primeira categoria na tragédia? Esse era o campo onde se pode demonstrar o caráter, o intelecto e a paixão humana nos milhares de formas de crescimento, luta e declínio. Em outras palavras, porque a Itália não produziu nenhum Shakespeare?⁴²

As peças Shakespeare, que dão grande expressão da potencialidade do homem, tanto no quesito de criatividade quanto exploração das emoções humanas, não encontra na Itália o campo fértil para sua sistematização e produção. As práticas culturais, ligadas ao momento histórico, se configuram diretamente à relação com os vários modos de pensar e agir de uma sociedade, produzindo as bases necessárias para que estas manifestações artísticas se configurem como representações, nas quais estas guardam laços íntimos com o seu momento de criação no plano social. Símbolos da retratação do homem, as peças shakespeareanas concentram em seu núcleo a exploração das mais íntimas parcelas constituintes do homem e por extensão os resultados controversos que a subjetivação das ações provoca no meio em que são executadas. Essas temáticas muitas vezes são consideradas como o exemplo mais significativo em relação aos pressupostos do início da formação da civilização moderna, oscilando entre a novíssima idéia de individualismo ascético, e o confronto direto com as práticas e costumes renascentistas herdados da Idade Média. Da subjetivação dos valores metafísicos, abalados em grande parte pelas novas descobertas científicas, mais ainda sob os resquícios sempre presentes cristianismo ainda em voga, Horkheimer, em reflexão sobre Hamlet – um dos personagens mais célebres de Shakespeare – observa sua composição psíquica e social:

Hamlet, tantas vezes chamado o primeiro indivíduo verdadeiramente moderno, é a encarnação da idéia de individualidade pela própria razão de que ele teme o caráter decisivo da morte, o terror do abismo. As profundidades das suas reflexões metafísicas, as sutis nuances da mente, pressupõem o condicionamento do cristianismo. Pois embora Hamlet, bom discípulo de Montaigne, tenha perdido a fé cristã, ele conservou a alma cristã, e de certo modo isso marca a origem real do indivíduo moderno. O Cristianismo criou o princípio do individualismo através da sua doutrina da alma imortal, uma imagem

⁴² BUCKHARDT, J. A cultura do Renascimento na Itália. Brasília: Ed. UNB, 1991, p. 190.

de Deus. Mas ao mesmo tempo relativizou a individualidade mortal concreta. O humanismo da Renascença preserva o valor infinito do indivíduo tal como foi concebido pelo Cristianismo, mas o absolutiza, cristalizando-o assim totalmente, mas também preparando a sua destruição. Para Hamlet, o indivíduo é ao mesmo tempo uma entidade absoluta e completamente fútil.⁴³

As peças Renascentistas de Shakespeare incorporavam todos os aspectos que, anunciados e vivenciados no plano social, forneciam a matéria prima da imensa obra de retratação do homem, agora responsabilizado pelas suas atitudes e do qual a Itália era considerada a maior porta-voz do período. Margeada sempre por temáticas políticas que colocam em voga as disputas de poder por parte da aristocracia, já debilitada pelas modificações da base na estrutura social e econômica, essas peças exprimem de maneira suntuosa e aguçada os estilhaços que a concepção individual e subjetiva proporcionada pelos novos horizontes filosóficos, religiosos e políticos lançados na sociedade.

Seria então a Itália, a nação máxima que renascera primeiramente da conturbada estagnação da Idade Média e precursora da Idade Moderna, a detentora por excelência das manifestações artísticas, como as peças de Shakespeare, o que, no entanto, não ocorrera, no âmbito do teatro. Um dos motivos seria o fato de que

[...] o teatro italiano estava a caminho de algo de grande expressão quando a Contra Reforma caiu sobre ele, e ajudada pelo domínio espanhol em Nápoles e Milão (indiretamente em quase toda a península) fez fenecer as melhores flores do espírito italiano. Seria difícil conceber o próprio Shakespeare sob um vice-rei espanhol, ou nas vizinhanças da Santa Inquisição, em Roma – ou mesmo em seu próprio país, algumas décadas mais tarde [...].⁴⁴

Em um primeiro momento, “uma resposta óbvia é que toda a Europa só produziu apenas um Shakespeare – uma mente como a dele é um dos mais raros dons divinos”.⁴⁵ Destarte, problematizar as reordenações do fazer teatral, principalmente sobre a figura de William Shakespeare, é pensá-las de maneira mais complexa, contemplando aspectos que são inerentes a cada sociedade, como intuito de compreender como as diversas posturas sociais e situadas muitas vezes no campo das concepções filosóficas, estéticas, sociais e religiosas contribuem para a composição shakespereana.

⁴³ HORKHEIMER, M. Eclipse da Razão. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976, p. 148.

⁴⁴ BUCKHARDT, J. A cultura do Renascimento na Itália. Brasília: Ed. UNB, 1991, p. 191.

⁴⁵ Ibid, p. 190.

Isso exige, pois, em um momento posterior, analisar as disposições que, para além das simples manifestações de arte, se estruturam dentro de um debate entre arte e sociedade, e as mediações pelas quais essas ações são apropriadas na base da civilização – e a cultura relativa, entendida como parte destas práticas – possibilitam uma reflexão crítica sobre a própria obra de arte, e, assim como a filosofia ou da religião, representam as tensões sociais por meio de alegorias artísticas adornadas de conteúdo estético e figurativo sem, em muitos casos, serem doutrinárias.

Portanto, recair sobre as definições gerais sobre o Renascimento, e em contrapartida justificar a existência de Shakespeare enquanto fruto inevitável do reflorescimento de uma cultura taxada como esplêndida não consegue responder à maioria das questões que surge no decorrer da pesquisa referente aos fazeres teatrais. A necessidade de irromper os determinismos pede, por outro lado, que haja o estudo das relações sociais do qual fez parte o dramaturgo, o que implicam em investigar a figura de William Shakespeare não como um ícone universal, e sim como construção histórica ao longo dos tempos, aliada a sua imensa capacidade criativa. A respeito do caráter histórico na elaboração de sujeitos históricos atemporais, e por consequência as suas obras, Rosangela Patriota comenta sobre a pertinência desse posicionamento, uma vez que,

Nestes termos, as peças escritas em outras épocas e que chegaram até o tempo presente, são recuperadas em uma perspectiva estética, isto é, estrutura dramática, personagens, urdidura de enredo etc., porque as especificidades do passado diluíram-se e o caráter abrangente passou a conduzir as novas interpretações, se bem que as anteriores, muitas vezes, transformaram-se em fatos históricos.⁴⁶

Portanto, essas questões, relativas à criação teatral de Shakespeare à luz do panorama do teatro na Inglaterra Elisabetana, serão as temáticas abordadas e refletidas no próximo capítulo, a fim de compreender como a sociedade renascentista, e principalmente no que tange a respeito da sociedade inglesa, compondo o referencial para a criação destas obras de intenso valor histórico e artístico. Assim, podemos compreender as particularidades que envolvem o fazer teatral no período e que possibilitaram a construção dos textos de Shakespeare, posteriormente elencados enquanto manifestações supremas no teatro, o que o colocou no hall hierarquizado das maiores obras de todos os tempos.

⁴⁶ PATRIOTA, R. A Crítica de um Teatro Crítico. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 219.

CAPÍTULO II

REMINISCÊNCIAS DO PASSADO: TEATRO GREGO E MEDIEVAL

Como é pela ação que as personagens produzem a imitação, daí resulta necessariamente que uma parte da tragédia consista no belo espetáculo oferecido aos olhos.

Aristóteles – Poética

Entender a forma pela qual se constitui o panorama teatral na Inglaterra durante os séculos XV e XVI permite, para além de biografias e conjecturas sobre Shakespeare, explorar o conjunto de situações e práticas empreendidas no momento em que o dramaturgo escreve seus textos. Isso se torna fundamental para o estudo da composição das peças shakespearianas, pois, como observa Rosangela Patriota,

[...] estudar a obra de um dramaturgo requer, por parte do pesquisador, particular atenção com o momento da escrita, de modo a apreender as referências e o repertório utilizado pelo autor, além de estabelecer as interpretações que foi obtendo, ao longo do tempo, por parte dos estudiosos e/ou críticos teatrais.⁴⁷

As referências citadas por Patriota, entendidas como a soma das experiências culturais em cada sociedade, são, para os historiadores que tomam como objeto de estudo o teatro, fontes indispensáveis para a compreensão das estruturas empreendidas em cada momento específico de dado grupo, e que estão presentes nos diversos níveis de representação artística. Deste modo, é impossível elaborar qualquer reflexão acerca de Shakespeare sem adentrar no teatro que é produzido na sua época, pois esse se constitui como referência primordial, ou seja, Shakespeare fala para e do seu tempo. A relação entre os lugares e as idéias – trabalho atribuído ao historiador – se torna, pois, a capacidade de elaborar as questões que venham de encontro às necessidades pertinentes a cada trabalho. Segundo Michel de Certeau,

⁴⁷ PATRIOTA, R. História, Estética e Recepção: O Brasil Contemporâneo pelas Encenações de Eles não usam Black-Tie (G. Guarnieri) e O Rei da Vela (O. de Andrade). In: PATRIOTA, R; RAMOS, A. F. (Org.). História e Cultura: espaços plurais. Uberlândia: Aspectus/NEHAC, 2002, p. 115.

[...] o gesto que liga as “idéias” aos lugares é, precisamente, um gesto de historiador. Compreender, para ele, é analisar em termos de produções localizáveis o material que cada método instaurou inicialmente segundo seus métodos de pertinência.⁴⁸

Assim, a tragédia, gênero teatral que encontrou na Inglaterra renascentista um dos seus momentos de maior expressão, centrado principalmente na figura de Shakespeare, caracterizou-se pela conciliação de diferentes influências que deram origem a uma prática e concepções inovadoras tanto na estruturação dos textos quanto na disposição dos elementos cênicos no teatro. Do resgate das concepções grego-latinas juntamente com as idéias humanistas e redefinições religiosas, surgiu uma nova maneira de se fazer teatro, marcada pela singularidade do momento histórico e potência criativa dos dramaturgos do período.

Entretanto, essa forma de construção não guarda inalteradas as referências de origem costumeiramente ligadas ao teatro trágico clássico, quer seja na temática, quer seja na elaboração dos mecanismos que compõem cada texto, entendidos como o ordenamento da composição lingüística das peças. Um dos aspectos principais dessa relação consiste na idéia do trágico como gênero hermético e que abarque toda a diversidade de textos escritos sob esse título. O que impede de se colocar no mesmo terreno a tragédia clássica e a renascentista, e mesmo os textos posteriores é a carga de significado que cada momento impõe em sua produção, ou seja, o modelo e elaboração de cada enredo e estrutura teatral guardam relações diretas com o seu momento de produção. São, antes de tudo, resultado de processos datados, isto é, são históricos, e por isso mesmo, possuem sua própria historicidade. O resíduo que perpassa cada período e chega aos demais o faz sob forma de referências, e não como modelos a serem seguidos. Segundo Raymond Williams,

A separação de “tragédia” e tragédia é, num sentido, inevitável. A nossa reflexão sobre a tragédia é importante porque ela é um ponto de intersecção entre a tradição e a experiência, e seria certamente surpreendente se essa intersecção viesse a se mostrar uma coincidência. A palavra tragédia chega a nós a partir da longa tradição da civilização européia, e é fácil ver essa tradição como uma importante continuidade: o fato de que tantos escritores e pensadores mais recentes se mostrarem conscientes do papel desempenhado por aqueles que o antecederam, vendo a si mesmos como contribuindo para uma idéia ou forma comum. E no entanto as palavras “tradição” e “continuidade” podem nos levar a uma abordagem completamente equivocada da tragédia. Quando começamos a estudar a tradição,

⁴⁸ CERTEAU, M. de. A escrita da História. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2002, p. 65.

tornamo-nos imediatamente conscientes da mudança. Tudo o que se pode considerar certo é a continuidade da “tragédia” como palavra.⁴⁹ (destaque nosso)

O lugar comum que consiste em estabelecer o teatro renascentista enquanto continuidade da tradição grega elimina qualquer possibilidade de abordagem que permita admitir esse novo fazer teatral como único e delimitado por suas especificidades. Para além da simples continuidade, há a decodificação específica de cada tempo nas maneiras pelas quais se utilizam das referências e, em conciliação com suas características próprias, assimilam e dão novo significado às práticas culturais, mesmo sob uma base comum de utilização:

Desse modo, examinar a tradição trágica não significa necessariamente interpretar um único corpo de obras e pensamentos ou perseguir variações em uma suposta totalidade. Significa olhar crítica e historicamente para obras e idéias que tem algumas ligações evidentes entre si e que se deixam associar em nossas mentes por meio de uma única e poderosa palavra. É, acima de tudo, observar essas obras e idéias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e idéias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual.⁵⁰

Não obstante, o teatro grego é, assim como o renascentista, produto da sociedade da qual emerge e guarda as singularidades inerentes à sua construção, decorrentes da relação entre arte e sociedade no qual esses dois níveis operam na formalização estrutural da prática teatral. Em outras palavras, o teatro fala sobre seu tempo, e por ele se organiza nas suas relações estéticas e lingüísticas de composição. Assim, em um primeiro momento, a noção da estruturação da temática, bem como a elaboração estrutural do texto cênico se apóia, quando relacionado à tragédia, na Poética⁵¹ de Aristóteles, na qual é examinado as necessidades que compõe o quadro de elaboração do texto teatral, assim como os recursos pertinentes à tragédia, e mesmo a sua definição:

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

⁴⁹ WILLIAMS, R. Tragédia moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 33.

⁵⁰ Ibid, p. 34.

