



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

RENATO GONÇALVES LOPES

**“I ACCOUNT THIS WORLD A TEDIOUS THEATRE”:
A TRAGÉDIA DO TEATRO DO MUNDO EM JOHN
WEBSTER**

**CAMPINAS,
2016**

RENATO GONÇALVES LOPES

**“I ACCOUNT THIS WORLD A TEDIOUS THEATRE”: A
TRAGÉDIA DO TEATRO DO MUNDO EM JOHN WEBSTER**

**Tese de doutorado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Doutor em Teoria e
História Literária, na área de História e
Historiografia Literária.**

Orientador: Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson

**Este exemplar corresponde à versão
final da Tese defendida pelo
aluno Renato Gonçalves Lopes
e orientada pelo Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson**

**CAMPINAS,
2016**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Lilian Demori Barbosa - CRB 8/8052

L881i Lopes, Renato Gonçalves, 1974-
"I account this world a tedious theatre": a tragédia do teatro do mundo em
John Webster / Renato Gonçalves Lopes. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Eric Mitchell Sabinson.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Teatro inglês (Tragédia) - Séc. XVII. 2. Webster, John, 1580?-1625? -
Crítica e interpretação. 3. Metateatro. I. Sabinson, Eric Mitchell, 1949-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: "I account this world a tedious theatre": the tragedy of the theatre
of the world in John Webster

Palavras-chave em inglês:

English drama (Tragedy) - 17th century

Webster, John, 1580?-1625? - Criticism and interpretation
Metatheatre

Área de concentração: História e Historiografia Literária

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Eric Mitchell Sabinson [Orientador]

Caetano Waldrigues Galindo

Luís Gonçalves Bueno de Camargo

Mayumi Denise Senoi Ilari

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Data de defesa: 30-08-2016

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Eric Mitchell Sabinson

Caetano Waldrigues Galindo

Luís Gonçales Bueno de Camargo

Mayumi Denise Senoi Ilari

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Marcelo Seravali Moreschi

Ricardo Gaiotto de Moraes

Mário Luiz Frungillo

IEL/UNICAMP

2016

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

Dedico esta tese aos meus amigos

Agradecimentos

À professora doutora Mayumi Denise Senoi Ilari e ao professor doutor Antonio Alcir Bernárdez Pécora, pela disponibilidade em ler esta tese de modo tão cuidadoso, com a grata participação na sua qualificação e, posteriormente, na banca de sua defesa.

Ao professor doutor Caetano Waldrigues Galindo e ao professor doutor Luís Gonçalves Bueno de Camargo pela leitura atenciosa desta tese e consequente participação na sua banca de defesa.

Ao professor doutor Eric Mithcell Sabinson.

Aos professores doutores Marcelo Seravali Moreschi, Ricardo Gaiotto de Moraes e Mário Luiz Frungillo, pela prontidão em fazer parte da banca de defesa desta tese.

Aos meus amigos, pelo indispensável apoio intelectual e emocional.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional.

Glories, like glow-worms, afar off shine bright,
But look'd too near have neither heat nor light.

The White Devil. Act V, scene i, 39-40

&

The Duchess of Malfi. Act IV, scene ii, 103-04

“I account this world a tedious theatre”: a tragédia do 'teatro do mundo' em John Webster

RESUMO:

Esta tese de doutorado propõe o estudo da dramaturgia inglesa do início do século XVII, especificamente no chamado período jacobino, enfocando na tragédia de John Webster (*The White Devil* e *The Duchess of Malfi*), um dos mais representativos do seu tempo. John Webster obteve certo reconhecimento em sua época e em diferentes produções ao longo do século XX e neste início do XXI, o que não sugere a apreciação ainda pouco compreendida nem sua ausência em pesquisas, como nas universidades brasileiras. Seu teatro contemporâneo sofre da recorrência de qualificativos tornados lugares-comuns da “bardolatria”, os quais são características não de um dramaturgo, mas de toda sua geração. Porém, a reflexão advinda de uma dramaturgia de aparente contradição (clássica e perversa) como é a jacobina, levanta questionamentos sobre a relação entre tantas cenas de horror ou sexualidade exacerbada e um teatro dominado por regras sociais, religiosas e literárias. Ao mesmo tempo, tais questões possibilitam a identificação de elementos que demonstrem suas qualidades dramáticas, potencialidades cênicas e seu contexto de produção, e extraem deles temas e questões vistos como relevantes por parte da ampla crítica especializada atual. Destaca-se, nessa perspectiva, a recorrência de verdadeira metalinguagem cênica, ou *metateatralidade*, por meio de diferentes recursos (como a ‘peça dentro da peça’) de diversas funções dramáticas (como uma reflexão sobre a existência), os quais, inseridos em enredos que remetem àquele contexto fortemente religioso, revelam sua conexão com noções metafísicas, como providência divina e predestinação, dos debates ou disputas da teologia anglicana, ainda em formação no século XVII.

