Shakespeare, nosso *estranho*

Alexander Martins Vianna

Fundação Educacional de Duque de Caxias, Av. Presidente Kennedy, 9422, São Bento, Duque de Caxias, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: alexvianna1974@hotmail.com

RESUMO. Este ensaio pretende demonstrar por que as peças teatrais shakespearianas foram tão úteis, ao final do século XVIII, para a crítica romântica alemã contrária à hegemonia do classicismo francês na definição do bom gosto e das regras da arte. Este embate cultural também deve ser entendido como uma expressão literária da crítica social contra os valores e modo de vida da nobreza alemã. Deste embate cultural surgiu uma nova concepção da obra shakespeariana, que é aqui o meu objeto de revisão crítica.

Palavras-chave: Shakespeare, criticismo romântico, antigo regime.

ABSTRACT. 'Shakespeare', our cultural Alien. This essay intends to show why, at the end of 18th century, Shakespearean plays were so useful to the German romantic literary criticism, which was opposed to French classicism as a hegemonic regime of taste and rule of art. This cultural dispute must also be understood as a literary expression of social criticism against the German nobility's values and its regime of social distinction. From this cultural dispute arose a new conception of Shakespeare's works that is the object of my critical review.

Key words: Shakespeare, romantic criticism, ancient regime.

Introdução

Antes da virada crítica do romantismo, Shakespeare era um nome associado à tradição editorial de peças teatrais, cuja concepção de autoria estava longe de ser aquela que seria consagrada pela tradição editorial romântica, pois, como nome associado a textos frágeis e flexíveis no tempo e no espaço, Shakespeare em nada evocava uma subjetividade individual criativa de linguagem própria e portadora de uma inspiração ou força imaginativa espontânea e avessa às regras da arte. Na verdade, o teatro shakespeariano fizera uma apropriação singular, criativa e seletiva da tradição clássica antiga, tanto quanto o teatro acadêmico no contexto cultural de Racine (1639-1699).

Daí, só havia sentido em hierarquizar, na forma de embate cultural, uma diferença qualitativa entre os teatros shakespeariano e racinesco, tal como fizera Stendhal (1783-1842) em 1823-24, quando o classicismo teatral francês tornou-se a referência-rei de expressão social do bom gosto. Tal fenômeno sociocultural ocorreu ao longo da segunda metade do século XVII e se estendeu até finais do século XVIII, coincidindo justamente com o crescimento da influência política e cultural da corte francesa na Europa. Portanto, é importante não perder de vista que foram tais parâmetros de gosto que se tornaram objetos da crítica romântica alemã da virada do

século XVIII para o século XIX. E foi em função dessa necessidade de criticar o classicismo francês que se inventou um Shakespeare conveniente ao embate cultural anticlássico do romantismo.

Aliás, não podemos esquecer que as décadas da guerra civil e do interregno na Inglaterra do século XVII foram suficientes para que fossem esquecidas muitas das convenções de composição e recepção do teatro londrino do tempo de Shakespeare. Tal tendência de esquecimento se completou com a volta ao trono, em 1660, dos últimos Stuarts, que estiveram exilados na corte de Luís XIV. O rei restaurado, Carlos II, foi um fervoroso patrocinador das formas teatrais que mais se aproximassem das regras de composição teatral ao modo do classicismo francês, tais como: separação rígida dos gêneros cômico e trágico, versificação regular (preferência por versos alexandrinos) e unidade de tempo, lugar e ação.

Assim, não seria descabido dizer que, da mesma forma que houve uma virada crítica do classicismo francês que praticamente relegara o teatro shakespeariano ao esquecimento cultural, também houve uma virada crítica romântica que o retirara do esquecimento; mas o preço de sua retomada foi uma reinvenção das noções de Obra e Autor. Portanto, podemos afirmar que o parâmetro de gosto que provocara o esquecimento das convenções culturais do teatro shakespeariano, quando confrontado

dialeticamente pela virada crítica romântica, possibilitou a criação de um novo Shakespeare, ou seja, aquele que seria o instrumento conveniente de valor instrutivo para um novo embate sociocultural entre a burguesia e a nobreza alemãs de finais do Antigo Regime.

O Shakespeare conveniente da crítica anti-clássica romântica

Para a crítica romântica alemã, Shakespeare tornou-se uma referência oportuna contra o formalismo do teatro clássico francês que, nas cortes dos principados alemães, tornara-se a forma cultural de expressão dos valores e princípios de distinção social da nobreza (Elias, 1994). Assim, posto em contraponto ao modo de vida cortesão, o Shakespeare dos românticos alemães foi figurado como um exemplo cultural instrutivo de imaginação criativa espontânea e historicamente adequada aos homens do norte, enquanto os gostos culturais da nobreza alemã pareceriam estrangeiros e sinalizadores de sua arrogância social. Portanto, para a emergente *intelligentzia* burguesa alemã de finais do século XVIII, Shakespeare tornar-se-ia um valor instrutivo na busca de uma forma cultural própria de expressão de orgulho classista, parâmetros de gosto e expectativas sociais e morais.

Como podemos notar, bem antes do conhecido estudo de Stendhal na França, a virada crítica dos românticos alemães já havia afirmado o valor instrutivo de Shakespeare como o antítipo estilístico do classicismo francês – personificado modelarmente pelo teatro de Racine. Obviamente, pela diferença estilística, não seria difícil fazer essa contraposição tipológica. No entanto, o ponto aqui não é constatar uma diferença por demais evidente entre os teatros de Shakespeare e Racine, mas sim perceber a forma como os românticos criaram significado para ela.