⁵¹ ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

Entendo por um “estilo tornado agradável” o que reúne ritmo, harmonia e canto. Entendo por “separação das formas” o fato de essas partes serem, umas só manifestadas pelo metro, e outras, ao contrário, pelo canto.⁵²

A definição dada por Aristóteles, além de estabelecer a distinção entre epopéia e tragédia coloca as relações entre mimese e catarse, pontos essenciais para a elaboração do texto trágico. Distanciando da noção original de mimese instituída por Platão,⁵³ Aristóteles separa a arte da moral, na qual a tragédia se define pela imitação da realidade dolorosa, e a exposição dessa realidade, tende à purificação; à catarse. Tanto a ordenação das partes quanto o conteúdo específico da tragédia grega corresponde ao sistema de valores e referências que são próprios da cultura grega, e são essas as partes singulares que definem o caráter específico desse teatro. O mundo antigo é pautado pela relação do homem com o divino, no qual o primeiro está sujeito às delimitações de vida impostas pelo segundo. A tragédia surge como a representação das possibilidades da qual está sujeito o homem ao se rebelar contra os deuses: ao ultrapassar o métron, a medida de cada um, o limiar do normativo da ação, o homem, ao atingir o êxtase, *hypocrités*, tenta se aproximar do divino, causando a ira dos deuses. A tragédia é, portanto, é a punição dada ao homem pela tentativa de se aproximar do superior, do metafísico; o pecar pela desmedida e, em última instância, o exemplo que é dado aos homens que porventura se distanciam do que lhes é próprio: da retidão de conduta.

Essa carga de significado só faz sentido no interior do mundo grego, pois a tragédia nesse momento é, *ipsu factu*, essencialmente religiosa. A ordenação dos princípios do homem obedece às leis da abstração metafísica que é adequado ao mundo grego. A permanência da crença no superior que interfere na ação humana é traço efetivo na sociedade e tem poder de coerção atuante nela. A tragédia se consuma como alegoria artística da conduta do homem perante o mundo e o sublime e, antes de moral ou imoral, tem caráter moralizante: expõe ao homem os efeitos de sua subestimação e

⁵² ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2005, p. 35.

⁵³ Junito de Souza Brandão considera que a visão de Platão sobre o poeta (aquele que escreve o texto) é a de que ele “é um re-criador inconsciente. Reproduz tão somente reproduções existentes, por quanto a matriz original, criação divina e perfeita, bela e boa, fonte e razão dos exemplares existentes nesse mundo, encontra-se na região do eidos, no mundo das idéias. Daí concluir Platão que a arte (a tragédia), sendo mimese, imitação, é técnica imperfeita. A arte, alimentando-se da imitação, vive nos domínios da aparência e afasta os espíritos do *alethés*, da verdade, sendo por isso, intrinsecamente imoral.” Sobre o tema consultar: BRANDÃO, J. S. *Teatro Grego*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 12-13.

atreuimento relativo àquilo que não lhe é intrínseco. É, como sugere Aristóteles, não a imitação do homem mal que se torna bom, ou visse versa:

A mais bela tragédia é aquela cuja composição deve ser, não simples, mas complexa, aquela cujo os fatos, por ela limitados, são capazes de excitar o temor e a compaixão (pois esta é a característica desse gênero de imitação). Em primeiro lugar, é óbvio não ser conveniente mostrar pessoas de bem passar da felicidade ao infortúnio (pois tal pintura produz, não temor e compaixão, mas impressão desagradável; nem homens maus passando do crime à prosperidade (de todos os resultados, este é o mais oposto ao trágico, pois, faltando lhe todos os requisitos para tal efeito, não inspira nenhum dos sentimentos naturais ao homem, nem compaixão nem temor); nem um homem completamente perverso deve tombar da felicidade no infortúnio (tal situação pode provocar em nós um sentimento de humanidade, mas sem provocar compaixão nem temor). Um dos casos diz respeito ao que não se deve tornar-se infortunado; o outro diz respeito ao homem semelhante a nós; a compaixão nasce do homem justamente infortunado; o temor nasce do homem nosso semelhante, de sorte que o acontecimento neste caso não inspira nem compaixão nem temor.⁵⁴

Nesse sentido, a tragédia é a imitação não dos extremos, mas sim da parte intermediária, em que o homem não se distingue nem pela virtude e justiça. O enredo não se constitui então pelo indivíduo que passa de uma situação à outra (relacionada a sua índole e moral), mas que cai na situação trágica pelo erro, pela desmedida de suas ações. Dessa maneira, o viés contemplativo que surge dessa relação, e o meio pelo qual a tragédia se apresenta, representa não o conceito do herói trágico como aquele que tem a experiência individual do sofrimento, a unidade singular que partilha da ira divina, mas sim a projeção da imitação do real no qual a ação (o herói e a situação por ele presenciada) é coletiva, ou seja, é simbolicamente a possibilidade da experiência comum, o que resulta no caráter moralizador da tragédia, utilizada pela sociedade grega como ferramenta política e religiosa da pólis. Assim, a arte não se encontra subjugada pela moral, mas sim pelo campo de interdependência entre as duas partes. Um sistema elaborado dessa forma guarda em sua base tanto as concepções religiosas quanto as convenções sociais de seu tempo, e a possibilidade de execução só faz sentido no meio que reconheça o que lhes é apresentado, entendidos como traços de sua vivência, da sua própria experiência transmutada em alegoria mítica e que chega até o homem pela forma teatral. Só desta maneira o teatro trágico esboçado por Aristóteles tem sentido para os gregos, na medida em que consiga incorporar tanto a história mítica com o presente carregado de possibilidades, no qual o homem deve permanecer sem precipitar-

⁵⁴ ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2005, p. 51-52.

se no erro. A consciência do passado em consoante com o presente fixado confere à experiência coletiva a estrutura da composição trágica:

A verdadeira ação é a conhecida e atroz história de algumas famílias no poder que têm uma importância geral e representativa na substância compartilhada do mito. A forma dramática incorpora, de maneira única, a história e o tempo presente, o mito e a reação ao mito. A conhecida história é representada por três atores mascarados, que se separam do coro, mas. Com o compartilhar de papéis entre si e a sua relação formal como coro deixam claro, eles não se separam dele completamente. O que a forma incorpora então, não é uma postura metafísica isolada, enraizada na experiência individual, mas uma experiência compartilhada e de fato coletiva – a um só tempo, e de maneira indiscutível metafísica e social [...].⁵⁵

Diferente do posicionamento grego quanto da estruturação da tragédia, o teatro da Idade Média, reordena alguns pontos de elaboração e que são condizentes com a realidade social do momento: ao passo que a tragédia grega situa-se no campo mítico e de caráter politeísta, o medieval reorganiza a abstração metafísica centralizando-a na figura única de Deus. A providência divina é o ponto de regulação das atitudes humanas, e o binômio que diz respeito à passagem da felicidade para a infelicidade – como elaborada por Aristóteles – é transformado na relação entre fortuna e infortúnio, prática que incorpora a ação dramática no território do mundano. Mesmo que o sentido do trágico medieval desloque a ação do homem para um indivíduo específico, ela não exime o homem da concepção orgânica que liga o indivíduo de um grupo. A experiência é ainda metafísica, mas sob um caso particular, de alguém situado em um conjunto de referências mais amplas, e não enquanto homem dotado de especificidades, da sua consciência enquanto único em relação aos demais de seu meio.

Uma origem de mudança de condição primordialmente referida àquilo que hoje chamamos de característica individual não estava presente, no entanto, em nenhuma obra literária criada no âmbito daquele conjunto. O indivíduo podia, no máximo, agir por sua própria escolha dentro dos limites estabelecidos pelos poderes que estavam acima dele. O campo da ação trágica, deste modo, era a atuação destes poderes num caso particular. Por mais poderosa ou familiar que fosse a maneira pela qual esse caso específico era compreendido, ele permanecia, nesse sentido, exemplar.⁵⁶

Dessa forma, temas relacionados ao cristianismo, às moralidades e aos costumes se tornavam os principais elementos contidos nesses textos. Um primeiro

⁵⁵ WILLIAMS, R. Tragédia moderna. São Paulo: Cosac & Naify, p. 37.

⁵⁶ Ibid, p. 40.

motivo se define, antes de tudo, pela relação do uso das encenações como suportes de catequização da Igreja para os seus fiéis, o que fazia do teatro ferramenta de expansão e manutenção de dogmas junto à população. Os “mistérios” e as “moralidades” continham em seu interior histórias referentes à vida de santos, bem como a passagens da Bíblia, adaptadas para que o corpo de fiéis apreciasse e tomasse por base tais apresentações como norteadoras de sua vida.

Após 1210, e com a proibição da atuação cênica de padres nas igrejas, somada com o aumento do número de espectadores, as encenações passam a cargo de pessoas comuns, que se organizavam fora da Igreja para apresentarem, sob o comando das corporações que surgiam nas cidades:

Nas cidades, que tinham aumentado muito de tamanho, as corporações (Guilds/Guildas) tornavam-se cada vez mais atuantes: além de manter o monopólio do mercado local para seus membros, tinham funções sociais, beneficentes e religiosas. Cada corporação possuía um santo padroeiro, e comemorava com o máximo entusiasmo as festas religiosas, apresentando os mistérios nas datas importantes. A preferência pelo dia de “Corpus Christi”, que ocorria em maio ou junho, deve-se ao fato de que nesses meses mais quentes o tempo era mais propício para representações ao ar livre.⁵⁷

As peças eram compostas por recortes do Antigo e Novo testamento, que eram por sua vez encenadas em palcos abertos ou em carroças situadas em praças ou ruas mais movimentadas da cidade. Os mistérios, divididos em ciclos, não passavam pelo crivo da Igreja, mas mantinham as questões que perpassavam pela religiosidade: retratavam sentimentos piedosos, mas que na maioria das vezes pendiam para a profanação quando humanizavam personagens bíblicos, através de farsas, sátiras e linguagens coloquiais. Os poucos vestígios desses textos que sobreviveram até os dias atuais foram nomeados pelas suas cidades de origem, como por exemplo, o Wakefield, datado de 1450, que retrata os problemas cotidianos de pastores relacionados ao roubo de uma ovelha, mas que em seu término resgata valores religiosos, quando do nascimento do menino Jesus.

As moralidades, por sua vez, correspondiam às inquietações referentes ao homem e a sua luta entre o bem e o mal, era composta por figuras alegóricas que representam os vícios e virtudes do ser humano, e, mesmo que de maneira rudimentar,

⁵⁷ STEVENS, K; MUTRAN, M. O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare. São Paulo: Global, 1988, p. 25.

expressam a reação dialética da complexidade das relações sociais das quais o indivíduo se vê colocado na sua vida. Assim, “as moralidades apresentam uma visão dos problemas que todo o homem deve enfrentar em sua trajetória nesse mundo e suas especulações a respeito da vida depois da morte”.⁵⁸ Everyman, de autor desconhecido, talvez seja a representação das “moralidades” mais conhecidas atualmente. Sua temática consiste na história de um Todomundo (everyman) para o qual Deus, desgostoso com as atitudes humanas, decide enviar a morte para informá-lo de que sua hora havia chegado. Todomundo tenta de todas as formas convencer a Morte de que sua passagem pela terra ainda não havia sido completada e lhe implora por mais uma chance. Assim, a peça gira em torno do homem e de sua salvação, ao passo que ressoam discussões sobre a salvação do indivíduo através da experiência e sofrimento, e de sua reconciliação com o divino.

Com efeito, essas formas teatrais ligadas à religiosidade foram a matriz da construção do fazer teatral, que posteriormente aglutinaria outras questões em suas composições, na medida em que gradativamente o interesse pelos temas da Igreja Católica o interesse foi cedendo lugar aos conflitos e problemas que surgiam na sociedade, advindos principalmente nas novas concepções humanistas e do resgate dos textos clássicos da antiguidade grego-romana. Esses resquícios da concepção cristã, porém, não se perderam ao longo do tempo, mas foram transformados em herança voluntária das referências passadas, e que retornavam inclusive como fonte de inspiração para as novas concepções artísticas, fazendo sua inserção no imaginário coletivo permanentemente resignificada. Todas essas características sofreriam mudanças radicais na sociedade no século XV e XVI, dado aos acontecimentos políticos que redefiniram a sociedade, ao mesmo tempo em que a validade do catolicismo era destituída como religião oficial do país.

Assim, adentrar no panorama teatral inglês à época de Shakespeare requer, antes de tudo – e mesmo que de forma sucinta – delinear aspectos sociais que compunham o cenário do período, pois as constantes mudanças no cenário público repercutiam efetivamente no campo cultural. Longe da estabilidade social e política, a Inglaterra renascentista é marcada pela diversidade de conflitos que definitivamente formaram o palco no qual Shakespeare encontrou o material para elaboração de suas

⁵⁸ STEVENS, K; MUTRAN, M. O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare. São Paulo: Global, 1988, p. 13.

peças. As disputas pelo reinado, os problemas econômicos, bem como a instabilidade religiosa, conferiram à sociedade inglesa um campo de tensões que influenciavam todos os segmentos do reino, desde a estruturação do corpus intelectual até às manifestações artísticas.

LONDRES: A RAINHA GLORIOSA, OS TEATROS E O BARDO DOS ATORES

O mundo é um palco; os homens e as
mulheres,
meros artistas, que entram nele e saem.

Shakespeare – Como Gostais.

Os Tudors, família real inglesa, se viram envolvidos pela série de sucessões conturbadas que contribuíram para a instabilidade do período, advindas principalmente de questões que passavam pelo embate religioso. Ao romper com a Igreja Católica para se casar com Ana Bolena, e se auto-proclamar chefe da recém criada Igreja Anglicana, Henrique VIII divide a sociedade em duas frentes distintas: um país em que a maioria da população guarda fortes reminiscências católicas⁵⁹ contrastadas com os ditames protestantes em voga, das quais se tornavam partidários os novos segmentos sociais advindos dos recentes ideais capitalistas⁶⁰ que emergiam sob vários poros da sociedade.

⁵⁹ Guy Boquet afirma que [...] as concepções medievais de um corpo político concebido como um organismo hierarquizado, onde as diferenças de classes e de posição substituem a ordem natural e asseguram a concórdia entre os membros da comunidade, se cada qual assume sua função. Nascida das antigas condições de vida nos quadros sociais restritos, essa doutrina, desenvolvida pela igreja, choca-se com as novas estruturas econômicas e sociais. A solidariedade para com os vizinhos sofre um duro golpe pelo individualismo dos novos estratos: isso não aparece em parte alguma tanto como em Londres, onde se mesclam todos os elementos de uma sociedade em crise, ao redor das tavernas ou no recinto dos teatros. BOQUET, G. Teatro e Sociedade: Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 16.