“I account this world a tedious theatre”: the tragedy of the ‘theatre of the world’ in John Webster

ABSTRACT:

This doctoral thesis proposes the study of English drama of the early seventeenth century, specifically in called Jacobean period, focusing on the tragedy of John Webster (*The White Devil* and *The Duchess of Malfi*), one of the most representative of his time. John Webster received some recognition in his time and in different productions throughout the twentieth century and the early twenty-first, which does not suggest the still poorly understood assessment or its absence in researches, as it occurs in Brazilian universities. His contemporary theater suffers from recurrent epithets become commonplaces of "bardolatry", which are not characteristics of one playwright, but his entire generation. However, arising reflection of a dramaturgy of apparent contradiction (classical and perverse) as the Jacobean generates questions about the relationship between many scenes of horror or exacerbated sexuality and a theater dominated by social, religious and literary rules. At the same time, those questions enable the identification of elements that demonstrate their dramaturgical qualities, scenic potential and its production context, and extract their themes and issues seen as relevant by the wide critical current specialist. It is noteworthy, in this perspective, the recurrence of true scenic metalanguage, or metatheatricality, through different features (such as the 'play within the play') of several dramatic functions (as a reflection on existence), which, inserted into plots that refer to that strongly religious context, reveal their connection with metaphysical notions as divine providence and predestination, the debates or disputes of Anglican theology, still forming in the seventeenth century.

Sumário

Introdução	p. 11
I. <i>Revenge tragedy</i> e o teatro jacobino	p. 27
II. As tragédias de John Webster	p. 53
III. Metateatralidade	p. 80
IV. Protestantismo na Inglaterra do início da era moderna	p. 103
V. Considerações finais	p. 121
VI. Bibliografia	p. 129

Introdução

Apresentação

Esta tese de doutorado propõe o estudo da tragédia inglesa do início do século XVII, tendo por enfoque um dos seus nomes mais representativos, o dramaturgo John Webster (c.1580 – c.1634). Para isso, buscará a contextualização do seu teatro, inclusive fazendo referência a outros autores e obras; porém, são suas duas tragédias mais significativas, das que chegaram até o presente, que receberão a análise mais cuidadosa: *The White Devil*, publicada em 1612, com estreia provável no inverno desse mesmo ano no *Red Bull* (teatro público londrino), e *The Duchess of Malfi*, encenada entre 1613-1614, primeiramente no teatro privado *Blackfriars*, e publicada apenas em 1623. Ambas tragédias não possuem tradução em língua portuguesa.

Para tratarmos desse teatro, nos centraremos em três eixos principais: a caracterização das *revenge plays*, um subgênero das tragédias frequente no período, a metalinguagem teatral, ou metateatro, a recorrente autoconsciência/autorreferência do palco no palco, e a teologia calvinista, perspectiva pela qual se entendia o cosmos, fruto e geradora de intensos debates – três eixos relacionados entre si por meio do conteúdo dramaturgico e seu contexto sociocultural. A aproximação a essas três categorias se dará com variada fonte de pesquisa, baseada especialmente em artigos bastante atuais, como os presentes em periódicos, *Companions* e *Critical Guides*, sem dispensar o apoio de *sites* e *databases*, e especialmente sem deixar de recorrer a alguns estudos clássicos, fundamentais, sobre o período dramaturgico (havendo dois anos-base, entende-se ano de publicação e ano da edição consultada, respectivamente), como ELIOT (1932, 1951), BRADBROOK (1935, 2002), e ao mesmo tempo, de uma linha crítica tão divergente destes, DOLLIMORE (1981, 2010) e SINFIELD (1983, 2009), especialmente; sobre *revenge tragedy*, BOWERS (1940, 1971) e a coletânea de SIMKIN (2001); o primordial sobre metateatro, ABEL (1961, 1968), e sobre recursos metateatrais no teatro inglês, RIGHTER (1963, 1967); sobre o contexto político-religioso, HILL (1972, 1987) e SKINNER (1996); sobre Webster, BLISS (1981) e WYMER (1995), entre outros.

Pouco prolífico em comparação a Ben Jonson e Thomas Middleton, John Webster é reconhecido por duas únicas tragédias, fato que por si só deve representar a sua força lírica e cênica, pois foi assim que entrou no cânone “elisabetano”, posto acima de tantos outros dramaturgos, muito mais produtivos que ele. Ao menos na Inglaterra e nos Estados Unidos, ainda se encenam versões de *Duchess of Malfi*, considerada dentre as peças não shakespearianas do início da era moderna inglesa a mais relevante (por exemplo, na introdução à *Duchess of Malfi* da *Norton Anthology*, lê-se: “*of all the Stuart dramatists, Webster is the one who comes closest to Shakespeare in his power of tragic utterance and his flashes of poetic brilliance*”) (GREENBLAT, 2006: 1461).

Quando ainda da necessidade de escala valorativa e comparativa, John Webster é posto logo após Shakespeare, ou Marlowe e Jonson, entre os maiores talentos dramáticos de sua época, não obstante seja identificado como um trágico de enredos mais lúgubres e extravagantes. Ora, como Marlowe, Jonson e Shakespeare, Webster teria forte talento verbal, de admirável poesia, embora de estilo e ritmo totalmente diversos; como Marlowe e Shakespeare, Webster demonstra capacidade de imaginar criaturas obcecadas, torturadas, as quais se fixam facilmente na memória de leitores e espectadores, muitas vezes pelo horror incitado.¹ (BURGESS:104-05)

Assim, apesar de muitos críticos literários estarem concentrados em Middleton – ainda por conta do ressurgimento de sua obra, lançada em uma grandiosa *Oxford Edition* juntamente a uma volumosa coletânea de estudos –, a seleção de autor mais representativo da tragédia jacobina nesta tese será por Webster. De grande interesse, a obra de Middleton é mais numerosa, com mais títulos de nível e uma coerência moral mais clara, de aparente base calvinista. Porém, se trouxe temas mais diversificados, Middleton também teve seus limites, tendo sido incapaz, por exemplo, de imaginar uma mulher sexualizada e bondosa, como Webster de modo bastante original fez triunfalmente com a Duquesa de Malfi, numa época em que se polemizava sobre o valor da mulher, na sociedade e na criação divina (WYMER, 2005: 552). Adepto mais fiel do experimentalismo cênico,

¹ Webster é personagem na cultura *pop*, em romances, séries, filmes – como *Shakespeare in Love* – e mesmo em canção – “My White Devil”, da banda pós-punk Echo and the Bunnymen, em *Porcupine* (1983), seu maior sucesso.