Em muitas das peças associadas ao nome Shakespeare, a irregularidade dos versos, a mistura de gêneros e, conseqüentemente, de caracteres cênicos – associando o baixo e o elevado moral e socialmente –, pareciam dissonâncias agradáveis para certos ouvidos que, desde o movimento cultural *Sturm und Drang*, estavam ansiosos por dramas em que os protagonistas trágicos não se confundissem socialmente com a nobreza, ou com o seu formalismo discursivo, no mundo do teatro e no teatro do mundo (Elias, 1994).

Efetivamente, havia elementos no teatro shakespeariano que possibilitavam instrumentalizá-lo nos termos da expectativa crítica da *intelligentzia* burguesa alemã de finais do século XVIII, por

exemplo: (1) o uso intermitente ou misturado, em funções cômicas, de personagens socialmente elevados e baixos, o que contrariava as expectativas das regras da verossimilhança do classicismo francês; (2) o fato de personagens socialmente elevados terem momentos de atuação cômico-vulgar; ou (3) o fato de personagens socialmente baixos terem momentos de elevação e dignificação moral.

No entanto, esta percepção deve ser mais bem matizada: de fato, todos os protagonistas das tragédias shakespearianas são socialmente elevados, o que está de acordo com as regras clássicas de verossimilhança dramática; todavia, muitos protagonistas das comédias shakespearianas estão socialmente situados na nobreza, em vez de se restringirem a caracteres burgueses ou socialmente mais baixos, como acontecia nas composições de Molière e Racine de meados do século XVII. Além disso, é muito raro que os protagonistas trágicos shakespearianos não apresentem, em alguma medida, misturas de *pathos* trágico com *pathos* cômico.

Portanto, em vez de aceitarmos passivamente os parâmetros de leitura crítica da *intelligentzia* burguesa alemã, com suas necessidades específicas de instrumentalizar Shakespeare contra o classicismo cultural e a arrogância social da nobreza, melhor seria reconhecer que havia no teatro shakespeariano uma apropriação criativa da tradição clássica antiga que criava as suas próprias convenções expressivas. Afinal, diferentemente da fórmula preferencial de composição de tramas no teatro de Racine, o plano de ação criado para os personagens shakespearianos não transcorria numa única unidade de tempo e lugar, o que implicava a possibilidade de explorar um rol mais diversificado de convenções teatrais dentro de uma mesma peça e, inclusive, para um mesmo protagonista.

Por isso mesmo, se comparadas com as composições do teatro racinesco, não penso que as composições shakespearianas sejam mais livres, espontâneas, naturais ou interessadas em apresentar personagens mais humanamente reais. Pelo contrário, as características de composição apontadas acima estavam organicamente implicadas com o fato de a trama dos enredos não seguir a regra clássica francesa da unidade de tempo, local e ação, o que possibilitava explorar uma diversidade maior de personagens ao longo de cada peça ou, por outro lado, uma multiplicidade maior de oportunidades cênicas para um mesmo personagem figurar humores ou caracteres bastante variados, mas igualmente inscritos na tradição clássica (antiga e renascentista) de verossimilhança.

Um caso exemplar de personagem que me vem logo à mente é o príncipe Hal da peça *Henrique IV*: dentro da coerência de trama que lhe é conferida, ele figura estrategicamente a verossimilhança de um bufão dramático, pois o seu objetivo é conhecer, sob esta máscara cênica, as múltiplas linguagens sociais de seu futuro reino, para, deste modo, tornar-se um rei mais onisciente do que seu pai. Considerando isso, penso que essa figuração cênica do príncipe Hal é uma variante temática da tópica literária do rei oculto (Bercé, 2003). Por fim, quando Henrique IV morre e Hal é investido da dignidade régia, tornando-se Henrique V, observamos o personagem realizar impecavelmente a verossimilhança teatral desta nova máscara social, o que explica o ato simbólico de marginalizar Falstaff.

Como é possível notar, mesmo que uma peça shakespeariana seja concebida como tragédia, ela tem situações cômicas, personagens cômicos permanentes, ou personagens que, de forma intermitente, deixam o *pathos* trágico e enveredam para jogos cênicos cômico-vulgares, mas tudo isso segue convenções discursivas clássicas de verossimilhança dramática. Do conjunto das peças associadas ao nome Shakespeare, somente as três partes de *Henrique VI* têm incidência menor de mistura de *pathos* trágico com *pathos* cômico. No caso específico desta peça, o *pathos* cômico – que é também, em seu enredo, uma marca de desmedida política – fica particularmente focado na inversão das hierarquias de gênero e social representada pela relação entre o rei Henrique VI e a rainha Margaret.

Tal como atesta a trama dessa peça, mesmo tendo sido elevada à condição de rainha, Margaret era de nobreza muito inferior para ser digna de um casamento régio, mas conseguira tal posição proeminente porque o seu amante (como conselheiro régio) enredara o fraco, contemplativo, jovem e influenciável rei a aceitá-la como esposa, argumentando sobre a sua beleza incomparável. O efeito direto desse *bad match* (i.e., enlace impróprio ou *mésalliance*) foi a perda definitiva de todas as conquistas passadas que Henrique V fizera no continente.