⁶⁰ Tempos depois, na análise da relação do capitalismo com a concepção protestante de religião, Weber afirmaria que [...] não seria possível, que outro ascetismo, como o catolicismo, tivesse influenciado o capitalismo, pois a piedade popular católica, de forma resignada, espera a recompensa na vida após a morte. As religiões do Oriente, devido à lei do karma, mantêm um ascetismo extramundano. O luteranismo, com o dogma paulino da justificação pela fé, dispensa a ação humana como componente do processo de salvação. Dessa forma, coube aos puritanos, que se consideravam eleitos, viver a santificação da vida cotidiana. Pois o caráter sectário – a consciência de ser minoria e a motivação de ser eleito de Deus – fazia de cada membro dessas comunidades não mero adepto do rebanho, mas um vocacionado que se dedicava simultaneamente ao aprimoramento ético intelectual e profissional. A atividade laboriosa é, para o puritanismo, um imperativo ético que todos, até mesmo os líderes religiosos ou empresários, tanto quanto os demais crentes deveriam observar. Sobre o assunto, consultar: WEBER, M. A ética protestante e o espírito do capitalismo. Prefácio de Sílvio L. Sant'Anna. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 21.

Após a morte de Henrique VIII, a filha de seu primeiro casamento com Catarina Aragão – Maria Stuart – sobe ao trono. Católica estremada, Maria promove a perseguição aos opositores religiosos em um atribulado governo que termina com sua decapitação em 1558. A ausência de herdeiros masculinos por parte do rei faz com que suba ao trono novamente outra mulher: Elisabeth I, a filha renegada por grande parte da população por ser fruto da união ilegítima de Henrique com sua segunda mulher, Ana Bolena. Ao subir ao trono, Elisabeth encontrou as adversidades que os anos de sucessivas mudanças na sociedade, juntamente aos infortúnios da natureza, transformaram a Inglaterra de forma significativa: a constante onda de pestes, a adaptação às novas perspectivas econômicas, os pressupostos humanistas e as constantes guerras – principalmente com a Espanha – não ofereciam à nova rainha terreno fácil para o seu reinado. É nesse período, que posteriormente ficou conhecido como época elisabetana, onde ocorre o a valorização da arte, a reorganização social e a consolidação da religião anglicana. Sob o aparente triunfo do Mito Tudor,⁶¹ o período passa por uma nova fase de crescimento econômico que é impulsionado pelas viagens ultramarinas, e pela derrota da Invencível Armada espanhola, concomitante com os lucros cada vez mais freqüentes do comércio inglês. Para Guy Boquet,

[...] a Inglaterra dos Tudors e dos primeiros Stuarts aproveita-se do seu longo duelo com a Espanha para tomar sua parte dos tesouros da América. Drake multiplica por 47 o capital dos comanditários de seu périplo em redor do mundo e permite à Rainha pagar suas dívidas externas assim como também investir na Companhia do Oriente, uma das novas companhias em comandita ou por ações que se seguem as pegadas dos merchant adventures. [...] a fortuna de Veneza obseda os sonhos elisabetanos: a Rainha poderia esposar o oceano como um Doge.⁶²

A crescente estabilização contribuiu para a construção do mito da rainha que, apesar de solteira, comandara com mãos de ferro o país e havia conseguido dar à sociedade a sensação de tempos calmos e gloriosos. Gloriana, como haveria de ficar conhecida Elisabeth, havia adquirido o gosto pelas artes, herdado de seu pai⁶³, e

⁶¹ O Mito Tudor se relaciona com a subida ao primeiro Tudor ao poder: Henrique VII. O soberano teria subido ao trono como prova da providência divina para o término da Guerra das duas Rosas (1455-1485), na qual Henrique casa-se com Elisabeth de York, após ter derrotado Ricardo III, fato que trouxe a paz novamente à Inglaterra.

⁶² BOQUET, G. Teatro e Sociedade: Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 14-15.

⁶³ Segundo Kera Stevens, “Henrique VIII, famoso pelo número de esposas que teve, é também conhecido por seu amor à cultura, tendo escrito poemas e canções, e incentivado o crescimento das instituições educacionais inglesas. Elisabeth seguiu o exemplo do pai, encorajando os artistas e

contribuiu para a difusão de manifestações artísticas aos seus súditos. Até mesmo as suas próprias aparições em público revestiam-se de aspectos cênicos⁶⁴, o que contribuiu para legitimar a sua imagem de soberana. Ao impressionar a população com trajes suntuosos e apresentações sempre acompanhadas por enormes comitivas, a rainha resplandecia a imagem da potência e prosperidade pela qual a Inglaterra passava. Para Aimara Resende da Cunha,

[...] Elisabeth percorria longas distâncias, em decoradas padiolas levadas por nobres e precedidas por figuras de destaque na corte. Essas viagens, as progress, era uma forma teatral de mostrar aos súditos o esplendor que simbolizava o poder da monarca e, ao mesmo tempo, oferecer alienante diversão de massa. As paradas das progress se constituíam em organizadíssimos espetáculos que tinham a soberana com principal atriz, mas que permitiam também à plebe participar um pouco, de maneira a fazê-la crer que era peça importante na engrenagem do Estado. Essa engrenagem era “lubrificada” permanentemente, com a exposição da suntuosa autoridade do poder estabelecido.⁶⁵

O fato da realeza se interessar pelas manifestações culturais certamente foi decisivo para que a arte ganhasse impulso no período. As práticas populares, alinhadas aos espetáculos reservados à corte garantiam o freqüente crescimento de realizações que em diversos momentos se entrecruzavam, permitindo que tanto a realeza quanto a população comum se beneficiasse de aspectos da cultura local. Dentre as práticas populares, os dias comemorativos nos quais se realizavam jogos, danças e brincadeiras resgatavam pontos específicos da tradição cristã, além de peculiaridades das crenças e superstições da plebe, o que mantinha vivos aspectos de gerações anteriores. Por sua vez, a corte se encarregava de promover apresentações teatrais que, em momentos da viagem da rainha para visitar suas propriedades, eram apresentados também à sociedade. Com isso,

[...] o teatro apresentado nos castelos, apenas para a nobreza, enriquecia-se de elementos da tradição oral, a princípio como fatores

mantendo-os ao seu lado”. Cf.: STEVENS, Kera; MUTRAN, Munira. O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare. São Paulo: Global, 1988, p. 15.

⁶⁴ “Ela (Elisabete) também representava uma série de outros papéis: a pobre mulher indefesa, a rainha ultrajada, a soberana forte e a musa inspiradora dos poetas, que enriqueceram a literatura inglesa renascentista com uma poesia de altíssimo nível”. In: SANTOS, M. S. dos. O teatro elisabetano. In: NUNEZ, C. F. P. O teatro através da história. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, p. 74. 2 v.

⁶⁵ RESENDE, A. C. Entre nobres e Aldeões. Revista Entre Clássicos, São Paulo, Editora Duetto, s/d, p. 9

estranhos ao mundo cortês e da capital, para serem absorvidos aos poucos e, afinal, servirem de modelos para algumas festas urbanas.⁶⁶

A dinâmica da relação entre esses dois pólos permitiu a mescla de distintas concepções do mundo nas realizações artísticas que, se por um lado traziam de volta velhos ritos da “pequena tradição”, por outro somavam-se aos acontecimentos sociais aos quais a população assistia. Evidentemente, as pessoas comuns tinham plena consciência dos acontecimentos aristocráticos, o que significa considerar que tanto as peças teatrais quanto os ritos simbólicos da corte faziam parte do imaginário coletivo, ou seja, a população conseguia encontrar referências nessas manifestações, o que lhes permitia se reconhecer nelas, ou mesmo refletir sobre essas ações.

Outro aspecto importante a ser ressaltado resulta da mescla entre a religião católica e a recém formada Igreja. Ao passo que Maria Stuart defendia fervorosamente o catolicismo, mantendo ritos seculares constantes, o governo de Elisabeth era adepto da religião legitimada por seu pai. Com isso, as festas que ao longo dos tempos eram dedicadas a santos foram convertidas em comemorações de feitos políticos, que eram enaltecidos fatos históricos referentes ao período, como por exemplo, o “Dia da Coroação” em que se comemorava a posse da rainha, ou o culto à “Rainha Virgem”, em oposição à celebração da Virgem Maria.

Com relação ao pensamento emergente na sociedade, o humanismo⁶⁷, a partir de sua apropriação pelos italianos, expandiu-se por toda a Europa chegando também à Inglaterra. As novas concepções de mundo, do homem e as atividades revertidas em práxis social por alguns membros da sociedade, elaboravam questões até então

⁶⁶ RESENDE, A. C. Entre nobres e Aldeões. Revista Entre Clássicos, São Paulo, Editora Duetto, s/d, p. 10.

⁶⁷ Segundo Nicolau Sevcenko, “No campo da fé, a interiorização e individualização da experiência religiosa eram também exigências peculiares aos humanistas, que lutavam por uma religião renovada. O chamado humanismo cristão, ou filosofia de Cristo, desenvolveu-se principalmente no Norte da Europa, centralizado na figura de Erasmo de Rotterdam e de seus companheiros mais próximos, como Thomas Morus e John Colet. A obra de Erasmo, O Elogio da Loucura, constitui o texto mais expressivo desse movimento. Todo repassado de fina ironia, ele ataca a imoralidade e a ganância que se haviam apossado do clero e da Igreja. O formalismo vazio a que estavam reduzidos os cultos, a exploração das imagens e das relíquias, o palavreiro obscuro dos teólogos, a ignorância dos padres e a venda das indulgências. Segundo essa corrente, o Cristianismo deveria centrar-se na leitura do Evangelho (Erasmo publicou em 1516 uma edição do Novo Testamento, apurada pela crítica filológica), no exemplo da vida de Cristo, no amor desprendido, na simplicidade da fé e na reflexão interior. Era já o anseio da reforma da religião, do culto e da sensibilidade religiosa que se anunciava e que seria desfechada de forma radical, fracionando a cristandade, por outros humanistas, como Lutero, Calvino e Melancton”. Cf.: SEVCENKO, N. O Renascimento. 13 ed. Campinas: Unicamp/ Atual, 1988, p. 20.

mascaradas pelo véu sempre presente da igreja católica. Colocando o homem como o centro do universo, o foco das realizações pessoais passava a encarar a vida como resultado das ações conscientes do indivíduo perante o mundo.

Desta forma, a possibilidade da ordem e congruência terrena parte do princípio no qual o homem, misto de razão e animalidade latente, é responsável pelo estabelecimento da ordem terrena. No espaço marcado pela instabilidade política e religiosa, como foi o caso da Inglaterra, esses posicionamentos serviam a propósitos que encontravam sua legitimidade principalmente nos campos da fé e da arte, locais comuns de expressividade e representatividade do pensamento humano. Guy Boquet enxerga esse movimento do pensamento renascentista como pertinente ao período, pois

A necessidade de ordem de um século tão conturbado teria que reforçar seu apego a uma concepção de mundo segundo a qual a unidade do cosmo, onde cada um encontra seu lugar bem definido, afirma a perfeição de uma ordem divina que pode perturbar a ação do homem pecador. Nesse sistema cosmológico que amalgama ao cristianismo medieval as especulações neoplatônicas redescobertas pelo humanismo, a unidade do plano divino é assegurada por um jogo de correspondência entre os diversos níveis de conhecimentos, o universo espiritual, o macrocosmo do mundo físico, corpo político e social, microcosmo do ser humano.⁶⁸

O modo de enxergar o mundo, misto de responsabilidade individual e potencialidade humana imanente, repercutira mais tarde de forma decisiva no teatro inglês, trazendo para os palcos todas as questões advindas do próprio ser humano, projetadas no palco elisabetano como possibilidade de exposição dos feitos e capacidades do homem. Essas temáticas foram aproveitadas pelos dramaturgos para preencher o conteúdo de suas peças com formas que iam além da reconstrução artística de fatos históricos ou religiosos.

Essa cultura miscigenada, juntamente com os novos posicionamentos do homem frente ao mundo e as inquietações políticas da Inglaterra renascentista consolidavam a fonte de matéria prima para todos aqueles que pretendiam se lançar no caminho das artes. Era preciso, portanto, fundir às artes elementos que agradassem tanto aos gostos mais refinados quanto a aceitação e entendimento da população.

⁶⁸ BOQUET, G. Teatro e Sociedade: Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 18.

Dentro desse quadro de referências, Londres, capital do império e coração comercial inglês abarcava toda a gama de peculiaridades relativa à cidade mais populosa do país e por consequência, a maior variedade artística. Segundo Park Honan,

A Londres elisabetana causava uma impressão profunda ou mesmo um verdadeiro assombro naqueles que a visitavam – ainda que já soubessem de antemão que iriam deparar com longas fileiras de lojas e casas de quatro andares, com subúrbios apinhados, com a estrutura magnífica da ponte de Londres, ou com os belos teatros exuberantes pintados e ricos palácios às margens do rio. A cidade era louvada por estrangeiros e tida como desnorteante ou até letal por alguns aprendizes. Morria mais gente do que nascia em Londres – mas nada estancava o influxo de trabalhadores. Tomando a cidade, os seus subúrbios e Westmisnter juntos, tinha-se ali o maior mercado e o maior porto do país, os parlamentos da nação, grandiosos palácios reais e o eixo da administração da rainha [...] As inúmeras funções exercidas pela capital garantiam o seu crescimento – até cerca de 200 mil habitantes em 1600 – e seus estabelecimentos educacionais, livrarias, teatros e alta taxa de alfabetização levavam aos moradores da cidade a pensar no resto da nação como um deserto cultural.⁶⁹

É esse cenário que Shakespeare encontrou quando chegou à cidade, provavelmente no ano de 1587. Entretanto, o teatro, apesar de sua popularidade, não gozava de grande prestígio social. Pela aparência ociosa, os atores eram comparados a mendigos, e as instalações para as apresentações de espetáculos muitas vezes careciam de estrutura adequada a realizações de eventos.