Webster discute (talvez) melhor o papel do próprio teatro para uma sociedade que o vivia de modo tão integral – um dos interesses destacados neste estudo.

Seja Thomas Middleton, Thomas Kyd, Christopher Marlowe, Ben Jonson, John Fletcher, John Ford, entre tantos outros, seja John Webster, são todos eles poetas-dramaturgos contemporâneos de Shakespeare que permanecem à sua sombra. Fato que não precisa ser apontado como um problema, mas, com a licença do paradoxo, pode ser problematizado. Ainda que nos países de língua inglesa tenham se tornado paulatinamente objetos da dedicação universitária, de pesquisas e publicações há já algumas décadas, a discrepância geral da atenção dedicada a Shakespeare e seus “contemporâneos” ainda é marcante. Isso, é notável, acaba por esvaziar as possibilidades de apreciação daquele teatro e mesmo da obra shakespeariana. A recorrência de qualitativos da “bardolatria” obscurece toda uma geração que apresenta igualmente características não da “influência de um dramaturgo maior”, mas das principais obras da sua própria época: poéticas, densas, passionais, agudas etc. Shakespeare e suas peças, tão reconhecidos até no senso-comum de imprensa e editoras, sofrem a tendência de os colocarmos como fenômeno isolado, não inserido em uma comunidade de um determinado período. Sofrem igualmente, com isso, do esgotamento de pesquisas, análises e interpretações, em meios acadêmicos e midiáticos – renovam-se os estudos conforme se renovam as linhas teóricas, mas que também se esgotam, conseqüentemente. (GREENE, 2015: 465)

Por outro lado, se Shakespeare ainda é o centro do cânone – como ainda se reafirma para fins pedagógicos –, nos meios teatrais e acadêmicos que se pretendem mais rebeldes, tem-se o Shakespeare remodelado: *queer*, anti-imperialista, feminista; paralelamente quer-se este recorte alternativo para os seus contemporâneos, contrapondo-os a um Bardo conservador, forjado para centralizar o cânone europeu². “Shakespeare e seus contemporâneos” – a expressão é recorrente – são também os usos que fazem de suas obras. Sentidos para as peças são muitos, certamente, pois a caracterização agregada parte do individual para moldar o texto a ideais crítico-teóricos. Se, por exemplo, *new historicists* buscaram a verdade política ou cenográfica daqueles artistas (alcançaram hipóteses seguras,

² Ver ROBSON, Mark. “Case Studies in Reading II: from Texts to Theory” e MALEY, Willy. “Recent Issues in Shakespeare Studies: from Margins to Centre”, in HISCOCK: 2009, p.93; 190.

mas certezas inalcançáveis como algo que se encontra no século XVII), feministas das últimas décadas revisam o cânone apresentando dramaturgas contemporâneas de Shakespeare (como Elizabeth Cary) e Ecocríticos destacam as representações da natureza por vilões e heróis trágicos. Procuram-se justamente possibilidades – e nova fruição para leitor e espectador.

Assim, fugindo de esgotamentos e excessos, a tendência tem sido mirar em textos apócrifos, quando se descobrem fragmentos novos ou novos autores para antigos fragmentos; mira-se o cenário sócio-cultural-político de Shakespeare, seguindo trilha teórica que encara o fenômeno como fruto de um período, uma classe, uma monarquia; buscam-se, muitas outras vezes, escritores seus contemporâneos, de valor que se quer equiparável – ainda que não tão produtivos academicamente – como se com esses ora se revelariam novas obras igualmente merecedoras do título *cânone*, ora se verificaria melhor o contexto do autor verdadeiramente visado, Shakespeare. Por entre diferentes perspectivas, em muitas delas nos deparamos com a apreciável mostra de que o poeta nacional inglês não foi um fator isolado em sua época e em seu ambiente. Mais que isso, alguns teóricos do ‘materialismo cultural’ têm defendido recentemente que a atribuição de qualquer peça a qualquer indivíduo é enganosa, quer porque as peças eram produções colaborativas, não pertencendo a seus autores na época, quer porque todo conceito de autoria é uma “ficção moderna sentimental”, disfarçando o fato de que os autores (como outras pessoas) não são realmente agentes autônomos, mas produtos de suas culturas. (WATSON, 2007: 321)