No entanto, mais impróprio ainda era o fato de Henrique VI ser corno, pois isso lançava dúvidas sobre a própria descendência legítima do trono. Além disso, semelhante a Hércules perante Ônfale, Henrique VI é a própria grandeza que se rebaixa. Sendo um rei contemplativo e afeminado por sua esposa – ou seja, o oposto dramático de Henrique V –, nada mais adequado para a moralização da trama da peça – e para o seu jogo de verossimilhança – que a adúltera rainha-virago (com sua beleza jovem,

perigosa, sedutora, afeminante e violenta) assumisse o comando dos exércitos régios durante a Guerra das Duas Rosas, funcionando exatamente como um polo substituto do feminino demoníaco dramático quando Joana D'Arc não mais fazia parte da trama.

Outro exemplo igualmente marcante de mistura de gêneros – e contrastante com o personagem Henrique VI – ocorre na peça *Otelo*, na qual o personagem-título, trágico por excelência, é transformado em corno imaginário – que é uma tópica cômica do teatro clássico antigo – pelos artifícios cênicos de Iago (Miola, 1990). No entanto, a trama de Iago é tanto mais eficaz porque Otelo, como estereótipo cênico do bárbaro oriental, representava emblematicamente os equívocos de um olhar idólatra em busca de provas oculares (Diehl, 1997). Aliás, como lembra Robert Miola, as variantes editoriais dessa peça que circularam na França e na Inglaterra durante o século XVIII foram completamente reconfiguradas em seu estilo e caracterização de personagens, de modo a eliminar os elementos cômicos nas relações cênicas entre Iago e Otelo, pois feririam as regras de gosto hegemônicas na época.

Além de tudo que já foi apontado, é importante perceber que a mistura de gêneros e a despreocupação com as unidades dramáticas aristotélicas nas peças shakespearianas condicionavam uma política de versos completamente distinta daquela praticada no teatro clássico francês, o que explica porque podia ocorrer, numa mesma peça para um mesmo personagem, uma intermitência discursiva de prosa, versos rimados e versos brancos, cujo objetivo era tornar claras, para o leitor/audiência de finais do século XVI, as mudanças convencionais de caracteres, verossimilhança ou humores que um mesmo personagem poderia assumir conforme as situações cênicas.

Ora, se considerarmos a materialidade editorial das peças associadas ao nome Shakespeare na virada do século XVI para o XVII, podemos afirmar que tais convenções discursivas eram relativamente compartilhadas pelo leitor/audiência da companhia teatral de Shakespeare, mas foram sendo gradativamente esquecidas durante as décadas de guerra civil e interregno na Inglaterra. Daí, depois de um século e meio, não nos deve surpreender que muitas das traduções de peças shakespearianas feitas pela crítica literária romântica de finais do século XVIII, mesmo quando partiam das edições da virada do século XVI para o XVII – como foi o caso das traduções alemãs de Wieland-Eschenburg –, não atentassem para as suas antigas convenções

discursivas, optando quase sempre por traduzi-las em prosa. Portanto, a recepção de Shakespeare entre os românticos alemães ocorreu pela materialidade textual que apagava qualquer indício físico da antiga política dos versos presente nas edições inglesas da virada do século XVI para o XVII.

Ademais, no contexto mais amplo do embate cultural anticlássico do romantismo, a aparente irregularidade dos versos shakespearianos foi entendida como um exemplo instrutivo de espontaneidade criativa, como uma despreocupação deliberada com as regras da arte, ou como uma preocupação de tornar os personagens mais humanos, em vez de fazer deles meras máscaras recitadoras de velhas fórmulas retóricas. Por isso mesmo, nada mais natural, no caso específico de alguns projetos de tradução das peças shakespearianas, que se optasse pela prosa, ou seja, o estilo discursivo que melhor se adaptava às pretensões de realismo da forma romance de literatura (Watt, 1990).

Aliás, considerando as possibilidades de recontextualização das peças shakespearianas no seio do embate cultural do romantismo alemão, pode ter soado oportuno que muitos personagens shakespearianos tenham sido originalmente construídos para criticar como antiquados os códigos medievais de honra genealógica e glória militar da nobreza inglesa. Afinal, como já foi dito, a *intelligentzia* burguesa alemã tinha grande interesse em abrir brechas na fortaleza social da nobreza, forjando para si imagens identitárias próprias de expressão de excelência social, quase sempre centradas no princípio do mérito individual da riqueza e do talento, que era então figurado como contraponto ao hábito do mérito do nascimento e da celebração de glórias militares e feitos políticos dos ancestrais da nobreza.

Em certa medida, esse embate cultural criou uma tradição de leitura que, por exemplo, passou a celebrar a figura de Fallstaff como ingênua, vitalista, antibélica e, fundamentalmente, vítima inocente do cinismo, arrogância de classe e belicosidade de Henrique V. Autores hodiernos, como Herald Bloom, seguindo esta tradição de leitura, chegaram mesmo a dizer que Shakespeare identificar-se-ia mais com Fallstaff do que com Henrique V. Ora, isso significa colocar Shakespeare ao lado de tudo que parecesse, de acordo com a perspectiva romântica, livremente imaginativo, espontâneo e natural. Aliás, basta lembrar que, no vocabulário romântico wertheriano, a natureza era recorrentemente entendida como uma força espontânea constituidora de formas e, portanto, era

o antítipo conceitual do classicismo francês, entendido pela crítica romântica como a expressão cultural do artificialismo e cinismo do modo de vida cortesão (Elias, 1994).