Em fins da década de 1580, porém, as rápidas ascensões e queda das companhias teatrais, por problemas financeiros ou troca de membros, tornavam a vida teatral caótica. As trupes se desfaziam, tornavam-se a organizar e muitas vezes, para se salvarem, deixavam a vida cara da cidade para se apresentarem nas províncias. Andando na lama, debaixo de chuva ou granizo, atrás de uma carroça de artistas e na esperança de ganhar alguns trocados a mais numa cidade distante, os atores ansiavam por Londres.⁷⁰

A falta de legitimidade e desconfiança por parte do filão puritano fazia com que o teatro se restringisse a poucas casas para encenação, as quais ficavam localizadas aos arredores da cidade, principalmente em regiões compostas por tavernas, casas de jogos e prostíbulos. Por volta de 1592, Londres contava com apenas três casas de

⁶⁹ HONAN, P. Shakespeare: uma vida. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 132.

⁷⁰ Ibid, p. 144.

espetáculos⁷¹, sujeitas aos constantes boicotes por parte da ala radical de protestantes e fechamentos devido às pestes que assolavam o local. Por se tratarem de recintos onde o aglomeramento de pessoas era maior (muitas vezes essas casas tinham capacidade para mais de duas mil pessoas), esses teatros eram sempre os primeiros estabelecimentos a serem fechados ao menor indício de surtos epidemiológicos, fator que gerava com constantes prejuízos por parte dos investidores.

As relações das companhias teatrais com a comunidade eram sempre problemáticas, e as trupes tinham muitos outros inimigos além dos administradores de Londres. Panfletos e sermões atacavam os atores acusando-os do pecado da ociosidade e taxando-os de usuários desonestos, perdulários, insalubres, obscenos ou sexualmente “volúveis”. As autoridades religiosas temiam que os atores pudessem roubar-lhe o público de domingo, e alguns comerciantes ressentiam-se do fato de os atores competirem com eles pelo dinheiro dos londrinos. Sedutores e carismáticos no palco, os atores eram objeto do fascínio mas também de repulsa das pessoas; podiam atrair mulheres de qualquer classe social, mas também eram vistos como pederastas sórdidos que mantinham meninos como sodomitas passivos.⁷²

Apesar da má fama relacionada ao ambiente teatral, esse ambiente atraía várias pessoas que se interessavam pela arte e que pretendiam fazer parte dela. Com costumes e hierarquias próprias, os iniciados raramente ocupavam papéis de destaque e ajudavam em diferentes trabalhos exercidos dentro da companhia em que se instalavam. Eram uma espécie de *Johannes factótum* (João – faz-tudo), termo que seria mais tarde usado para designar Shakespeare de forma pejorativa. Entretanto, a promulgação de uma lei por parte de Elisabeth garantia que as companhias pudessem exercer suas atividades mediante o patrocínio de um nobre,⁷³ o que lhes garantia a prática de seu ofício. Caso contrário, a pena para atores que infringissem o código era a mesma aplicada à

⁷¹ As três casas de espetáculos se referem às casas públicas, que são, respectivamente, o Theatre, o Curtain e o Rose. Entretanto, segundo Marlene S. dos Santos, “[...] Sabemos que de 1576 – data em que foi construído o segundo teatro público elisabetano – até 1613 foram registrados mais de oitocentos títulos de peças, das quais só nos restou pouco mais da metade. No mesmo período, Londres contava com cerca de 16 estabelecimentos teatrais em pleno funcionamento, alguns com companhias permanentes – inclusive as formadas inteiramente por crianças – e mais dúzia de dramaturgos famosos, sem contar os não muito famosos, competindo entre si ou escrevendo a quatro e até a seis mãos”. Cf.: SANTOS, M. S. dos. O teatro elisabetano. In: NUNEZ, C. F. P. O teatro através da história. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, p. 69. 2 v.

⁷² Ibid, p. 146.

⁷³ Como observa Park Honan, a própria rainha mantinha a sua própria companhia, na qual alguns biógrafos discutem sobre a possibilidade de Shakespeare ter sido membro. O fato de a nobreza possuir sua trupe demonstra que mesmo sobre as incisivas críticas sobre o teatro por parte dos anglicanos mais radicais, Elisabeth – também protestante – incentivava a prática na Inglaterra. Sobre o assunto consultar: HONAN, P. Shakespeare: uma vida. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

“embusteiros, vagabundos e mendigos contumazes”. Porém, esse patrocínio concedido não colocava em vigor qualquer auxílio financeiro por parte do nobre que “apadrinhava” as trupes de artistas. Dessa maneira, cada companhia ficava responsável por suas despesas e manutenção de atores e repertórios. Cada grupo contava em média com um elenco que continha de oito a doze atores principais, que eram os investidores e integrantes do elenco, os quais se responsabilizavam com gastos em figurino e acervo de textos, dividindo posteriormente os lucros da bilheteria.

Essa estrutura teatral, compreendida em diversos níveis, que vai desde o texto encenado até o status que lhe era correspondente na sociedade, estabelece alguns pontos de discussão sobre a obra de Shakespeare, ainda que por hora sem adentrar efetivamente em seus textos. É fato que o teatro à época do autor não se configurava como a arte de maior prestígio na sociedade. Portanto, as considerações calcadas na simples afirmativa do Renascimento como berço das mais elaboradas expressões da arte perdem sua credibilidade e cristalização como justificativa plausível, uma vez que a própria Londres elisabetana tinha como característica a miscigenação cultural e uma parcela da população indiferente às premissas estéticas ou experimentações no campo da linguagem. Muitas vezes as atenções se voltavam mais para assuntos econômicos e políticos do que para a apreciação da arte propriamente dita.

Aliado a esses precitos, o gosto do populacho se pautava pela materialização de seus anseios cotidianos postos em cena, o que coincidia na maioria das vezes com temáticas violentas ou comédias burlescas, baseadas em fatos do cotidiano. Portanto,

Usavam-se os modelos clássicos, muitos deles elaborados a partir de uma leitura equivocada do filósofo e dramaturgo romano Sêneca (4 a.C. – 65 d.C), autor de tragédias que primavam pela violência, com a presença de eventos sangrentos e mutilações. Estes, no entanto, não deveriam ser mostrados nos palcos, mas apenas aludidos, com o intuito de provocar horror e catarse. Os elisabetanos, porém, viram em Sêneca um modelo adequado para expressar a violência dos tempos e da audiência ruidosa que afluía os teatros públicos. [...] Pode-se entender que um público habituado a entretenimentos sangrentos (brigas de galo, execuções públicas e rinhas de ursos e cães) ficasse atraído pela violência no palco.⁷⁴

Para além das temáticas das peças, a infra-estrutura dos teatros é peça fundamental para se entender os moldes dos espetáculos elisabetanos. Desprovidos de

⁷⁴ KOGUT, V. Renascentista e Moderno. Revista Entre Clássicos, São Paulo, Editora Duetto, s/d, p. 22.

grandes construções, geralmente os palcos se caracterizavam pela simplicidade e poucos recursos cênicos. A maioria dos efeitos, ou mesmo alusões a certos aspectos do texto encenado residiam do processo imaginativo do público, que contava com a ajuda dos atores para projetar no palco – muitas vezes nus – as cenas de guerra e ambientes intencionados pelas trupes. Segundo Kera Stevens,

O palco era uma plataforma nua, uma parte do qual se estendia até o meio da platéia. Os espectadores conservavam-se em pé ou acomodavam-se em assentos dispostos em três lados ao redor do palco, onde se sentavam os homens da classe mais abastada, que, durante a encenação, faziam comentários a respeito das peças e dos autores, e chegavam até mesmo a tocar-lhes a roupa para avaliar-lhe a qualidade. A parte da frente do palco era usada para solilóquios e aparato. [...] No palco principal, além da ação propriamente dita, havia música, cenas de esgrima, de dança, e de pantomima: o ator elisabetano precisava ainda ser mais versátil que o ator de nossas comédias musicais modernas.⁷⁵

À ausência de propriedades cênicas aos moldes do teatro italiano,⁷⁶ a exigência tanto do ator como do dramaturgo se tornava maior, uma vez que a capacidade de acentuar a atenção do público era definida pela destreza de materializar e dar efeitos de realidade às ações executadas. Nesse ponto, a presença dos espectadores da renascença inglesa era mais intensa e intimista em relação ao que estava sendo encenado, pois a platéia ficava à frente do palco, próximo dos atores. A recepção, enquanto parte do processo de criação do público,⁷⁷ delimitava as prioridades dadas nas peças, e por consequência, sua aprovação ou rejeição de cada número.

Essa maneira de fazer teatro assume-se como a prática na qual o texto dramático é a base da capacidade estética e cênica do espetáculo. A ausência de cenários exige do dramaturgo a capacidade de, por meio de palavras, estabelecer quais intenções serão abordadas nas encenações. Como recurso largamente utilizado, os

⁷⁵ STEVENS, K.; MUTRAN, M. O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare. São Paulo: Global, 1988, p. 25.

⁷⁶ Em A Cultura do Renascimento na Itália, J. Burckhardt observou esta característica italiana, na qual o próprio público se interessava mais pelas vestes e cenários do que pelo texto encenado, dando atenção maior até mesmo aos intermezzi do que a apresentação propriamente dita. Cf: BUCKHARDT, J. A cultura do Renascimento na Itália. Brasília: Ed. Da UNB, 1991.

⁷⁷ Wolfgang Iser assinala que “O texto [...] só se realiza através da constituição de uma consciência receptora. Desse modo, e só na leitura que a obra enquanto processo adquire seu caráter próprio. [...] A obra é o ser constituído na consciência do leitor”. Aqui entendemos leitura enquanto possibilidade de assimilar diversos tipos de textos, e não apenas os escritos, como, por exemplo, a encenação de uma peça. Sobre o assunto, conferir: ISER, W. O ato da Leitura: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johnannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 50-52. v. 1.

solilóquios serviam para demonstrar ao público as imagens, locais e situações correspondentes a cada cena. Para além dessa utilização, a fala isolada dos autores permitia trazer à tona os pensamentos e idéias de cada personagem, característica acentuada pela estrutura do palco, estendida em uma de suas extremidades para que o autor se aproximasse da platéia para declamar sua fala. Com efeito, à época elisabetana costumava-se usar a expressão “ouvir o teatro” ao contrário de “ver o teatro”, pois as características postas em cena remetiam mais às construções verbais do que suas materializações no palco por meio de cenários:

Da mesma forma vemos alusões à noite, à chuva ou ao sol, fundamentais para a “construção” do cenário. O fato é que, sem os recursos visuais, o teatro elisabetano baseava-se essencialmente no poder da palavra enunciada. A melodia do discurso adequava-se a uma época extremamente sonora: a música permeava a rotina, estava presente nos espetáculos e era uma das aptidões mais comumente esperadas de qualquer elisabetano típico. A poesia, gênero mais desenvolvido do renascimento inglês, apoiava-se na exploração da melodia das palavras. O teatro elisabetano, cujos textos eram em grande parte em verso, evidenciava a importância da palavra, de tal forma que não se dizia “vou assistir a uma peça” e sim “vou ouvir uma peça”.⁷⁸

Concomitante ao teatro, o repertório consiste em outro capítulo a parte. Com a demanda cada vez maior de pessoas presentes nos dias de apresentação, as companhias teatrais precisavam de uma vasta quantidade de textos que suprisse a necessidade do público que ansiava por novas histórias. Isso fazia com que cada grupo acumulasse grande número de peças, e cada ator se encarregava de uma infinita gama de personagens de que devia ensaiar as falas, e muitas vezes mais de um papel era designado para cada integrante. Como afirma Homan,

Em períodos bons ou ideais, uma companhia se apresentava todos os dias, com exceção dos domingos e dias da Quaresma, pondo em cena uma peça diferente a cada dia de trabalho da semana, embora algumas peças fossem repetidas nas semanas seguintes. [...] Um ator tinha em geral que guardar na memória as falas de pelo menos trinta papéis, ou muito mais, se fizesse dois papéis pequenos numa mesma peça. [...] A cada manhã um ator contratado tinha de ensaiar uma peça nova e ao mesmo tempo preparar suas falas para a peça que seria apresentada naquela tarde, ou ensaia-la também, e providenciar para que suas roupas estivessem prontas.⁷⁹

⁷⁸ KOGUT, V. Renascentista e Moderno. Revista Entre Clássicos, São Paulo, Editora Duetto, s/d, p. 21.

⁷⁹ HONAN, P. Shakespeare: uma vida. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 148.

A ausência de mulheres nas companhias renegava os papéis femininos aos homens mais novos, pois na época não era comum mulheres encenando, e mesmo a sua presença era rara nas platéias, o que contribuía para que na maioria das peças deste período houvesse personagens femininas que se disfarçavam de homens.⁸⁰ Se por um lado os cenários eram poucos e se limitavam a marcações em cena, por outro a ênfase dada ao ator valorizava a capacidade de representação, o que fazia com que vários papéis fossem escritos para atores específicos, devido às suas qualidades interpretativas.

O teatro elisabetano era, pois, uma miríade de possibilidades para atores e dramaturgos. Apesar do descrédito por uma parcela considerável da sociedade, a arte florescia em todas as suas extensões. A complexidade de experiências, o misto de credibilidade religiosa, o histórico de desavenças políticas, o novíssimo individualismo e as idéias humanistas foram importados para os palcos e escritos renascentistas. De forma geral, os textos resgatavam escritores clássicos como Plauto e Sêneca, na comédia e tragédia respectivamente. Apesar da unanimidade do gosto pelo sangrento e vil, a variedade de textos correspondia ao número de arquétipos encontrados na sociedade londrina. Como a demanda de novos textos por parte das companhias era freqüente, diversos dramaturgos buscavam na própria história tramas para suas peças, as quais podiam ser vendidas às trupes. Entretanto, o status de dramaturgo só era concedido aos freqüentadores das Universidades, o que diminuía o número de pessoas que escreviam, e desconhecidos como Shakespeare freqüentemente não possuíam relevância no meio artístico, por não terem estudado nessas academias. Desta forma,

Os textos das peças eram escritos em sua maioria por homens que eram chamados de cavalheiros em virtude de seus diplomas de Oxford ou Cambridge. [...] uma companhia precisava de quinze ou vinte peças novas por ano, o que impunha uma enorme demanda sobre os escritores e sobre todo o cabedal de histórias e enredos disponíveis na história e na literatura. Peças inovadoras e estimulantes ajudavam a encher as galerias, para o desespero dos adversários do teatro. A procura era tremenda por escritores competentes como, por exemplo, os Gênios Universitários (University, Wits), entre os quais incluíam-se homens como Nashe, Greene, Peele, Lodge e Thomas Watson.⁸¹

⁸⁰ Exemplo desse fato pode ser observado no personagem de Rosalinda, em *Sonhos de Uma noite de Verão*, de Shakespeare.