Constata-se ainda, como fonte permanente de interesse, que a maior parte da produção dramática do período revela tais crueldades que surpreendem quem carrega uma visão de teatro romantizada, ou burguesa, a qual edulcorou Shakespeare, mas não seus contemporâneos. A reflexão advinda ante essa dramaturgia de aparente contradição – clássica e perversa – levanta questionamentos sobre a relação entre tantas cenas de horror ou sexualidade exacerbada com um teatro dominado por regras, regras sociais, religiosas e estéticas. O sucesso alcançado em sua época e em algumas produções recentes, inglesas, não sugere a apreciação ainda pouco compreendida, por estudiosos e criadores que muitas vezes se estagnam ante as margens moral, imoral, amoral. São tragédias repetidas vezes condenadas ou adaptadas, mas que em sua época escaparam da censura oficial e repúdio da plateia, o que gera perguntas: quais de

suas características se sobrepõem ao julgamento moral e ao julgamento de valor? O contexto cultural as favorecia? Críticos de fins do século XIX e início do XX defendiam que seria apenas o gosto pelo “baixo” de uma plateia popular a razão do sucesso de outrora, enquanto outros destacavam elementos mais sublimes, que sensibilizariam audiência e leitores. Podemos extrair de ambas perspectivas a explicação do impulso crescente, iniciado em meados do século XX, de revalorização daquelas tragédias? Talvez seja o atrativo desse teatro a flutuação entre o que se entende hoje por melodrama e por tragédia clássica; mas em tempos anteriores a Romantismo e ao *drama* burguês, seria a violência cotidiana, incontida, como querem alguns, a razão do gosto pela sanguinária “tragédia de vingança”? Uma complexidade aparentemente não cabível em preceitos e preconceitos outrora recorrentes nos estudos sobre o período.

Dentre algumas das peças visadas por pesquisadores e produtores anglófonos, destaco *The Spanish Tragedy* (publicada em 1592, mas escrita provavelmente antes de 1588), de Thomas Kyd (1558-94), a primeira tragédia de sucesso de uma linhagem que emulava Sêneca, a “tragédia de vingança”, cujo exemplo mais conhecido é *Hamlet* (1600-01). Thomas Middleton (1580-1627) será um dos continuadores dessa sequência de choques cênicos com teor vingativo, mas o autor se destacará pela consciente inventividade e, pode-se afirmar, ousadia, como se vê em *Revenger’s Tragedy* (encenada em 1606) e *The Changeling* (licenciada para performance em 1622). John Webster, posto por alguns logo após Shakespeare entre os maiores talentos trágicos de sua época, é identificado como espécie de perito em tragédias extremamente sombrias, isso a exemplo de suas duas únicas criações trágicas. John Ford (1586-1639) seria o herdeiro mais melancólico, senão o último dessa linha de tragédias suficientemente tétricas, como visto na sua peça mais lembrada, para além do título, *’Tis Pity She’s a Whore* (publicada em 1633). Christopher Marlowe (1564-1593) e Ben Jonson (1572-1637), duas constantes em estudos e encenações inglesas e estadunidenses, são também referências nesta tese, mas o primeiro é anterior ao período aqui mais visado e, como o segundo, não produziu uma tragédia que se encaixe facilmente no subgênero destacado, *revenge tragedies*. É essa seleção de títulos e dramaturgos uma sugestão de enfoque do estudo baseada em uma série de tragédias, que tem por ápice dramático as duas peças de Webster, e no seu reconhecimento presente nos estudos anglófonos acerca do início da era moderna. Tais nomes e títulos

possibilitam a identificação de elementos que demonstrem algumas das qualidades dramáticas, potencialidades cênicas e diferentes valores do seu período de produção.

Com tal noção de dramaturgo inserido num contexto em que outros tantos dramaturgos criavam, disputavam atenção de patronos, buscavam a *fama* que eterniza, propõe-se aqui, enfim, justamente o olhar temporalmente recortado para o teatro em que Shakespeare encerraria a carreira, o que não significou o fim da rica dramaturgia do início da idade moderna inglesa. É um teatro que se estende para além do reinado de Elisabeth I e para além do bardo, constituído de companhias de atores, construções próprias, dezenas de dramaturgos, textos manuscritos e impressos, público diversificado, críticos moralistas, nobres protetores e dois reis (James I e Charles I) simpáticos à arte cênica – resultado de uma tradição avançada.

Portanto, em tal contexto, esta tese tem a intenção de distinguir a ‘tragédia jacobina’, de modo a propor um entendimento daquele teatro – um dos mais efervescentes de que a humanidade possa ter notícia –, extraíndo dele temas e questões vistos como relevantes por parte da ampla crítica especializada atual. Considerada, dessa forma, a relevância de tal drama, consterna a sua ausência nas universidades e teatros brasileiros, onde Shakespeare tem posição garantida (e descontextualizada) mesmo que tímida, tão tímida quanto sejam nossas humanidades e nossos teatros. Ademais, é pressuposta a importância do período, o início da Idade Moderna na Europa, para a constituição de padrões de comportamento, crenças e conhecimentos, especificamente na Inglaterra de então, quando as produções artísticas mais expressivas foram quase em sua totalidade literárias: dentre os textos produzidos os mais valorizados e divulgados até o presente são os dramáticos.