Enfim, ao fazer de Shakespeare um Autor (i.e., uma individualidade imaginativa, portadora de uma subjetividade criativa, impulsiva e espontânea), a virada crítica romântica transformou a sua Obra em uma Unidade expressiva da linguagem de um Gênio Original. Daí, seguindo essa expectativa cultural, para se ter acesso a uma subjetividade criativa tão livre das amarras das regras da arte, seria necessário ter acesso a boas edições, preferencialmente depuradas dos erros dos editores do passado, já que qualquer imperfeição não poderia advir da linguagem de um gênio. Tais expectativas de leitura influenciaram o regime editorial das peças shakespearianas até meados da década de 1980, o que significa que várias gerações de críticos literários se habituaram a fazer os seus estudos baseando-se num cânone romântico de recepção e depuração textual que, no final das contas, criou uma nova concepção de Obra, assim como uma nova definição de Autor.

O Shakespeare conveniente da crítica anti-romântica de Goethe

A minha pretensão de instrumentalizar Shakespeare contra o olhar romântico não é uma novidade quanto a este objetivo. Wolfgang Goethe (1749-1832) já o tentara em sua maturidade, de um modo que pareceria estranho para os leitores de seu *Werther* (1774). Logicamente, dada a sua posição no debate romântico, a sua revisão crítica na maturidade tinha objetos e percepções distintos daqueles que apresentei até agora, embora eu compartilhe com ele um princípio comum: a necessidade de mostrar a singular conexão e diferença de Shakespeare em relação à tradição clássica antiga, assim como a sua abissal diferença em relação às formas românticas de composição. Assim, gostaria de apresentar a forma como Goethe instrumentalizou Shakespeare para criticar os românticos da segunda geração e, concomitantemente, demonstrar as minhas considerações críticas pessoais sobre o seu tipo de leitura.

Num ensaio intitulado *Shakespeare e o sem fim* (1813-1826), Goethe sustenta a idéia de que os personagens trágicos por excelência são tensionados entre um querer e um dever, e a forma como se criam soluções para essa difícil equação definiria a conexão e a distinção entre Shakespeare e os antigos, assim como a sua completa distinção em relação aos autores românticos.

Ao referir-se ao dever, Goethe afirma que pertence tanto à razão, “como a lei moral e da cidade”, quanto à natureza, “como as leis do devir, do crescimento e perecimento, da vida e da morte” (Goethe, 2000, p. 45-49). Portanto, aqui, natureza refere-se à lei universal da renovação dos seres enquanto gêneros e espécies, ou seja, não se refere à noção de natureza como matriz de inocência e espontaneidade, como aparecia em seu *Werther*. Para o velho Goethe, seriam, sobretudo, as leis da razão e da natureza que nos fariam “estremecer, sem a ponderação de que, através delas, se visa ao equilíbrio do todo” (Goethe, 2000, p. 46).

Ao referir-se ao querer, Goethe afirma que o seu predomínio representaria justamente o enfraquecimento da tragédia romântica. Isso porque o querer é pretensamente lisonjeiro no modo como “parece livre e favorece os indivíduos”. Por fim, Goethe vaticina que esse sentimento

[...] é o deus dos novos tempos; entregues a ele, amedrontamo-nos diante das contrariedades, e aqui se encontra o fundamento pelo qual nossa arte, assim como nossa mentalidade, permanecem eternamente separadas das antigas (Goethe, 2000, p. 46).

Por conseguinte, a tragédia tornar-se-ia grande e forte como fonte de aprendizado quando se baseasse no dever, que mantém o indivíduo ligado à sociedade e à natureza, enquanto o querer fá-la-ia fraca e pequena por valorizar, acima de tudo, o indivíduo. Ora, com tais considerações, Goethe justamente prepara a sua análise da obra shakespeariana.

Goethe considera Shakespeare um Autor exuberante porque soube ligar o antigo e o moderno, equilibrando em suas peças a relação entre o dever e o querer, numa conjunção em que não há o predomínio do querer, como estaria ocorrendo entre os poetas recentes, mas também sem fazer do dever algo demasiadamente impositivo, como acontecia com os autores antigos. Assim, o Shakespeare lido por Goethe na maturidade serviria como uma inspiração para ultrapassar o abismo que separaria a poesia antiga da romântica. O estudo que ele fez da forma como Shakespeare configura os seus personagens serve para demonstrar tal proposição.

Segundo Goethe, as *personae* shakespearianas seriam sempre consideradas de duas formas: como caracteres, elas devem, pois são limitadas e determinadas por *algo particular*, nem que sejam, em termos teatrais, as leis da verossimilhança; como seres humanos, elas querem, pois são ilimitadas e exigem o universal (Goethe, 2000). Há aqui algo que poderíamos chamar, em âmbito sublunar, de um necessário, mas sempre desconfortável, esforço de

adequação do universal no particular, que distinguiria o homem de Deus – que seria o único ser conceitual que, numa perspectiva nominalista protestante, colocaria limites para Si mesmo, pois não haveria nada externo a impor-lhe leis (Eagleton, 2005).

Ora, justamente para não propenderem a ser deuses ou feras selvagens, os protagonistas shakespearianos são recorrentemente colocados numa situação de teste dramático, em que devem tomar consciência da sua pequenez perante a divindade, a providência, o destino não-astrológico (i.e., os efeitos cumulativos imprevistos das ações humanas individuais), as leis da natureza e as leis da sociedade. É esta consciência dos limites da vontade, da fragilidade do mérito e da inconstância da vitória em face aos perigos do mundo que salva os homens de sua arrogância de serem mais do que homens e, por fim, revela a necessidade da fé e da graça em suas vidas.