⁸¹ HONAN, P. *Shakespeare: uma vida*. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 150-151.

Shakespeare não gozava desse prestígio,⁸² e seu nome não figurava nos panteões dos escritores consagrados. Porém, ao longo dos anos, com o crescente gosto pela tragédia e a popularização dos textos abriram as possibilidades para que pessoas comuns escrevessem suas peças, podendo muitas vezes ganhar prestígio popular. Paradoxalmente, nesse período os textos que ficaram para posteridade como marco do teatro elisabetano não pertenceram aos University Wits, e sim a pessoas comuns, sem a titulação de nenhuma universidade. Nomes como os de Ben Jonson e Christopher Marlowe representavam na comédia e na tragédia os principais dramaturgos responsáveis pelas mudanças às quais deram o redimensionamento da arte e do teatro, e que serviram como fonte de inspiração para Shakespeare.

Marlowe talvez seja o precursor da renovação do modelo clássico tanto na elaboração da tragédia quanto na temática incorporada aos textos. A maneira pela qual se utilizou do verso branco⁸³ como cunho poético para composição, e retiraria os elementos relacionados às tragédias gregas, introduzindo outros planos de construção textual calcados mais na elaboração dos diálogos do que na simples poética distanciada da finalidade prática: a sua apresentação e entendimento do público. Para tal efeito, Marlowe explora os campos da flexibilidade textual estendendo-a para os limites da metáfora e da construção de imagens pela palavra.

Acusado de ateísmo e sodomia, Marlowe explorou em suas peças as virtudes e vícios do homem e o contraste dessas decisões na vida prática (para o bom ou mal hábito). A mordacidade de seus textos e a franqueza no ataque à aristocracia deu ao autor notório conhecimento público, configurado em estilo pelo qual conseguia condensar vários estilos de escrita em uma única peça, como a farsa e a tragédia, observada, por exemplo, no seu texto *O Judeu de Malta*. Segundo Hornan,

Sua mordacidade extravagante e blasfema escondia uma natureza sensível. Algumas das declarações tidas como suas podem não passar de paródias de suas tiradas. Sua mordacidade, pelo menos, é mais evidente na sua poesia do que nas suas declarações que supostamente

⁸² O primeiro relato de que se tem notícia sobre Shakespeare vêm de um panfleto escrito por um dramaturgo decadente da época – Robert Greene – contestando justamente as peças elaboradas por Shakespeare: “There is an upstart crow, beautified with our feathers that, with a tyger’s heart wrapt in a player’s hide, supposes he is a well able to bombast out a blanke verse as the best of you; and being an absolute Johannes Factotum is in his owne conceyt the only Shake-scene in a countrey.” In: STEVENS, K.; MUTRAN, M. *O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare*. São Paulo: Global, 1988, p. 181-182.

⁸³ O verso branco caracteriza-se pela permanência da métrica e a ausência de rimas.

teria feito [...] De qualquer forma, em Londres Marlowe era conhecido entre os companheiros por ateísmo, tendências papistas e sodomia.⁸⁴

Sua peça mais conhecida, Doutor Faustus, explora com riqueza as ambições de um homem que aceita fazer um pacto com o diabo em função da realização de suas vontades. O enredo aparentemente simples é explorado pelos diálogos bem compostos e pelos solilóquios bem estruturados, que mais tarde viriam a inspirar a obra prima de Goethe: Fausto. Apesar de sua morte prematura em uma briga de taverna, Marlowe deixou um legado de pelo menos dez textos que preconizavam a nova estruturação textual que viria a influenciar significativamente Shakespeare, do qual foi contemporâneo e, segundo algumas biografias, até mesmo amigo.

Todas essas características do teatro inglês renascentista, assim como os textos produzidos no período, ajudam a entender as referências sob as quais a dramaturgia shakespeariana foi elaborada. As especificidades do seu tempo se constituíram como mediadoras nas composições de suas peças, de que forma o autor conseguiu unir a musicalidade das palavras com a potencialidade temática que emana de suas composições, pois quando Shakespeare provavelmente tem seu primeiro texto encenado, em 1592, vários dramaturgos competiam entre si pela fama destinada aos homens letrados que escreviam as mais importantes peças. Assim, no terceiro capítulo serão analisadas as especificidades dos textos de Shakespeare que, à luz de seu tempo, se tornaram marcos definitivos na redefinição da maneira de fazer teatro, tornando-se seus textos referências para todos aqueles envolvidos que se debruçam sobre o teatro, quer seja na perspectiva histórica, quer seja na montagem de espetáculos.

⁸⁴ HONAN, P. Shakespeare: uma vida. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p.162.

CAPÍTULO III

O TEXTO DRAMÁTICO E A TRAGÉDIA DA RENASCENÇA

Será bem-vindo o que representa o rei; Sua Majestade receberá as minhas homenagens; o cavaleiro andante fará uso do florete e do escudo; o amante não suspirará de graça; o caprichoso irá em paz até ao fim do seu papel, o bobo fará rir aos que tiverem pulmões que disparem ao menor toque, as damas exporão livremente o seu pensar, para que o verso branco não fique estropeado.

Shakespeare – Hamlet

O teatro renascentista, do qual Shakespeare fez parte, encontrava-se reorganizado na medida em que a sociedade inglesa mudava gradativamente suas concepções sobre o homem e o mundo. Os preceitos humanistas retiravam de parte da população os antigos conceitos cristãos de concepção do mundo, e a crença na individualidade e subjetividade do indivíduo estabelecia novos paradigmas que interferiam gradativamente nas relações sociais. Destituído de concepções gerais e estáticas, o mundo passa a ganhar movimento das ações e pensamentos que vigoravam como elo entre o novo homem renascentista e antigos paradigmas trazidos à tona novamente. Para Agnes Heller, a perda das referências religiosas estabeleceu novo ponto de intersecção entre as práticas de novas ações sem, no entanto, eximir a presença de resquícios cristãos:

Uma nova particularidade do vínculo entre religião e superstição era que para alguns indivíduos a religião – ao mesmo que a superstição, tanto a maneira “científica” como a não – ia adquirindo progressivamente um valor exclusivo de concepção e explicação do mundo, ao mesmo tempo em que perdia seu conteúdo ético; a conexão entre a conduta ético-social do indivíduo e suas crenças religiosas ou não religiosas tornava-se sutil. Foi essa a consequência do acostamento das necessidades religiosas, que a sua vez dava passo a uma espécie de “ateísmo prático” [...] ao explicar o mundo se abria mão com frequência de conceitos teológicos transcendentais e a vida

cotidiana estava repleta de fórmulas religiosas, mas na prática vivia se como se Deus nunca existisse.(tradução nossa)⁸⁵

De fato, o afrouxamento da fé cristã, o recém consolidado anglicanismo e a novíssima crença na ética dissociada da religião opuseram as práticas feudais ao subjetivismo renascentista, pois as relações de ação e consequência incidem sobre as perspectivas particulares do homem encarado como indivíduo e carregado de particularidades que o distingue das outras pessoas e do mundo.

Partindo deste princípio, os ditames estóicos⁸⁶ e epicuristas⁸⁷, retomados das correntes filosóficas clássicas, tornam-se para alguns extratos sociais do Renascimento a ponte entre razão e a conduta moral aceitável diante das ações no mundo. Estes ideais resguardam em suas bases a relação perfeita entre o homem e a natureza, permeados por uma conduta simples e que levasse em consideração os atos praticados ainda em vida, pois não correspondem à uma fundamentação de ação e reação imposta pelo cristianismo medieval. O pensamento acomoda na origem o pressuposto de uma visão de mundo interiorizada e, de acordo com este olhar, são pautadas as ações que correspondam a um conteúdo sedimentado sobre conduta ético-social passiva de ser posta em prática. Conhecer a si próprio e a natureza seria o caminho que levaria ao bem, e destacar essa premissa levaria à virtude, concretizando o caminho natural a ser pleiteado, pois o homem é bom por natureza, e fazendo uso de suas virtudes inerentes, consegue administrar e projetar os rumos que deseja para si.

Matizando esta visão estóico-epicurista do mundo, o conceber a morte ganha tangentes que se distanciavam cada vez mais dos ditames cristãos. A preocupação com a transcendência é deixada de lado e em seu lugar é celebrado o amor à vida e às

⁸⁵ “Una nueva particularidad del vínculo entre religión e superstición era que para algunos individuos la religión – al igual que la superstición, tanto a la manera “científica” como no – iba adquiriendo progresivamente un valor exclusivo de concepción y explicación del mundo, al tiempo que perdía su contenido ético; la conexión entre la conducta ético-social del individuo y sus miras religiosas o irreligiosas tornaba se sutil. Fue esto consecuencia del agostamiento de las necesidades religiosas, que a su vez daba paso a una especie de “ateísmo práctico” (...) al explicar el mundo se echaba mano con frecuencia de conceptos teológicos transcendentales y la vida cotidiana estaba repleta de fórmulas religiosas, pero en la práctica se vivía como si Dios no existiera”. HELLER, A. El hombre del Renacimiento. Barcelona: Ediciones Península, 1980, p. 61-62.

⁸⁶ A propósito, sobre o estoicismo e o princípio de “viver conforme a natureza”, consultar: SÊNECA. Aprendendo a viver. Apresentação de Regina Schopke, tradução Carlos Nougué. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

⁸⁷ Sobre a perspectiva do prazer e a virtude ainda em vida elaborada pelo epicurismo, consultar: EPICURO. Carta sobre a felicidade (a Meneceu). Tradução e apresentação de Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratorre. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

qualidades que esta proporciona, aos moldes dos telemítas sensivelmente retratados por Rabelais⁸⁸. Não existe morte em vida, e é necessária a preocupação com o post mortem que mesmo cercada por um princípio concreto – todas as pessoas morrerão um dia – não consegue determinar de que forma que essa “passagem” acontecerá, nem mesmo as futuras implicações do fato. É, pois, cobrado do homem que faça uso de suas virtudes e construa a sua felicidade sem se preocupar com reações metafísicas no seu cotidiano e na sua posteridade. Os deuses já não exerceriam nenhuma intervenção na ação das pessoas, e o que resta para cada um é agir conforme sua perspectiva ética e moral. As conseqüências, sejam elas positivas ou negativas, operam no campo as individualidades, e a noção preliminar de determinação, gratificação e punição postas como universais se convertem em particularidades, tanto nas ações como nas reações estruturadas dialeticamente sobre o homem e a natureza, convergindo em um posicionamento mais característico aos pressupostos deístas do que em outra religião ou culto qualquer.

Da mesma forma que a sociedade, as produções teatrais também sofrem alterações na sua maneira de serem estruturadas e pensadas. A organização em torno do mito moralizador grego (o metafísico agindo sobre o coletivo) e da punição medieval (metafísico sobre o particular) deixa de ser as estruturas básicas da construção das peças teatrais. O teatro renascentista, e principalmente o trágico, passa a se alinhar com a ação em torno da figura singular, do homem caracterizado por suas qualidades e defeitos, e não mais pelo gênero humano. A ação trágica passa a ser, então, interiorizada e reflexiva: se por um lado a tragédia grega se caracterizava pelo trágico decorrente do erro e a medieval pela tomada da decisão que leva o homem ao infortúnio, por outro a premissa renascentista assenta-se sobre a responsabilidade total do homem sobre sua ação. A situação trágica é um erro moral, consciente por parte daquele que executa a ação e participa da experiência decorrente dos seus atos, assim como exposto por Marlowe, no personagem Fausto, de *A trágica história do Dr. Fausto*, que decide por vontade própria se entregar ao diabo:

Fausto – (ferindo o braço com um punhal): Vê, Mefistófeles,
por amor a ti, corto meu braço e com meu próprio sangue
empenho minha alma ao grande Lúcifer,
soberano e senhor da eterna noite!

⁸⁸ Em *Gargântua*, Rabelais demonstra como a vida dos telemítas é da mais pura e sincera naturalização frente ao mundo, e que os princípios básicos de sua conduta são fornecidos pela noção de honra, ou seja, a ética prevalece sob qualquer predileção metafísica, e os bons costumes e o aproveitar das possibilidades mundanas são elementos realmente importantes na conduta das pessoas de caráter íntegro. RABELAIS, F. *Gargântua*. São Paulo: Hucitec, 1986, capítulos LII e LVI.

Vê como o sangue escorre do meu braço;
e seja ele favorável ao meu desejo⁸⁹.

E, posteriormente, Shakespeare daria o rumo exato dos sentimentos de responsabilidade do homem, que recorrendo sempre ao divido, fugia das implicações dos seus atos:

Edmundo – Essa é a maravilhosa tolice do mundo: quando as coisas não nos correm bem – muitas vezes por culpa de nossos próprios excessos – pomos a culpa de nossos desastres no sol, na lua e nas estrelas, como se fôssemos celerados por necessidade, tolos por compulsão celeste, velhacos, ladrões e traidores pelo predomínio das esferas; bêbedos, mentirosos e adúlteros, pela obediência forçosa a influências planetárias, sendo toda nossa ruindade atribuída à influência divina... Última escapatória para o homem, esse mestre da devassidão, responsabilizar as estrelas por sua natureza de bode. Meu pai se juntou a minha mãe sob a cauda do Dragão e minha natividade se deu sob a Grande Ursa: de onde se segue que eu tenho de ser violento e lascivo. Pelo pé de Deus! Eu teria sido o que sou, ainda que a mais virginal estrela do firmamento houvesse piscado por ocasião de minha bastardização.[...].⁹⁰

Por sua vez, o caráter histórico ainda é mantido, principalmente se observado que as tragédias são sobre homens ou famílias famosas como no modelo grego. Entretanto, essa motivação reside menos na permanência do mito do que na representação de assuntos de interesses que perpassam pela crítica e reflexão social: a tragédia renascentista representa, em sua maioria, a queda de homens famosos⁹¹.