Antecedentes

Um renascimento inglês

A denominação do período no qual esta tese se concentra é reconhecida fonte de problematizações. Em enciclopédias e manuais de história da arte, “Renascimento” é etiqueta que descreve um movimento cultural iniciado na Florença do final da Idade Média, após redescobertas de “fragmentos” da

Antiguidade e o entusiasmo com o estudo dos gregos e romanos clássicos, o Humanismo – fator unificante pelo qual o denominado Renascimento se tornou um fenômeno pan-europeu ao longo dos séculos XV, XVI e XVII, uma corrente de pensamento transformadora e influente. Em suas linhas gerais, referem-se a uma época, o início da Idade Moderna, quando a Europa lê Horácio, amplia o mapa-múndi, usa a prensa de Gutenberg, valoriza a língua nacional, busca modelos em Roma, antiga e contemporânea (juntamente com outras cidades-estados), e passa a contestar ou temer as autoridades reformistas e contrarreformistas. No entanto, nas definições de Renascimento não se encontra consenso. O termo em si caracteriza épocas, reinos, costumes e obras muito diferentes entre si, sendo por isso continuamente questionado, motivo para contra-argumentações nas quais se colocam como mitos sua pretensa universalidade e seus princípios constitutivos, como as leituras efetivadas (tratados de magia, por exemplo, foram um dos maiores interesses humanistas) (BURKE, 1998: “Introduction”, *passim*). Especificamente para a Grã-Bretanha, alguns historiadores e críticos, como C. S. Lewis, negaram a existência do Renascimento, vendo em Tudors e Stuarts um prolongamento de “tendências medievais”; muitos preferem o termo “early modern” para se referir à sociedade e à política de então – embora outros, como o historiador G. R. Elton (especialista na era Tudor), aceitem a alcunha “renascentista” para a produção literária, por conta das marcas do Classicismo (CAFERRO, 2010: 7-8).

Seguindo a tendência mais atual de obras acerca do tema aqui tratado, denominarei o período de o “início da era moderna”, *early modern age*, bastante abrangente, mas menos marcada pelo classicismo na literatura; especificações temporais, entretanto, serão mais tradicionais, e bastante usuais: ‘período elisabetano’, ‘jacobino’ e ‘carolino’, por alguns vistos como expressões centradas demais no poder político, mas de fácil localização na linha do tempo. A época toda soma quase um século e já foi tratada mais genericamente, para sua expressão cultural ao menos, como “período elisabetano”, quando se viam os “jacobinos” como decadentes e os “carolinos” artisticamente pouco significativos.

Elisabetano, jacobino e, ao final, carolino: uma convenção para periodizar o início da Idade Moderna de acordo com o monarca comandante da Inglaterra. Assim, o período elisabetano, 1558-1603, se encerra com a morte da rainha e a ascensão do seu primo escocês James IV ao trono, tornado James I – início do período jacobino, 1603-1625; após sua morte, o rei James será substituído pelo

filho, Charles I, dando início ao período carolino, de 1625 a 1642, quando da Guerra Civil. É importante ressaltar que tal periodização se trata de um modo de determinar a época, como a década de um texto, a qual pode se contrapor à outra, não sendo facilmente aceitáveis, porém, caracterizações tão delimitadas que associam uma obra ou dramaturgo a um reinado específico.

Um teatro elisabetano

Aponta-se frequentemente como tardia a chegada dos ideais clássicos à ilha, sendo por isso seu teatro fora do padrão esperado, como se verá na recepção da França Classicista: Shakespeare e seus contemporâneos seriam “bárbaros”, isto é, não clássicos, sem o conhecimento dos bons hábitos dos estudos que garantiriam uma arte mais refinada. Mesmo assim, comparando as diferentes expressões artísticas do início da Idade Moderna, a Inglaterra ganhará seu destaque não pelas artes plásticas, mas pelo fomento literário. E no cerne dessa literatura está o Drama (CRAIG, 1962: 71). Da Itália, apontada como matriz das artes do período, no que diz respeito à literatura vale lembrar que, exceção a uma porção da obra de Tasso e Ariosto, os textos mais influentes na Inglaterra são anteriores ao século XV (Petrarca, Dante, Bocaccio)³ – à parte *O príncipe*, de Maquiavel; e se o seu teatro alcança algum reconhecimento, será com a popular comédia de improvisos, a *commedia dell'arte*, desenvolvida por grupos profissionais, e pouco na forma mais erudita, de grupos amadores, nada comparável ao que se observou na Inglaterra de Elisabeth I e James I. Lembra-se que a Itália ainda não dera ao mundo o cenário em perspectiva, o proscênio, novas teorias do drama, a tradição da ‘comédia italiana’ e a ópera (HELIODORA, 2004:50).

Ainda assim, se encontra nas tradicionais histórias literárias o que se fez discurso oficial acerca das produções dos séculos XVI e XVII ingleses, as quais, embora associadas com algumas ressalvas, são tratadas por renascentistas: há uma transição Humanista que teria elevado a cultura medieval à Renascença, desembocando na *Utopia* (1516) de Thomas More; a base do contexto político é a

³ A “pastoral” italiana está presente na Inglaterra do séc. XVI em algumas obras: a bem-sucedida comédia *Endimion* (encenada em 1588, publicada em 1591), de John Lyly, o *Shepherd's Calendar* (1579), primeira grande obra de Edmund Spenser, e a popular *Arcadia* de Sir Philip Sidney – publicada em 1590 após sua morte e revisões desencontradas e cuidados com a censura. Nesse romance se encontra a origem de muito do pastoralismo inglês, como diferentes elementos para a cena 4 do Ato IV de *The Winter's Tale*, a qual traz uma longa digressão sobre o pastoralismo. (BERTHOLD, 2010; STEVENS; MUTRAN, 1988)