Obviamente, não é essa a perspectiva de leitura de Goethe, cuja interpretação das peças shakespearianas é completamente laica e voltada para a realização de sua crítica madura à concepção romântica de personagem trágico. No entanto, tal como Shakespeare, Goethe também se formou num ambiente protestante; portanto, por mais que algumas fórmulas de argumentos morais tivessem se laicizado ao longo do século XVIII, há um fundamento teológico que sempre reverbera seja na questão da graça, seja no tema moral da queda adâmica (isto é, a arrogante tentativa humana de imitar o Ilimitado), pouco importa que, no universo romântico, o Adão bíblico tenha sido substituído *emblematicamente* por variantes laicas do mito de Prometeu (Vianna, 2003).

Por definição, todo personagem trágico torna-se moderno quando lhe é conferido um querer que ultrapassa a sua capacidade de realizá-lo, criando um conflito interno. É o caminho singular proposto para que os personagens trágicos shakespearianos aprendam os limites da vontade ou do querer, sem os quais não há ordem civil, que os torna distintos daqueles que são apresentados nas tragédias antigas e românticas. Goethe foi bastante perspicaz em perceber isso: quando se refere à tragédia antiga, afirma que seus personagens expressam certo equilíbrio entre querer, dever e realizar, pois a sua vontade não vai além do que é possível ao homem, o que significa que o conflito interior não é exacerbado; na tragédia shakespeariana, por outro lado, como o protagonista quer mais do que pode, o conflito interior se resolve, no final das contas, tal como na poesia antiga, afirmando-se algum

princípio de autoridade ou dever, mesmo que isso tenha de ser aprendido pelas perdas lastimáveis ou morte violenta (Goethe, 2000).

No entanto, diferentemente de como os limites se mostravam em Shakespeare, o dever nos antigos parecia demasiadamente impositivo, de modo que a necessidade exclui, em última instância, quase toda a liberdade individual, o que não corresponde mais, segundo Goethe, aos “nossos modos de sentir” (Goethe, 2000, p. 48). Nessa perspectiva, Shakespeare seria justamente um meio-termo instrutivo que evitaria os extremos antigo e romântico quando se pensava a relação entre querer e dever, pois, subtilmente, não fazia tal querer surgir de dentro do personagem, mas sim como algo interno que se alterava a partir de uma circunstância externa, o que convertia o querer num tipo de dever. Deste modo, em sua maturidade literária, Goethe encontrou um Shakespeare que poderia ser instrutivo para “conciliar em nós [alemães] aquela grande oposição [‘antigo’ vs. ‘moderno’] que parece inconciliável” (Süssekind, 2008, p. 93-116).

Todavia, não se deve perder de vista que, quando Goethe fez todas essas considerações sobre a composição dos personagens trágicos shakespearianos, estava centrado muito particularmente na peça *Hamlet* – i.e., uma tragédia de vingança cujas primeiras edições datavam do início do século XVII e que possuíam questões morais-teológicas bem sérias sobre a preservação da ordem civil e da autoridade soberana monárquica. No entanto, Goethe a leu pela chave interpretativa romântica laica do conflito geracional entre pais e filhos, o que transformou questões que originalmente tocavam concepções teológicas protestantes de ordem pública em questões estritamente privadas típicas do drama burguês apregoado por Lessing (1729-1781).

Em todo caso, esse tipo de leitura, justamente, permitiu que Goethe sustentasse a sua crítica contra a forma romântica de compor personagens trágicos. Este paradoxo se explica porque se, desde o início, *Hamlet* simplesmente obedecesse às ordens de vingança das primeiras aparições do espectro de seu pai, estaria sendo conduzido por uma necessidade excessivamente impositiva, ao modo da tragédia antiga; por outro lado, se *Hamlet* simplesmente se rebelasse contra a autoridade do pai, pareceria com o tipo de herói trágico que o velho Goethe considerava dramaticamente fraco e pouco instrutivo para o espírito moderno.

Assim, aos olhos de Goethe, Shakespeare conciliaria o antigo e o moderno justamente porque teria criado a seguinte solução dramática: ao

transformar, pelas forças das circunstâncias, o dever de vingança num querer, a peça *Hamlet* provaria o seu valor instrutivo porquanto, em vez de simplesmente propor uma ruptura com a memória do pai ou condenar esta memória por levá-lo à autodestruição – como fariam os autores recentes em suas tragédias com personagens em situação semelhante àquela de *Hamlet* –, o enredo shakespeariano apresenta, pelo contrário, um protagonista cujo conflito interno gira em torno da dúvida sobre a sua própria capacidade ou força de realizar algo que passou a ser constitutivo de sua vontade, qual seja, a obrigação de vingar o assassinato do pai.

No entanto, ao refletir sobre a relação entre querer e dever, por desconhecer as antigas convenções de verossimilhança dramática do teatro shakespeariano, as suas recorrências de emblemas morais e as questões teológicas que atravessavam as diferentes variantes editoriais da peça *Hamlet* de começos do século XVII, Goethe criou uma chave de leitura para o personagem-título muito centrada numa concepção anacrônica de interioridade psicológica. Afinal, se *Hamlet* efetivamente figura o *melancólico*, a forma de criar, por exemplo, significado e implicações morais, políticas e teológicas para essa máscara cênico-humoral mudou entre o Renascimento e o Romantismo (Klibansky *et al.*, 1989). Por isso mesmo, talvez seja oportuno, agora, que eu conduza a minha própria tempestade crítica contra o longínquo consenso em torno das expectativas de leitura e dos pressupostos analíticos consagrados pelo olhar romântico.