Da mesma forma, o coro, a parte metafísica presente nas peças, desaparece gradativamente até ser eliminado definitivamente da estrutura das peças, ao passo que a experiência histórica é incorporada nos próprios personagens, o que qualifica a história não como distante no tempo mitológico, mas como processo vivido e presenciado.

Essas características, para além de estabelecer uma regra de composição, pairam sobre o véu comum de que não há uma retomada do modelo clássico de se fazer teatro, sem, entretanto, estabelecer que a produção teatral renascentista fosse dotada de uniformidade, na qual todos os dramaturgos seguiam o mesmo modelo de referência para abordagem e elaboração. O que há, na verdade, é a re-significação dos fazer teatral

⁸⁹ MARLOWE, C. A trágica história do Dr. Fausto. In: STEVENS, K.; MUTRAN, M. O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare. São Paulo: Global, 1988, p. 95.

⁹⁰ SHAKESPEARE, W. Rei Lear. Tradução de Nelson Jahr Garcia, Coleção Ridendo Castigat Mores. Disponível em: www.terra.com.br/virtualbooks. Acesso em: 05 nov. de 2008, p. 12.

⁹¹ WILLIAMS, R. Tragédia moderna. São Paulo: Cosac & Naify, p. 44.

que dá origem a uma função e estruturação totalmente nova e diferente, à medida que os próprios dramaturgos incorporam em seus escritos os novos debates que permeiam a sociedade.

Nesse sentido, segundo Williams, em contraposição o teatro neoclássico,

O drama elisabetano é inteiramente secular em sua prática imediata, embora guarde, sem dúvida, uma consciência cristã. O neoclassicismo é então o primeiro estágio de uma substancial secularização, mas a importância desse fato é diminuída pela própria natureza de sua ênfase específica: o decoro não é tanto uma crença quanto um conjunto de preceitos, e a definição de tragédia, no período neoclássico, é mais crítica do que metafísica. O que temos agora para examinar é a complexa e contraditória emergência de novas idéias morais e metafísicas que exercem pressão sobre toda a concepção trágica⁹²

Com efeito, as interações da complexa rede de relações estabelecidas no teatro assumem novas posturas oriundas do próprio emaranhado de concepções do qual a Inglaterra se constituía. Dessa forma os dramaturgos, argutos observadores do seu tempo, tinham material suficiente para o desenvolvimento de seus enredos e tessitura de suas tramas. Entretanto, nenhum outro dramaturgo conseguiu explorar com tanta perspicácia os elementos encontrados na sociedade assim como o fez Shakespeare, assim, o autor se fez não só a referência da cisão entre a antiga e a nova forma de se pensar o teatro, como também o expoente máximo da capacidade de exploração da realidade transmutada em arte.

SHAKESPEARE: A RESIGNIFICAÇÃO DA LINGUAGEM TEATRAL

Shakespeare, levanta; não quero te ver
Lutando por um canto onde jazer
Próximo a Chaucer, Spencer ou Beaumont.
Fora da tua tumba és um monumento –
És vivo enquanto vivo for teu livro
[...]
Vibra, Inglaterra! Tens para mostrar
Alguém que toda a Europa há de honrar!
Não foi de nosso tempo; foi eterno!

Ben Jonson

⁹² WILLIAMS, R. Tragédia moderna. São Paulo: Cosac & Naify, p. 52.

Definitivamente, Shakespeare conseguiu, como nem um outro dramaturgo, conciliar o poder de expressão dramática nas suas interconexões dentro da estrutura funcional do texto teatral, tanto na sua leitura quanto na sua apresentação. Séculos depois, Northrop Frye definiria a potencialidade das peças shakespearianas que conseguiam em seu interior conciliar a beleza da forma junto a sua funcionalidade perante o público, medida que garantia de uma só vez a inovação da linguagem teatral e poética.⁹³

Em Shakespeare, o representável teatral vêm sempre antes de tudo. A poesia embora inesquecível, é funcional em relação à peça, não decola sozinha. Em algumas peças há espaço para discursos bastante longos, como em *Hamlet*, mas eles fazem a ação progredir em certa medida, não são como as árias em uma ópera. Shakespeare era um poeta que escrevia peças, mas é mais preciso e é menos enganoso dizer que era um dramaturgo que usava sobretudo verso.⁹⁴

De fato, o texto teatral do dramaturgo guarda a expressão poética no seu interior, o que não diminui o fluxo dos diálogos, mas possibilita a exploração do poema e do verso como caracterização da fala e do seu sentido. Em *Romeu e Julieta*, o primeiro encontro dos dois jovens é marcado pelo diálogo que na sua estrutura comporta a formalização de um soneto, com a métrica e as partes bem definidas:

Romeu – se minha mão profana esse sacrário, (a)
Pagarei docemente o meu pecado.(b)
Meu lábio, peregrino e temerário, (a)
O expira num beijo delicado.(b)

Julieta – Bom, peregrino, a mão que acusas tanto(a)
Revela-me um respeito delicado;(b)
Juntas, a mão do fiel e a mão do santo, (a)
Palma com palma terão se beijado.(b)

Romeu – Os santos não têm lábios, mãos, sentidos?(c)
Julieta – Ai, têm lábios apenas para a reza.(d)

Romeu – Fiquem os lábios, como as mãos, unidos.(c)
Rezem também, que a fé não os despreza.(d)

Julieta – Imóveis, eles ouvem os que choram.(e)

⁹³ Um bom exemplo disso é a maneira como Shakespeare utiliza ao longo de suas peças o verso branco, incorporado à fala dos personagens, sem, no entanto, perder a capacidade de entendimento dos diálogos.

⁹⁴ FRYE, N. Sobre Shakespeare. Revista Entre Clássicos. São Paulo: Editora Duetto, s/d, p. 19.

Romeu – Santa, que eu colha o que os meus ais imploram(e).⁹⁵

Dessa forma, as duas primeiras falas do diálogo (com rimas interpoladas marcadas com as letras A e B), formam respectivamente o primeiro e o segundo quarteto do soneto, e o restante do diálogo forma o primeiro e o segundo terceto (também rimadas, segundo evidenciam as letras C, D e E), completando os quatorze versos do soneto. A linguagem utilizada nos versos dá a musicalidade do diálogo, fator importante no teatro mais “ouvido” do que visto do renascimento. Não é por acaso que Shakespeare utiliza essa métrica justamente nesse diálogo. Os sonetos configuram-se como a formalização na escrita sobre o amor, justamente a cena que se desenrola no diálogo. À conversa entre os dois jovens, Shakespeare mescla, sobre o sentido e ação do caráter dos santos, a relação dos amantes na metáfora do profano, característica do pensamento renascentista sobre o amor, misto de pecado e conquista da mulher amada. Como aponta Boquet,

Amor e desejo se mesclam nos sonetos “em triângulo”: o poeta teme para a jovem a corrupção espiritual que o impedirá de amar: teme porque ele próprio que o desejo não desfigure sua capacidade de amor. Sem ilusão a inconstância ameaçar a amizade assim como o amor, o furor erótico quebrar o ímpeto rumo à pureza, o tempo arrastar inexoravelmente a beleza rumo ao declínio, à decadência e à morte.⁹⁶

O sentido do trágico se altera e não contempla mais o herói trágico da forma grega, pois a tensão do conflito não gira em torno de um indivíduo, e sim sobre dois personagens – definidos (nomes, posição social, passado particular), diferente da Idade Média – que tendem a alterar o núcleo da tensão dramática. O erro, causador da tragédia, não é imposto pelo poder metafísico, mas sim pela ordem moral que se estabelece em virtude da rivalidade de duas famílias, ou seja, é o posicionamento do homem o causador da agonia posta em cena.

Cabe ressaltar que Romeu e Julieta é um texto dá início à carreira de Shakespeare, no qual a presença da rima e da constância da mesma ainda dão o tom na maioria das composições, o que pouco a pouco vai perdendo a importância antes relevada,⁹⁷ e outros aspectos como a composição dos personagens e mesmo a história

⁹⁵ SHAKESPEARE, W. Romeu e Julieta. Tradução de Nélson Jahr Garcia, Coleção Ridendo Castigat Mores. Disponível em www.terra.com.br/virtualbooks Acesso em 05 de novembro de 2008, p; 38.

⁹⁶ BOQUET, G. Teatro e Sociedade: Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 36.

⁹⁷ Para Anthony Burgess “[...] nas primeiras peças – Romeu e Julieta ou Ricardo III, por exemplo –, o gênio verbal de Shakespeare é lírico, musical. Longas falas – que frequentemente suspendem a ação

contida no texto dramático ganha mais ênfase. Dessa forma, a composição do texto, aliado à sua encenação ganham ritmo e expressividade, de acordo com a necessidade e intenção que o dramaturgo quer expressar.

O aspecto da construção da linguagem, para além do estabelecimento do diálogo, ganha a função de materialização dos espaços onde são ambientadas as cenas da peça. Na ausência de cenários no palco, a narração do espaço se constrói pelo diálogo estabelecido ou deslocado do resto da cena. A isso são somadas duas outras conseqüências: ao mesmo tempo em que o personagem crê na existência do ambiente, o expectador também o faz. Isso cria a duplicidade que, dentro do processo imaginativo, permite ao público exercer um papel na parte na peça, pois se integra a ela por meio da pós-figuração da narrativa, mecanismo inerente na encenação que compõe a parte inexistente do espetáculo, como observado em *Rei Lear*, quando Edgar disfarçado de louco leva seu pai a um abismo imaginário:

Edgar – Vamos, senhor; eis o lugar.
Chegamos. Ficais quieto.
Como é terrível! É de dar vertigens
Olhar nesta distância para baixo.
Como os corvos e as gralhas que transvoam
o ar intermédio ficam pequeninos
como besouros! Vê-se à meia altura,
suspense, um homem que procura funcho.
Profissão arriscada! A impressão tenho
de que ele é do tamanho da cabeça.
Os pescadores que andam pela praia
parecem-se com ratos; a barça
ali ancorada, tão pequena se acha
como o próprio escaler, e este se encontra
reduzido a uma bóia, pequenina demais
para ser vista.⁹⁸

A cena se passa em um terreno plano, mas o pai de Edgar, cego, não enxerga o que tem pela sua frente, assim como o público. Cabe a Edmundo narrar (ao pai e ao

da peça, tecem adoráveis imagens poéticas, brincam com as palavras e os sons. Nas últimas peças, tais como Antônio e Cleópatra e *Rei Lear*, a linguagem se torna abrupta, condensada, às vezes ríspida, e muitas vezes é difícil de ser entendida. Mas as palavras ainda se derramam – não há jamais qualquer impressão de uma composição lentamente elaborada, de procura ociosa pela palavra certa. Isso explica uma certa impaciência com a linguagem; Shakespeare frequentemente não podia esperar até que surgisse a palavra certa e, assim, ele próprio acaba inventando uma palavra”. BURGUESS, A. A literatura Inglesa apud Revista Entre Clássicos. São Paulo: Editora Duetto, s/d, p. 17.

⁹⁸ SHAKESPEARE, W. *Rei Lear*. Tradução de Nélson Jahr Garcia, Coleção Ridendo Castigat Mores. Disponível em www.terra.com.br/virtualbooks Acesso em 05 de novembro de 2008, p; 106.

público) o cenário no qual os dois personagens se encontram, assim como na cena de Macbeth, no diálogo entre Banquo e Fleance:

Banquo – Quanto da noite já será, menino?

Fleance – Não ouvi bater horas, mas a lua já se escondeu.

Banquo – Ela se esconde às doze.

Fleance – Penso, senhor, que será mais do que isso.⁹⁹

Um texto carregado de momentos sombrios como em Macbeth, o obscuro e o sombrio são retratados sempre à noite, logo, a informação de quantas horas se passaram na cena é importante, pois a maioria dos espetáculos no renascimento é representado durante à luz do dia. Essa capacidade de recriar com palavras é uma característica tão forte em Shakespeare que em todas as suas tragédias esse recurso é comumente usado como elemento fundamental de apreensão e interação entre o apresentado e aquele que o assiste. Porém, a simples exposição do não visto extrapola a definição pueril da cena; a linguagem metafórica recria o espaço cênico a partir de expressões tão artísticas quanto o próprio desenrolar da trama dos personagens, pois “[...] no flexível e neutro espaço cênico elisabetano era possível a liberdade de uma dramaturgia que dependeu, tão somente, da capacidade do poeta para conseguir a cumplicidade imaginativa do ator”.¹⁰⁰

Destarte, Shakespeare conseguiu incorporar à sua estrutura dramática conteúdos que permitiam que a população comum e a aristocracia gostassem do que viam em cena. É bem verdade que o autor não inventou o amor, o terror, compaixão ou mesmo a visão da morte, temas que perseguem o homem desde sua origem. Muito pelo contrário: Shakespeare decodificou esses sentimentos em personagens nos quais as pessoas se reconheciam, e enxergando no palco representações de suas ações sob o efeito do trágico, do dramático. Essa relação entre quem vê e quem representa tende, por um lado, à construção estética do dramaturgo e, por outro, à construção por parte do espectador, que assimila o assistido e interage na medida que os códigos de signos apresentados correspondam em algum nível aos seus próprios, previamente organizados

⁹⁹ SHAKESPEARE, W. Macbeth. Tradução de Nélson Jahr Garcia, Coleção Ridendo Castigat Mores. Disponível em www.terra.com.br/virtualbooks Acesso em 05 de novembro de 2008, p; 13.