ascensão dos Tudors ao trono: Henry VII (1485) restabelece o poder central e põe fim à Guerra das Rosas; as vontades de Henry VIII o dissidiaram da Igreja Católica e dão início à Reforma Protestante no seu reino. Após períodos conturbados entre católicos e protestantes, com a Espanha sendo uma ameaça constante, Elisabeth I engendra a “era de ouro” com a paz interna e a mostra do poderio aos inimigos externos, com o que a cultura letrada pôde florescer com maior vigor; listam-se, ainda, os maiores nomes da sua literatura: Spenser, Marlowe, Donne, Shakespeare, Jonson, finalizando com os puritanos Milton e Marvell (HADFIELD, *cronologia*: 2001). Essa periodização estabelecida pelo influente Hippolyte Taine em *Histoire de la littérature anglaise* (1863-4) instituiu os marcos e os limites daquele Renascimento literário e passou a embasar o ensino (até o presente). Certo é que na Inglaterra de então se vê um desenvolvimento literário de valores ora mais ora menos classicistas, gradativamente inovadores do que se produzia nos séculos XIV, XV e início do XVI – popular, menor densidade emotiva, de mitologia cristianizada. (BRITLAND; MUNRO, 2009)

Como símbolo do início da Idade Moderna da Inglaterra, o reino da “Rainha Virgem” possuirá o teatro, o qual ela, ao ser coroada, já o encontrou em pleno desenvolvimento, em boa consideração ao lado de críticas temerosas, estimado por diferentes camadas da sociedade; o teatro que ela, por seu gosto, facilitará a frutificação e renovação, mas que a bem da verdade ainda a ela sobreviverá e mais se desenvolverá com o primeiro Stuart. Não tendo uma origem italiana, como ocorrera com tantas formas artísticas, tampouco o teatro desenvolvido em França⁴ e em Espanha⁵, mais próximas geograficamente, dará origem ao fenômeno inglês. Há comunicação dramática entre as nações, como se vê em temas, releituras e traduções, mas deve-se formalizar: quando o século XVI era tomado pelo

⁴ A dramaturgia francesa da época apresenta elementos bastante semelhantes à tragédia elisabetana, marcada pela retórica, pela poesia clássica e pelas tragédias de Sêneca, como se nota pela obra de Robert Garnier, apontado por parte da crítica como uma possível afinidade não casual da tragédia inglesa – note-se que Thomas Kyd traduziu para o inglês *Cornelia*. Porém, trata-se de um drama mais moralista e verborrágico, bem pouco cênico, e sem uma base popular para o desenvolver. (STEVENS; MUTRAN, 1988:17)

⁵ O teatro da Espanha do Século de Ouro ainda é visto de modo destacado, especialmente pela espantosa quantidade de dramas produzidos; com vários destaques e paralelos interessantes com o teatro elisabetano e jacobino, o drama espanhol de então parece limitado pela Inquisição, sendo composto basicamente por *autos sacramentales* e *comedias de capa y espada*. Os nomes mais lembrados, Lope de Vega e Calderón de la Barca, foram prolíficos, especialmente o primeiro, e se destacam com algumas produções; deles se pode extrair poderoso realismo e expressão mais verdadeiramente popular (AUERBACH, 1998:296).

classicismo italiano, a Inglaterra já possuía um teatro pleno e popular desde sua Idade Média.

O paralelo foi estabelecido há tempos: Inglaterra elisabetana, teatro inglês; este recebeu influências, mas foi além de todas elas. Desenvolveu forma própria pelo seu palco característico, ausência de atrizes, seu profissionalismo, com as diferentes companhias apoiadas pela nobreza e por ela exigidas em grandes eventos, mas financiadas fundamentalmente pelos ingressos de todas as camadas sociais que corriam no início da tarde ao *Theatre*, ao *Rose*, ao *Globe* para assistirem a diferentes peças, diariamente, ou rever a peça favorita. Tudo isso, porém, é menor ao se pensar na numerosa produção de impressionante qualidade – diferentes clichês se elencam sem, contudo, diminuírem a verdade que impõem: o teatro não conheceu maior grandiosidade que aquela da Inglaterra. (STEVENS & MUTRAN, 1988:17; HELIODORA, 1998:51)

O teatro do século XVI seria herdeiro da tradição medieval não por um contexto religioso ou por carregar adiante e diretamente as formas “milagres”, “moralidades”, “mistérios”, mas por levarem elementos, inclusive estruturais, para o teatro posterior. Os dramaturgos elisabetanos, quando o teatro toma forma própria e se distende, não perderam sua relação com o Drama medieval, mas lhe deram diferente configuração ao valorizarem, por exemplo, algumas ideias de Plauto e Sêneca, especialmente (WILLIAMS, 2002: 120-2).

Os *milagres* tratavam da vida e das provações dos santos, os *mistérios*, de episódios bíblicos, e ambos incluíam variações cômicas, renovadas interpolações em textos já estabelecidos há décadas, os quais deviam sempre ser revisados e adaptados aos grupos particulares de atores, para o brilho renovado da guilda que montava a encenação e da cidade em que situava a festa religiosa com a encenação. O drama religioso não fazia distinção entre comédia e tragédia, o que resultava na inserção cômica em assuntos sérios (SHROYER & GARDEMAL, 1970: 638). A comédia tendia a emergir dos aspectos mais humanos das próprias histórias ou dos interlúdios farsescos no meio das sequências sérias. De grande importância foram as *moralidades*, cujo foco não estava em santos nem em passagens bíblicas, mas no indivíduo comum e seus conflitos, representados por meio de figuras alegóricas humanizadas. Em sua temática secular, as moralidades buscavam incutir valores e reflexão por meio da figuração de pensamentos e qualidades: Sabedoria, Vício, Beleza, Vingança apareciam como pessoas do trato social. A mudança

também se dará não apenas quanto ao assunto, mas ao modo de expressá-lo. O autor não seguirá uma tradição textual, como nos mistérios, de modo que uma maior individualidade criadora será exigida. Sendo assim, o cuidado com o texto será maior, até porque agora será mais recorrente a publicação e venda das peças (WARD & TRENT, 2000: V, 3 §24). Ouvir o texto, mais que assistir a cenas, ganhará relevância (a expressão usada era justamente “listen to a play”, não “watch”) – mesmo com a importância que terão os trajes para a caracterização dos personagens.