Antecipadamente, para demonstrar a minha diferença em relação ao tipo de legibilidade crítica proposto por Goethe, devo ressaltar que as peças no contexto de Shakespeare – e as suas formas de conceber personagens e de justificar as instituições sociais e políticas – não seriam adequadamente interpretadas se, projetando expectativas estritamente laicas de legibilidade, desconsiderássemos as questões teológicas que as atravessam. Todavia, nesta exposição, não haveria espaço suficiente para eu retomar um tema já desenvolvido em outros ensaios (Vianna, 2007; 2008). Assim, apenas gostaria de expor aqui, mesmo que resumidamente, os pressupostos analíticos e o caminho conceitual que me possibilitaram explorar historicamente as figurações morais emblemáticas da relação entre súditos e poder soberano nos enredos das peças teatrais *Ricardo III* e *Romeu e Julieta*.

Ora, tendo tal perspectiva em mente, seria oportuno explicitar que o primeiro pressuposto estrutural de minha análise foi poder ler as minhas

fontes em sua materialidade editorial de finais do século XVI, respectivamente: Q1 (1597) e Q2 (1599). E, coerentemente com todas as considerações críticas expostas até agora, o segundo pressuposto estrutural foi não encarar tais variantes editoriais das peças como simples bases de dados, mas compreendê-las como sujeitos ou eventos sócio-institucionais contingentes e portadores de convenções discursivas que participam estruturalmente da teleologia moral de seus planos de conteúdo.

Estado e individuação: por uma leitura não-romântica de Shakespeare

Considerando os dois pressupostos analíticos apontados acima e o meu interesse em explorar tematicamente as figurações morais emblemáticas da relação entre súditos e poder soberano nas peças *Ricardo III* e *Romeu e Julieta*, mostrou-se salutar, como estratégia metodológica, convergir e integrar: (1) os estudos sobre a prática de publicar peças teatrais impressas nos séculos XVI e XVII; (2) os estudos sobre as dinâmicas de distinção social no Antigo Regime; (3) os estudos sobre as suas formas de hierarquias sociais; (4) os estudos sobre as suas figurações institucionais dos poderes políticos e sociais; (5) os estudos sobre o regime de patronato teatral na Inglaterra da virada do século XVI para o XVII; (6) os estudos crítico-literários sobre materialidade textual; e (7) os estudos sobre retórica e política dos versos na literatura inglesa renascentista. A partir desse conjunto de procedimentos, revelou-se igualmente importante, para a minha análise, refletir sobre uma concepção de Estado que fosse adequada ao contexto material das peças.

Genericamente, podemos afirmar que, desde a Querela das Investiduras (1057-1122), a transferência de conceitos jurídico-teológicos para as instituições seculares baixo-medievais demonstra a gradativa emergência de uma concepção estatal de sociedade. Sondar as diversas manifestações dessa transferência conceitual, tal como fizera Ernst Kantorowicz em sua obra *Os Dois Corpos do Rei*, é uma forma bastante pertinente de identificar índices culturais que justamente tornam perceptível a concepção de um corpo abstrato e autônomo de princípios, atributos ou caracteres para as instituições políticas e sociais, que passaram, desde então, a ser moralmente consideradas como prefiguradoras ou modeladoras do comportamento dos indivíduos que viessem a encarná-las.

Não por acaso, esse fenômeno cultural esteve implicado na emergência histórico-sociológica de

um modelo de indivíduo que emblematicamente teve de aprender a ampliar o seu autodistanciamento subjetivo em relação a desejos, pendores e impulsos pessoais para, deste modo, conseguir adequadamente figurar os princípios, atributos ou caracteres do corpo abstrato das instituições. Ora, esse fenômeno cultural expressou-se na literatura dos séculos XVI e XVII pela figuração de personagens mais claramente divididos entre as demandas do Ser (verdades, desejos e impulsos internos do indivíduo) e as demandas do Parecer (as exigências de adequação comportamental do indivíduo em relação às dignidades institucionais).

No entanto, diferentemente do que acontecia com o personagem típico e heróico da literatura romântica, a dolorida balança entre Ser e Parecer pendia, na literatura dos séculos XVI e XVII, em favor do princípio de autoridade representado pelas dignidades institucionais. Por isso mesmo, tal como observou Maravall (1997) para o caso específico da literatura espanhola do século XVII, os personagens com um grau muito acentuado de autonomia subjetiva ou individualidade volitiva eram deliberadamente tratados não como entes psicológicos portadores de uma interioridade ilimitada, mas sim como emblemas morais problemáticos e potencialmente anti-humanos, diabólicos, evasivos ou destrutivos para a vida social e para si mesmos.

Daí, pelos exemplos emblemáticos negativos, muitos textos literários, políticos, administrativos e teológicos dos séculos XVI e XVII recorrentemente representavam a sociedade em risco de desagregação toda vez que um poder soberano tornava-se excessivamente tirânico ou excessivamente clemente, ou quando os seus súditos mostravam-se excessivamente instáveis, arrogantes ou irredentos. Eis a lição política e moral que perpassava os *personagens-emblema* das peças *Ricardo III* e *Romeu e Julieta*.

No entanto, antes de determo-nos nessa conclusão, é importante ter em mente que as figurações de Estado e poder soberano nessas peças não guardam qualquer correspondência lógica ou conceitual com a forma burocrática atual de Estado, pois ele é figurado, na verdade, como uma *Universitas*, mesmo quando é apresentado por meio do avesso emblemático da rebelião social ou da desagregação da ordem civil.