¹⁰⁰ HELIODORA, B. Falando de Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.133.

segundo a sua própria experiência de vida. Um exemplo disso é o disfarce que Edgard usa para se disfarçar em Rei Lear:

Edgar – Eu próprio ouvi o pregão em que diziam que me acho foragido, tendo à caça conseguido escapar no oco de uma árvore. Não há porto algum livre, nenhum ponto 59 em que não haja guarda e rigorosa vigilância, no intuito de apanhar-me. Salvo estarei enquanto fugir deles, pretendendo assumir a mais abjeta, mais humilde aparência com que nunca, no seu desprezo aos homens, a miséria dos animais se houvesse aproximado. Lama no rosto hei de passar, nos lombos porei qualquer coberta, desmanchados trarei sempre os cabelos, e, com minha nudez patente, hei de enfrentar a fúria dos ventos e do céu. Tenho modelos e precedentes aqui mesmo, nesses mendigos treloucados que, com urros, nos braços nus e entorpecidos cravam alfinetes, espinhos, pregos, ramos de rosmaninho e, assim, de aspecto horrível, nas cabanas, nas vilas miseráveis, nos apriscos de ovelhas, nos moinhos, com imprecações de loucos ou com rezas a caridade forcem. Pobre Tom! Pobre Turlu! Já sou alguma coisa; mas, como Edgar, serei coisa nenhuma.¹⁰¹

Tom, a identidade que Edgard pretende assumir, não é mais que uma figura típica do renascimento: o famoso Tom o'Bedlam, a personificação dos loucos que saídos do hospital de Bethlehem – popularmente conhecido como Bedlam – e voltavam para suas cidades de origem, onde a população local era obrigada a sustentá-los, em troca de algum pagamento subsidiado pelas entidades oficiais locais. Se perigosos, estes homens eram trancados na casa de alguém que se dispusesse a cuidar deles; se dóceis ou inofensivos, lhes era permitido vagar pela cidade. Assim, existiam os falsos Tom o'Bledam que vagavam na cidade em troca de comida ou algum benefício que a cidade pudesse lhe propiciar, e é esta a figura que Shakespeare representa, a do falso louco que encontra subterfúgio na figura popular para prosseguir com suas ações. Dessa maneira, segundo Heliadora,

Shakespeare foi (também) um autor popular (Bem Jonson o considerava até mesmo um autor de concessões), que escreveu para um público eclético, sem dúvida uma das razões de sua perene popularidade ao longo dos séculos e pelo mundo afora. Jamais hermético, Shakespeare escrevia para seu palco e para seu público, trabalhando com uma dramaturgia que a todo momento tem a consciência da presença da platéia, e com frequência se dirige a ela.¹⁰²

¹⁰¹ SHAKESPEARE, W. *Rei Lear*. Tradução de Nélson Jahr Garcia, Coleção Ridendo Castigat Mores. Disponível em www.terra.com.br/virtualbooks Acesso em 05 de novembro de 2008, p. 58-59.

¹⁰² HELIODORA, B. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 20.

Essa consciência por parte do dramaturgo da diversidade que o público incita, por assim dizer, a produção de algo que seja reconhecido, mas que ao mesmo tempo escape à obviedade, o que permite a apreciação estética por parte do espectador sem se descaracterizar do palatável, do familiar. Segundo Hans Robert Jauss, essa capacidade do público em interagir, segundo seu próprio quadro de juízos, o permite deduzir a permanência, aceitação ou não de um texto:

O momento pelo qual a obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepçiona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece nos claramente um critério para a delimitação do seu valor estético. A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida da nova obra determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária.¹⁰³

O comentário de Jauss ajuda a compreender alguns pontos da obra de Shakespeare. O rompimento com antigos padrões de elaboração de textos teatrais, aliado aos novos temas transportados para o palco atende às expectativas cênicas, ao mesmo tempo em que supera todas as experiências anteriores que a sociedade elisabetana já havia assistido no teatro. As temáticas conseguem transportar para a encenação dos atores questões e indagações que perpassam cotidianamente a vida das pessoas, remetendo-as ao conjunto de significados que, comuns em suas vidas, são representados de maneira diversa das peças anteriores.

Com efeito, os temas abordados pelo dramaturgo não distinguem dos demais autores de seu tempo. Marlowe já havia escrito pelo menos três peças sobre reis ingleses, como, por exemplo, Henrique II, Ricardo III e mesmo Rei João. Bem Jonson já explorara em suas comédias os desencontros cotidianos e familiares em *Todo homem* e seu complexo e *Volpone*. O conteúdo familiar à sociedade inglesa assegura a empatia entre a platéia, o conteúdo histórico, por sua vez, deixa de ser mítico e explicador e passa a ser explorado como mecanismo de crítica, reforçando particularidade das ações aristocráticas junto aos homens comuns. Sendo assim, existe, longe da simples manifestação dos desejos do público no palco, a tessitura de elaboradas reflexões de Shakespeare sobre seu mundo pelas questões que permeiam seu

¹⁰³ JAUSS, H. R. A história da literatura como provocação à teoria literária. São Paulo: Ática, 1994, p.31.

momento histórico. Bárbara Heliodora, ao examinar as características da composição shakespeariana, observa que ao se tratar de Shakespeare,

[...] dois pressupostos são indispensáveis: o primeiro é o de que Shakespeare tinha alguma coisa a dizer quando escrevia uma peça; o segundo é o de que ele tinha a dizer não era pura e simplesmente contar uma história; pois se assim fosse é provável que tivesse escrito enredos originais. Usando material encontrado nas mais variadas fontes, Shakespeare nos dá, em sua obra, sobejos exemplos da singela definição da arte que Richard Southern sugere seja aceita para facilitar a vida de todo mundo: arte é quando se faz uma coisa mas se quer dizer outra, não no sentido de um paradoxo, mas de uma sobrecarga de significado, que permite ao que é escrito, por exemplo, transmitir bem mais do que seu mero conteúdo de dicionário.¹⁰⁴

O fato de Shakespeare falar ao povo por metáforas poéticas, esconde por traz de si a verdadeira expressão que é condizente com as atribulações de seu tempo. A mudança das perspectivas filosóficas, religiosas e culturais, somada à descrença do mundo governado por pessoas tão comuns quanto as da taverna que o autor freqüentava, são utilizadas livremente no enredo dramático. Estes homens são representados agora em tom reflexivo e incisivo, pois até mesmo o Rei, soberano por excelência devido a sua descendência direta de Deus, havia perdido o seu dom divino, o seu toque de sobrenatural, e se tornado tão humano quanto qualquer outra pessoa. Em Ricardo III, logo na primeira cena, o protagonista da peça não faz rodeios ao apresentar ao público suas intenções, e demonstrar o quão humano ele era ao desejar o poder, não medindo escrúpulos para isso. Ricardo, que ficaria conhecido com um dos maiores vilões de todos os tempos no teatro, expõe em seu monólogo, misto de confiança com o público, suas intenções tão mundanas como as de qualquer outro elisabetano:

Ricardo – (Duque de Gloucester).

Ó inverno do nosso descontentamento foi convertido agora em glorioso verão por este sol de York, e todas as nuvens que ameaçavam a nossa casa estão enterradas no mais interno fundo do oceano. Agora as nossas fronteiras estão coroadas de palmas gloriosas. As nossas armas rompidas suspensas como troféus, os nossos feros alarmes mudaram-se em encontros apazíveis, as nossas hórridas marchas em compassos deleitosos, a guerra de rosto sombrio amaciou a sua fronte enrugada. E agora, em vez de montar cavalos armados para amedrontar as almas dos temíveis adversários, pula como um potro nos aposentos de uma dama ao som lascivo e ameno do alaúde. Mas eu, que não fui moldado para jogar nem brincos amorosos, nem feito para cortejar um espelho enamorado. Eu, que rudemente sou marcado, e que não tenho a majestade do amor para me pavonear diante de uma musa furtiva e

¹⁰⁴ HELIODORA, B. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 241.

viciosa, eu, que privado sou da harmoniosa proporção, erro de formação, obra da natureza enganadora, disforme, inacabado, lançado antes de tempo para este mundo que respira, quando muito meio feito e de tal modo imperfeito e tão fora de estação que os cães me ladram quando passo, coxeando, perto deles. Pois eu, neste ocioso e mole tempo de paz, não tenho outro deleite para passar o tempo afora o espiar a minha sombra ao sol e cantar a minha própria deformidade. E assim, já que não posso ser amante que goze estes dias de práticas suaves, estou decidido a ser ruim vilão e odiar os prazeres vazios destes dias. Armei conjuras, tramas perigosas, por entre sonhos, acusações e ébrias profecias, para lançar o meu irmão Clarence e o Rei um contra o outro, num ódio mortífero, e se o Rei Eduardo for tão verdadeiro e justo quanto eu sou sutil, falso e traiçoeiro, será Clarence hoje mesmo encarcerado devido a uma profecia que diz será um "gê" o assassino dos herdeiros de Eduardo. Mergulhai, pensamentos, fundo, fundo na minha alma.¹⁰⁵

Ricardo, o personagem, é senão o último Rei antes da ascensão da família Tudor ao poder. Conhecedor dos fatos históricos, o dramaturgo agrada à família real quando reafirma o acontecimento do Mito Tudor, explorando a figura de Ricardo como tirano nato e, em contrapartida, demonstra aos seus contemporâneos a passagem do período sangrento para o de harmonia social do reinado de Elisabeth. Assimilando as adversidades da Inglaterra renascentista marcada pela luta e sucessão conturbada de vários governos tão discrepantes entre si, a temática do poder perpassa a maioria das tragédias de Shakespeare. Esse motor interno, inerente na maioria das composições, estabelece o olhar atento aos embates em torno do campo político, uma vez que toda sociedade, por sofrer diretamente com tais resoluções políticas, pôde compreender, sob aspecto alegórico, as relações políticas de seu país. Mais do que simples teatralização da história nacional, Shakespeare desenvolveu um elegante esboço das relações permeadas pelo poder, o massacre e ambição pelo trono que, condizentes com as palavras de Jan Kott, seriam o “grande mecanismo” presente nos dramas e tragédias shakespearianas.¹⁰⁶

Shakespeare tinha, como nenhum autor de sua época, a consciência de que podia se fazer ouvido pelas vozes de seus personagens. Pela ação dramática, ele pode fazer chegar ao público todas as suas impressões do seu tempo, e o faz. Ele coloca em cena todos os tons que dão cor e sentido ao cotidiano, sejam eles aristocráticos ou populares. As palavras têm em sua fala o poder de causar a reflexão e discernimento dos

¹⁰⁵ SHAKESPEARE, W. Ricardo III. Tradução de Nélson Jahr Garcia, Coleção Ridendo Castigat Mores. Disponível em www.terra.com.br/virtualbooks Acesso em 05 de novembro de 2008, pp. 9-10.

¹⁰⁶ Sobre o assunto consultar: KOTT, J. Shakespeare nosso Contemporâneo. Tradução de. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

acontecimentos políticos, históricos ou sentimentais. Poucos autores conseguiram tamanha variedade e complexidade de situações e embates de forma tão singular e arguta. Como a maior parte do público era composta por cidadãos comuns, o teatro preconizado pelo autor levava aos seus espectadores o acontecimento, a crítica. Acaba por catalisar a reflexão social por meio da alegoria artística, realidade feita ficção reconhecível.

É da natureza da arte dramática que só seja dada ao autor transmitir seu intento por meio da própria ação representada: é, portanto por meio da forma pela qual ele manipula e apresenta seu material que ele pode dizer essa “outra coisa” da obra de arte, e além disso conduzir a reação do público. Ele terá de levar em conta, além do mais, que essa reação será boa parte condicionada pelo fato de o espectador ser, durante o espetáculo, parte de um grupo, recebendo motivações que lhe chegaram por meio dos olhos (e sem isolamento) como na leitura do romance.¹⁰⁷

O mimético é formado a partir do real ocorrido. As personagens existiram e possuem mais do que uma estrutura oca de composição, sentimentos, amores, prazeres e sofrimentos intrínsecos ao homem. E talvez esteja neste aspecto a mais surpreendente e inovadora característica do teatro elaborado por Shakespeare: a criação de personagens que são “preenchidos” de qualidades humanas. A criação da figura dramática comporta a vasta gama de propriedades humanas. Hamlet deixa de ser um simples engodo para existir além da peça; ele soa como verdadeiro, e não como mera ficção. Nesse sentido, Shakespeare conseguiu explorar todos os aspectos pertencentes à condição humana e que são infinitos, fragmentados e subjetivos. Por meio dos diálogos, esboçou situações que são perceptíveis como pertencentes a qualquer pessoa, pois fala de abstrações – medo, amor, morte – com a propriedade de quem também é indivíduo, mais do que qualquer outra coisa. Em uma nota tão extensa quanto exaltada, Harold Bloom dá a dimensão da representação do homem nas peças do dramaturgo, a qual determinou como a capacidade de invenção do humano:

Antes de Shakespeare, os personagens literários são, relativamente, imutáveis. Homens e mulheres são representados, envelhecendo ou morrendo, mas não se desenvolvem a partir de alterações interiores, e sim em decorrência do seu relacionamento com os deuses. Em Shakespeare, os personagens não se revelam, mas se desenvolvem, e o fazem porque o têm a capacidade de se auto-recriarem. Às vezes, isso ocorre porque, involuntariamente, escutam a própria voz. Falando consigo mesmo ou com terceiros. Para tais personagens, escutar a si

¹⁰⁷ HELIODORA, B. Falando de Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 240.

mesmos constitui o nobre caminho da individualização, e nenhum outro autor, antes ou depois de Shakespeare, realizou tão bem o milagre de criar vozes, e a um só tempo, tão distintas e tão inteiramente coerentes, para seus personagens principais, que somam mais de cem, e para centenas de personagens secundários, extremamente individualizados.¹⁰⁸

Hamlet, o herói trágico de Shakesperare por excelência, é humano em todas as suas ações. Como qualquer outro titubeia e sofre, finge estar louco, tem o sentimento de vingança pela morte de seu pai. É fragmentado em suas ações quando recusa a sua missão, e aqui temos outro grande aspecto do rompimento com os modelos anteriores de elaboração de enredo. O Herói trágico, mesmo consciente de sua missão, hesita, encara seu destino de forma questionadora, pois interiorizando os problemas que o circunda, retira do campo geral as implicações que são exclusivamente particulares: só fazem sentido para ele próprio:

HAMLET: Ser ou não ser... Eis a questão. Que É mais nobre para a alma: suportar os dardos e arremessos do fado sempre adverso, ou armar-se contra um mar de desventuras e dar-lhes fim tentando resistir-lhes? Morrer... dormir... mais nada... Imaginar que um sono põe remate aos sofrimentos do coração e aos golpes infinitos que constituem a natural herança da carne, é solução para almejar-se. Morrer..., dormir... dormir... Talvez sonhar... ... aí que bate o ponto. O não sabermos que sonhos poder trazer o sono da morte, quando alfim desenrolarmos toda a meada mortal, nos põe suspensos. ... essa idéia que torna verdadeira calamidade a vida assim tão longa! Pois quem suportaria o escárnio e os golpes do mundo, as injustiças dos mais fortes, os maus-tratos dos tolos, a agonia do amor não retribuído, as leis amorosas, a implicância dos chefes e o desprezo da inépcia contra o mérito paciente, se estivesse em suas mãos obter sossego com um punhal? Que fardos levaria nesta vida cansada, a suar, gemendo, se não por temer algo após a morte – terra desconhecida de cujo âmbito jamais ninguém voltou – que nos inibe a vontade, fazendo que aceitemos os males conhecidos, sem buscarmos refúgio noutros males ignorados? De todos faz covardes a consciência. Desta arte o natural frescor de nossa resolução definha sob a máscara do pensamento, e empresas momentosas se desviam da meta diante dessas reflexões, e até o nome de ação perdem.¹⁰⁹

Em Hamlet, Shakespeare ultrapassa os limites da tragédia e associa ao personagem-chave o status de drama psicológico. A composição do personagem é tão complexa, oscilando entre momentos de tensão e comicidade, reunidos em um só tempo

¹⁰⁸ BLOOM, H. Shakespeare: a invenção do humano. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 19.