O exemplo inglês mais conhecido de moralidade é um verdadeiro *topos* medieval, o *Everyman* (±1500, autor desconhecido), em que o “Todo-Mundo”, diante da Morte, lida com seus valores terrenos, que de nada lhe favorecerão nesse momento extremo. A religiosidade associada à época medieval se faz presente nas moralidades, pois costumam ilustrar algumas doutrinas, mas a ênfase maior reside agora na experiência do homem comum, tipificado e identificável pelo público, que assiste a situações semelhantes às suas, suas mesmas dificuldades em enfrentar os problemas morais e deles escapar. Por outro lado, havia uma tendência crescente para que o *Pecado* ou o *Vício* ou o *Demônio* fossem tratados com o tipo mais baixo de humor, de forma ostensiva, para que as personagens virtuosas pudessem condená-los, o que também os tornava mais interessantes – quão horríveis, repulsivas são as atitudes de tal personagem, e igualmente engraçadas (BURGESS, 2008: 66). Foi esse o material bruto para os grandes vilões ou cômicos do teatro elisabetano, como Falstaff, o bonachão imoral.

As *moralidades* se tornando cada vez mais secularizadas e populares, independentes de quermesses e festividades paroquiais, têm-se as primeiras notícias de grupos de atores viajando pelo interior da Inglaterra, anunciando e montando suas cenas (como profissionais do circo), encenando para um público comum em troca de dinheiro. Seria esse o início das companhias profissionais inglesas. Paralelamente, os atores se aproximavam da aristocracia oferecendo sua forma de diversão honesta, pia, em troca de patrocínio e prestígio – Henrique VIII mantinha uma companhia e, de tempos em tempos, permitia que excursionasse, o que poupava despesas e moralizava a população (BERTHOLD, 2010:313). Ademais, como ressaltou Maquiavel n’*O príncipe*, modelo não divulgado de governantes britânicos, um aristocrata não deveria negligenciar nenhuma circunstância de exibição suntuosa, pelo contrário, devia se mostrar um patrono de

mérito, que entretém as pessoas com festivais e espetáculos, oferecendo o exemplo de cortesia e prodigalidade (MAQUIAVEL, cap. XXI: “Do que convém ao príncipe para ser estimado”). Com a presença cada vez mais constante de atores a serviço da nobreza, se registram duas tradições dramáticas: uma plebeia, em pátios de estalagens (que se tornarão pontos teatrais permanentes) e em excursões pelo interior, e outra aristocrática – como uma *moralidade* adaptada ao gosto dos nobres –, o *interlúdio*, uma encenação em meio a um evento suntuoso.

O desenvolvimento do drama e do teatro popular independentes da igreja é tal, que vemos junto às *moralidades* os primeiros dramas totalmente secularizados, como *Fulgens and Lucrece*, 1497, de Henry Medwall (que apresenta interlúdios cômicos, com autorreferências ou consciência teatrais que serão constantes no teatro posterior) (RIGHTER, 1967: 35). A dramaturgia medieval ainda vivia no cotidiano do público londrino enquanto os intelectuais escreviam dramas à maneira dos antigos romanos, tanto em latim quanto em inglês, e também os recitavam e até mesmo os encenavam, como importante exercício acadêmico.⁶ O objetivo era a formação intelectual e moral dos jovens e o entretenimento sadio de seus residentes e distintos visitantes. Em Oxford e Cambridge, Aristóteles (ainda em forma fragmentária) e Horácio eram estudados, as peças clássicas eram lidas e ocasionalmente encenadas; em ambas as universidades, a década de 1540 assistiu à publicação de obras originais latinas sob os modelos clássicos, não raro com prefácios que mostravam clara consciência da doutrina tradicional (CARLSON, 1997:74).

Tornará necessária uma série de normatizações que, além de controlar o fremente teatro, o regularizará. Inevitavelmente, algumas regulamentações atingirão o conteúdo das peças e, sobretudo, a profissionalização dos “homens de teatro”. Cada lei criada parece surgida para aplacar uma tendência considerada ameaçadora à segurança do Estado. Como reconta Stanley Wells (professor e pesquisador, editor geral da *Oxford* e da *Penguin Shakespeare*) em *Shakespeare and Co* (2007), em 1559 sanciona-se a lei que proíbe a performance de temas que tratem de ‘matters of religion’ ou do ‘governance of the estate of the

⁶ O ensino de Latim (com um pouco de grego), leitura de clássicos e encenações eram práticas das escolas de meninos, as quais Shakespeare (filho de comerciante) e seus contemporâneos muito provavelmente frequentaram – ver biografias como: GREENBLAT, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, e HONAN, *Shakespeare, a Life*.