Entendo por *Universitas* uma formação histórica específica de Estado, cujos dispositivos político-administrativos operam com uma lógica estamental-patrimonial de constituição de vínculos de interdependência social. Portanto, tal conceito

refere-se a uma corporação política autônoma formada por diversos corpos de privilégios, na qual a instância soberana maior de autoridade se constrói, consolida-se e estende-se sobre um dado território a partir do apoio interessado dos corpos intermediários locais de poder jurisdicional. Justamente pela especificidade histórico-sociológica da *Universitas*, o poder soberano central figurado em seu interior deve ter dois caracteres institucionais: *Potestas Absoluta* (i.e., estar livre das leis particulares) e *Justitia Mediatrix* (i.e., ser mediador da justiça).

Como podemos notar, tais caracteres institucionais estão mutuamente implicados, pois somente um poder preeminente (*absolutus*) poderia efetivamente ser árbitro de potenciais contendas de interesse entre corpos sociais autônomos de poder jurisdicional. Disso se depreende que, diferentemente do que decorre da concepção de Estado Moderno advinda de conceitos liberais como Absolutismo (geralmente aplicado à França) e Constitucionalismo (geralmente aplicado à Inglaterra), o poder soberano do Estado no Antigo Regime (século XV ao XVIII) não é ainda uma força homogeneizante e jurisdicionalmente niveladora, mas configuradora de um tenso equilíbrio entre corpos jurisdicionais de poder.

Ora, nesse tipo de configuração social, tal como é moralmente expressado em muitas das tragédias e histórias shakespearianas, o indivíduo ou agrupamento social com pretensões desmedidas de autonomia subjetiva ou volitiva não é um lugar de direito ou autoridade, mas um problema a ser superado. Deste modo, demonstro o quanto é distinta a forma de legibilidade política e moral que proponho, por exemplo, para a peça *Romeu e Julieta*, quando comparada com as interpretações desenvolvidas por Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen no ensaio *Romeu e Julieta e a Origem do Estado* (Castro e Araújo, 1978).

Nesse ensaio, os autores partem do pressuposto de que a força constitutiva do Estado é necessariamente homogeneizante e jurisdicionalmente niveladora, disso deduzindo que a quebra de fidelidade às esferas jurais das casas Capuleto e Montéquio, representada cenicamente pelo amor trágico de Julieta e Romeu, seria a condição de possibilidade para a estabilidade tanto da soberania do príncipe Escalo quanto do corpo político da fictícia Verona. Deste modo, ao disporem de uma moldura conceitual anacrônica para definir a figuração do Estado na peça *Romeu e Julieta*, Castro e Benzaquen tiraram conclusões igualmente anacrônicas sobre o tipo de *moralização emblemática* proposto para os vários caracteres e humores que vão

sendo encarnados pelos diversos personagens ao longo da trama.

Ora, quando pensamos a figuração do Estado como *Universitas*, a forma de entender a moralização política das tramas das peças *Ricardo III* e *Romeu e Julieta* muda completamente. As demandas por prosperidade, durabilidade e estabilidade institucional de uma *Universitas* dependem de que as suas esferas jurais ou corpos jurisdicionais sejam socialmente eficazes e cooperativos (entre si e com a autoridade soberana central). Nesse sentido, qualquer falha nos diferentes níveis de figuração da reciprocidade hierárquica liberária forças potencialmente destrutivas para todo o corpo político: num primeiro nível, isso é representado pelos filhos e/ou servidores que desrespeitam ou traem a autoridade de seus pais e/ou patronos; num nível mais elevado, isso é representado pelas autoridades patriarcais locais que desrespeitam ou traem a autoridade patriarcal régia.

No caso específico de *Ricardo III*, é exposto que as traições e as mudanças súbitas de alianças fizeram parte da vida política de todos os protagonistas-problema que, conforme as suas conveniências privadas, acintosamente ou sorrateiramente desrespeitaram as hierarquias de autoridade e as demandas por ordem pública. Ao fundarem assim as suas conquistas, projetos e posições, nada mais fizeram do que liberar as forças diabólicas da desagregação social que, cedo ou tarde, voltar-se-iam contra eles próprios.

No caso específico de *Romeu e Julieta*, todos os protagonistas jovens, com exceção de Páris e Benvoglio, são modelarmente problemáticos, pois conturbam em alguma medida o necessário equilíbrio entre *nascimento* (i.e., fidelidade às esferas jurais), *céu* (i.e., respeito às leis divinas) e *terra* (i.e., respeito às leis do Estado); mas, se chegaram a tanto, é porque as três instâncias maiores de autoridade patriarcal da fictícia Verona falharam em manter uma adequada reciprocidade hierárquica no seio da corporação política. Ao falharem nisso, perderam o controle sobre os seus parentes e servidores, que passaram a atuar como *feras irrefreáveis* nos espaços públicos – aliás, metáforas morais emblemáticas advindas de bestiários medievais e renascentistas se repetem várias vezes ao longo da peça.

Daí, estabelecer uma relação especular entre as peças *Ricardo III* e *Romeu e Julieta* mostra-se bastante justificável, pois em ambas podemos encontrar personagens-problema que figuram avessos morais emblemáticos bastante similares, ou seja, indivíduos ou grupos arrogantes e/ou sorrateiros que – por acharem preferível trair a fidelidade aos chefes de

suas esferas jurais e/ou aceitável desrespeitar as leis do Estado, os interesses públicos e as hierarquias sociais e de gênero – acabam por ter algum tipo de punição exemplar, o que quase sempre envolve perdas lastimáveis ou mortes violentas.