¹⁰⁹ SHAKESPEARE, W. Hamlet. Tradução de Nelson Jahr Garcia, Coleção Ridendo Castigat Mores. Disponível em www.terra.com.br/virtualbooks Acesso em 05 de novembro de 2008, pp. 64-65.

de ação dramática. Se por um lado Shakespeare prima pela individualização, por outro torna o personagem universal: o que há de humano em Hamlet existe em todas as pessoas, o que mais tarde seria incorporado pelo Romantismo nas relações estabelecidas entre o particular e o geral, e que daria significado ao herói romântico.

Assim, dentre tantos outros aspectos que mereciam ser ressaltados na obra de Shakespeare, também trabalhados nas suas comédias e sonetos, merecem uma considerável gama de leituras e anos de estudo. Conseguir abarcar a totalidade do dramaturgo com tamanhas obras conhecidas soa como blague, pois a compreensão exata de toda a diversidade das composições do mais nobre filho da Inglaterra renascentista ,escapa a delimitações.

Ainda assim, é possível compreender em que medida Shakespeare redefine as práticas teatrais na Europa renascentista: ele é o autor que produz em seu tempo uma nova condição para a feitura do texto dramático, especialmente na sua forma trágica, que por vezes caminha em direção ao drama, no qual o autor passeia pelos novos aspectos que compõem o quadro social elisabetano. Esse fator, sem dúvida, reside em diversas qualidades que oscilam entre a enorme capacidade criativa na elaboração de novas concepções de linguagens e pressupostos estéticos, como na observação sutil e avassaladora da realidade a seu redor. Shakespeare conseguiu desconstruir uma visão hermética do mundo que era construído pelos dogmas cristãos e instaurou no teatro a relação do homem consigo mesmo, tão contraditório quanto realista. Transformou o homem em ator de si mesmo, a humanidade em poesia, os sentimentos em atos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tudo acabar bem, é o que vos digo,
se palma nos baterdes.
Alegria vireis achar aqui dia por dia.
Bastem-vos nossas boas intenções;
dai-nos as mãos; eis nossos corações.

Shakespeare – Dois cavaleiros de Verona

William Shakespeare foi, ao longo dos anos, lido de várias formas. A sua inigualável capacidade de transposição da realidade para os palcos foi comentada, endeusada, rejeitada e mesmo assim ainda permanece presente e desperta interesse nos mais diversos pesquisadores, sejam eles filósofos, atores, dramaturgos ou historiadores; interesse que só é reservado àqueles grandes homens pela capacidade intelectual que lhes foi atribuída e presenciada. Há, via de regra, a incontestável afirmativa da genialidade do dramaturgo, muitas vezes ultrapassando até mesmo dos limites do verificável; conjecturas sobre Shakespeare não são difíceis de encontrar em quaisquer que sejam as fontes examinadas: ateu, anti-semita, homoerótico, profeta, pai da psicanálise, pseudônimo de Marlowe, Francis Bacon...

Porém, para além das especulações, há uma intersecção, algo de palatável observável sobre o autor. Shakespeare foi, antes de tudo, um sujeito histórico, um homem de seu tempo, no qual soube da decapitação de rainhas, presenciou os malefícios das pestes e o fechamento dos teatros pela guerra civil. Isso é inquestionável. E como pertencente a um determinado período, quaisquer que fossem as maneiras pelas quais a sua manifestação no teatro ocorreu, ela estará sempre subjugada a certos fatores que são reais e datados.

Esse tempo do qual nos referimos, a Europa Renascentista, e posteriormente a Inglaterra renascentista, herdou, de várias correntes historiográficas oriundas principalmente no século XIX, um ideal de cultura que, com o passar dos anos, se confirmou como o período da hegemonia cultural, a época das mais expressivas e belas manifestações do homem nas artes. Nesse ensejo, afirmar que Shakespeare só poderia surgir em um momento de tamanha efervescência cultural seria cômodo, e até mesmo

auto-explicativo. Períodos de glória gerariam espontaneamente grandes nomes, e Shakespeare não fugiria à regra: é o produto de uma cultura que encontra no resgate da antiguidade e do humanismo as inspirações geradoras de expressões artísticas divisoras de água do mundo feudal e moderno.

Por outro lado, a corrente que enxerga em Shakespeare a genialidade atemporal não esmorece em ressaltar a capacidade do cidadão que se destacou dos demais por atributos que competem somente a ele próprio. O homem que foi Shakespeare se sobressai da maioria pela sua genialidade nata, inerente às suas condições no espaço e no tempo, e por isso mesmo, são atemporais: agradam qualquer pessoa, esteja ela localizada em qualquer parte do globo. Shakespeare é unânime, a sua compreensão e apreensão se fazem presentes em qualquer cultura, em qualquer época.

As duas afirmativas tentam responder, dentro de suas limitações, a alguns pontos para o entendimento da reorganização dos fazeres teatrais preconizada e posta em prática por Shakespeare. Entretanto, as assertivas partem ora do geral expandido até quase arrebentar os limites da reflexão, ora do particularismo hermético que exime qualquer possibilidade de análise crítica. Todavia, os pontos esboçados pelas duas possibilidades de análise emitem um ponto de intersecção: a do indivíduo frente a um tempo específico. Da mesma forma, considerar o teatro shakespeariano como um modelo retrabalhado das concepções gregas é desmerecer por demais os dois estilos belos, mas nem por isso similares.

E foi nesse cruzamento que o nosso trabalho se organizou. Nos pontos dos quais os paralelismos convertem para uma reflexão que não se componha apenas de comparações ou determinismos históricos ou espontaneidades estéticas. Assim, a pesquisa arrolada na monografia surgiu enquanto abordagem histórica, tanto das especificidades tanto do período do qual Shakespeare fez parte, quanto das suas especificidades que compõem o quadro de composição dos seus textos teatrais. Isso implica em contemplar não apenas fatores isolados, mas a pertinência da relação dialética presente em qualquer tempo, pelo qual o homem, através da sua experiência, significa e compreende a sociedade na qual vive.

Distanciadamente de qualquer outro dramaturgo, a obra de Shakespeare é um marco decisivo na re-estruturação das formas de se fazer e pensar o teatro, pois a linguagem usada na composição das falas e consolidação das estruturas internas das peças são inovadoras e incomparáveis a qualquer outra obra até então, se bem que

comparações diminuem a grandeza de qualquer autor. Shakespeare é fruto do seu tempo, e fala dele como nenhum outro o fez, através da exploração das linguagens estéticas que sua imensa capacidade cognitiva e superioridade de intelecto lhe proporcionou. Esse talvez seja o consenso: a mudança da prática teatral em Shakespeare o difere da maioria dos dramaturgos. A intenção do trabalho foi, portanto, assimilar as maneiras pelas quais isso ocorreu, nunca perdendo de vista o viés histórico, pois só através dele, auxiliado em vários momentos por outras disciplinas, tais como a teoria literária, a filosofia, e estética são possíveis esboçar o estudo do qual nos propusemos a efetuar.

Em nenhum momento foi pretendido esgotar as variadas possibilidades de pesquisa que Shakespeare proporciona. Foi, antes de tudo, um trabalho feito com o intuito de esclarecer algumas indagações quando remetemos nossos pensamentos a Shakespeare. Revisões precisarão ser feitas, novas questões incorporadas, e o estudo, felizmente, será sempre constante e aberto a novas empreitadas, assim como as próprias peças de Shakespeare: instigantes e apaixonantes.

FONTES DOCUMENTAIS

ARISTÓTELES. Poética. Porto Alegre: Globo, 1966.

JONSON, B. Volpone. In: STEVENS, K.; MUTRAN, M. O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare. São Paulo: Global, 1988.

MARLOWE, C. A trágica história do Dr. Fausto. In: STEVENS, K.; MUTRAN, M. O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare. São Paulo: Global, 1988.

SHAKESPEARE, W. Hamlet. Tradução de Nélon Jahr Garcia, Coleção Ridendo Castigat Mores. Disponível em www.terra.com.br/virtualbooks Acesso em 05 de novembro de 2008.

_____. Macbeth. Tradução de Nélon Jahr Garcia, Coleção Ridendo Castigat Mores. Disponível em www.terra.com.br/virtualbooks Acesso em 05 de novembro de 2008.

_____. Rei Lear. Tradução de Nélon Jahr Garcia, Coleção Ridendo Castigat Mores. Disponível em www.terra.com.br/virtualbooks Acesso em 05 de novembro de 2008.

_____. Ricardo III. Tradução de Nélon Jahr Garcia, Coleção Ridendo Castigat Mores. Disponível em www.terra.com.br/virtualbooks Acesso em 05 de novembro de 2008.

_____. Romeu e Julieta. Tradução de Nélon Jahr Garcia, Coleção Ridendo Castigat Mores. Disponível em www.terra.com.br/virtualbooks Acesso em 05 de novembro de 2008.

Página não encontrada no original.

BIBLIOGRAFIA

- AUERBACH, E. Introdução aos Estudos Literários. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BARTHES, R. Crítica e Verdade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- BLOCH, M. Apologia da História, ou, O ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- BLOOM, H. Shakespeare: a invenção do humano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BOUQUET, G. Teatro e Sociedade: Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- CALDAS, P. S. P. Que significa pensar historicamente: Uma interpretação da teoria da história de Johann Gustav Droysen. (Tese de doutorado). Ano de obtenção: 2004.
- CANDIDO, A. et al. A Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1985.
- CERTEAU, M. de. A escrita da História. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2002
- _____. A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001, v. 1, p. 40.
- CHARTIER, R. À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- DORT, B. O Teatro e a sua Realidade. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FREIRE, A. F. Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil. Bauru-SP: EDUSC, 2002.
- GINZBURG, C. O queijo e os vermes. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- GUINSBURG, J. Da Cena em Cena. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. Ator, texto e cena: aspectos de uma relação dramática. Revista USP, São Paulo, 2007-2008.
- HELIODORA, B. A expressão dramática do homem político em Shakespeare. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978
- _____. Falando de Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 1997.

HOLINSHED, R. Selections from Chronicicles of England, Scotland, and Ireland. In: SHAKESPEARE, W. Macbeth. Signet Classics, 1998

HONAN, P. Shakespeare, uma vida. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

HUNT, L. A nova história cultural. São Paulo: Martins fontes, 1992.

KAYSER, W. Análise e interpretação da obra literária. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1976.

KERNAN, A. Shakespeare, the King's Playwright, Theater in The Stuart Court, 1603-1613. New Heaven: Yale University Press, 1995.

KERNAN, V. Shakespeare: poeta e cidadão. São Paulo: Unesp, 1999.

KOTT, J. Shakespeare nosso Contemporâneo. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

KUSNET, E. Ator e Método. Rio de Janeiro: SNT, 1975.

LEHMAN, H. T. Teatro pós-dramático. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LIMA, L. C. (Org.). A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MARSON, A. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: Silva, M. A da. (org.) Repensando a História. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

NEVES, J. das. A Análise do Texto Teatral. Rio de Janeiro: INACEM, 1987.

PALLOTTINI, R. A Construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Introdução à dramaturgia. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. A Crítica de um Teatro Crítico. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates, 2006, disponível em <<http://nuevomundo.revues.org/index1528.html>> Acesso em 30 ago. 2008.

_____. História, Estética e Recepção: O Brasil Contemporâneo pelas Encenações de Eles não usam Black-Tie (G. Guarnieri) e O Rei da Vela (O. de Andrade). In: PATRIOTA, R; RAMOS, A. F. (Org.). História e Cultura: espaços plurais. Uberlândia: Aspectus/NEHAC, 2002,

PAVIS, P. Dicionário de Teatro. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. A análise dos espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PARIS, R. A imagem de um operário no século XIX pelo espelho de um “Vaudeville”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo/Rio de Janeiro: ANPUH/Marco Zero, v.8, nº 15, Set. 1987/Fev. 1988

RAMOS, A. F. O Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002.

RAMOS, A; PEIXOTO, F; PATRIOTA, R. A história invade a cena. São Paulo: Hucitec, 2008.

RAMOS, L. F. O parto de Godot e outras encenações imaginárias. São Paulo: Hucitec, 1999

ROUBINE, J. J. A Linguagem da Encenação Teatral (1880-1980). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

RYNGAERT, J. P. Introdução à Análise do Teatro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SHAKESPEARE, W. Macbeth. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.

VELASQUEZ, A. S. Convite à Estética. Tradução Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VESENTINI, C. A. A Teia e o fato. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1997.

WILLIAMS, R. Cultura. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra,

WILLIAMS, R. Tragédia moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.