Por outro lado, em plano moralmente modelar, para haver a integridade do corpo político, o indivíduo que viesse a figurar a autoridade soberana central deveria saber combinar, casuisticamente, firmeza, constância, prudência, proibidade, equidade, punição, justiça e, havendo causa manifesta de interesse público, não deveria hesitar em sacrificar ou ocultar os seus gostos, desejos, preferências, verdades ou pendores morais mais pessoais. Nesses termos, nem o príncipe Escalo, por sua excessiva clemência no passado, nem o rei Ricardo, por sua diabólica tirania no presente, seriam alternativas adequadas para a figuração da autoridade soberana do Estado.

Ora, justamente por ser o *pater* acima de todos os demais existentes em seu reino, um rei, enquanto individualidade físico-psicológica, deveria ser o primeiro a dar o exemplo cristológico-sacrificial de que toda alteza social, uma vez investida dos caracteres e atributos de uma dignidade institucional, deve deixar de pensar em si mesma como uma coisa estritamente privada para, deste modo, tornar-se plenamente um instrumento da *res publica*. Não sem sentido, por ter uma percepção estatal das instituições de sua época, Erasmo (1469-1536), em seu opúsculo *Educação de um Príncipe Cristão* (1516), lembrava ao rei que nascera e fora educado para o Estado, e não para sua própria fantasia (Erasmus, 1963, p. 142).

Enfim, para concluir este item, gostaria de lembrar que autores tão diferentes entre si como Lutero e Maquiavel não deixaram de conceber certo halo sagrado sacrificial para as grandes personalidades que souberam encarnar adequadamente as dignidades institucionais moralmente paradoxais do Estado, mesmo que, em nome dos interesses da *res publica*, tivessem que tomar atitudes que, do ponto de vista estritamente moral-teológico, pudessem trazer muitos males potenciais para a salvação de suas almas. Aliás, considerando os males efetivos que muitos políticos contemporâneos trazem para a esfera pública, penso que deveriam voltar a aprender o sentido elevado do halo sacrificial dos cargos públicos para os quais foram eleitos.

Conclusão

No decorrer do desenvolvimento deste ensaio, tornou-se claro para mim que o meu ímpeto (*Drang*)

predominante de estudo esteve marcado por uma necessidade de tornar Shakespeare estranho para nós, de não mais fazer dele nosso contemporâneo, ou o inventor do humano, pois, como vimos, todas essas chaves de leitura estavam muito marcadas pela tradição de apropriação crítica romântica, particularmente em sua matriz alemã, que fizera de Shakespeare o Autor de uma Obra e, ao mesmo tempo, um instrumento crítico útil para o embate cultural anticlássico da virada do século XVIII para o XIX.

Considerando agora tudo que já foi apontado, seria mais do que necessário que novas pesquisas viessem criar uma nova tempestade (*Sturm*) crítica e, quem sabe, instrumentalizar algumas peças associadas ao nome Shakespeare na direção de temas que pudessem, ao menos, quebrar um longínquo consenso em torno das expectativas de leitura e dos pressupostos analíticos consagrados pelo olhar romântico. Assim, espero que meu ensaio venha provocar novos ímpetos e tempestades críticas sobre este assunto no Brasil, pois, diferentemente do Shakespeare celebrado por Ben Jonson em sua poesia-monumento de 1623, não quero ser uma estrela solitária a brilhar sem o fulgor das constelações.

Referências

- BERCÉ, Y. *O rei oculto: salvadores e impostores: mitos políticos populares na Europa Moderna*. São Paulo: Edusc, 2003.
- CASTRO, E.B.V.; ARAÚJO, R.B. Romeu e Julieta e a origem do Estado. In: *ARTE e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 148-149
- DIEHL, H. *Staging reform, reforming the stage: protestantism and popular theater in early Modern England*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- EAGLETON, T. *A idéia de cultura*. São Paulo: Unesp, 2005.
- ELIAS, N. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ERASMUS. *Education of a Christian Prince* (1516). New York: Octagon Books, 1963.
- GOETHE, J.W. *Escritos sobre literatura*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000.
- KLIBANSKY, R. et al. *Saturne et la mélancolie*. Paris: Gallimard, 1989.
- MARAVALL, J.A. *Cultura do Barroco*. São Paulo: Edusp, 1997.
- MIOLA, R.S. Othello 'Furens'. *Shakespeare Quarterly*, Maryland, v. 41, n. 1, p. 49-64, 1990.
- SÜSSEKIND, P. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- VIANNA, A.M. Novo Moderno Prometeu: o espelho de Victor Frankenstein. *Rev. Espaço Acadêmico*, Maringá, n. 26, 2003. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/>>

026/26vianna.htm>. Acesso em: 18 maio 2008.

VIANNA, A.M. A sacralização do corpo político e a retórica de ameaça em *Ricardo III*. *Rev. Espaço Acadêmico*, Maringá, n. 71, 2007. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/071/71vianna.htm>>. Acesso em: 18 maio 2008.

VIANNA, A.M. Idolatria e concupiscência: por uma leitura reformada de Romeu e Julieta. *Rev. Espaço Acadêmico*, Maringá, n. 80, 2008. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/080/80vianna.htm>>. Acesso em: 18 maio 2008.

WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das

Letras, 1990.

WERSTINE, P. The textual mystery of Hamlet. *Shakespeare Quarterly*, Maryland, v. 39, n. 1, p. 1-26, 1988.

Received on May 26, 2008.

Accepted on September 04, 2008.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.