Commonwealth', porquanto tais tópicos deveriam ser discutidos apenas por 'men of authority, learning and wisdom', e não tratados diante de qualquer audiência. A regulamentação que afetou o status social dos atores se deu em 1572, um Ato Parlamentar referente a 'punishment of vagabonds' e 'relief of the poor and impotent', o qual definia vadios, mendigos renitentes, malandros, que deveriam ser punidos por sua maneira de vida. O 'ato' incluía entre seus delinquentes lutadores, domadores de urso, atores e menestréis não associados a algum nobre. Porém, de certa forma, a qualificação fora importante: nem todos os atores são marginais erradios; todo ator sob a proteção legal de um nobre não seria importunado por alguma autoridade puritana do *Common Council* londrino (WELLS, 2007: 5-6). Já em 1581, se instituiria a censura oficial, quando se outorgou uma lei por Edmund Tilney, 'Master of the Revels', requerendo que todas as peças fossem encenadas perante si ou seus assistentes antes de ir a público (WELLS, 2007: 233-4). Isso que poderia impedir o desenvolvimento de um teatro mais crítico, por outro lado assinala, se tivermos em mente diversas peças posteriores à lei, que aqueles dramaturgos foram impelidos a fazer maior uso da imaginação e da alegorização para tocar nos tabus da época. Além disso, com a quantidade de tragédias excessivamente violentas, comédias de humor grosseiro e sátiras cáusticas, como as de Ben Jonson, pensa-se que, ou Edmund Tilney possuía um julgamento bastante tolerante, ou o condenável se distanciava bastante do que hoje entendemos por violência, grosseria e sátira cáustica – o que é o mais provável.

Se, como alguns pesquisadores argumentam, esse drama era significativamente dissidente, até mesmo politicamente "radical" (DOLLIMORE, 2010), as autoridades tinham razão em manter o seu controle. Falhas ocasionais do controle nos teatros apenas reproduziam a falha em controlar outras vozes marginais pelo reino, por Londres. Se o drama, ao contrário, servisse de válvula de escape, encenando subversões como um modo de as conter, como também se argumenta, uma censura muito rigorosa poderia ser contraproducente. Por todo o período, o controle foi estendido a teatros, companhias, publicações, etc. Mas crises recorrentes, quando textos eram censurados, dramaturgos presos, teatros fechados e as "boy's companies" suprimidas, demonstram que o controle era errático ou intencionalmente inadequado. Embora ameaçados com medidas punitivas e encorajados pela autocensura, dramaturgos ainda discutiam temas controversos – a prática de autorização do *Master of the Revels* sugere que ele também colaborava

com o teatro, com seu abono servindo simultaneamente como restrição e permissão. (GOSSET, 2000: 156)

Revelam ainda o desenvolvimento irrefreável do teatro que se tornava o elisabetano as discussões crescentes e cada vez mais acaloradas acerca de como deveria ser a arte teatral, ou mesmo se ela deveria existir. As primeiras críticas já se encontram na *Utopia* (1516) de Thomas Morus, que ressalta a impropriedade de misturar o sério e o cômico (um ‘perverteria’ o outro, acabando por exigir a desfiguração da peça trabalhada). Vale citar *The Governor* (1531), de Thomas Elyot, em que a comédia e a tragédia são utilizadas como parte da defesa geral que faz da poesia, pelas bases morais da tradição clássica; segundo o texto, a tragédia deveria ser lida de preferência por homens maduros, cuja razão tenha sido “consolidada por sério aprendizado e longa experiência”. Assim, nessas obras, eles “execrarão e abominarão a vida intolerável dos tiranos, desprezando a insensatez e a imbecilidade dos poetas lascivos”. Na comédia as pessoas são advertidas contra o mal e ensinadas a evitá-lo contemplando “a presteza com que os jovens se atiram ao vício, os laços que lhe armam as meretrizes e alcoviteiras, as imposturas dos criados, os lances da fortuna contrários à expectativa dos homens” (CARLSON, 1997:73, 74). É apresentado, desse modo, um dos argumentos mais utilizados na defesa do drama, da poesia (a distinção raramente era feita): o seu valor moral – as principais críticas vinham justamente de um julgamento moral. Ao mesmo tempo, essa defesa justifica a nosso olhar muito da aceitação de tragédias como as de Middleton e Webster, que surpreenderemos entre os cânones do período: elas revelariam a condenação após a mostra de todo mal praticado.

O período entre meados de 1570 e 1580 foi notável para a crítica inglesa em virtude do grande número de ataques ao teatro – frequentemente desferidos pelos escritores puritanos, que apontavam desde os males da mentira cênica até o travestimento dos atores em papéis femininos; as censuras ocasionais se avolumaram depois de 1576, quando James Burbage inaugurou o primeiro teatro público, o *Theatre* (fora dos limites da cidade, pois autoridades municipais não permitiam a característica aglomeração). Merece destaque o cáustico *School of Abuse*, 1579, de Stephen Gosson (um ex-ator), que faz severas críticas aos dramas desenvolvidos por seus contemporâneos. Os julgamentos morais e, junto a eles, estéticos, embasam-se na conhecida ideia de Platão em *A república* quanto ao valor da poesia. Gosson admite que a “boa arte” possa instruir pelo exemplo virtuoso –

um dos principais contra-argumentos – mas ressalva que o poder da arte pode levar facilmente ao mal, pois as obras poéticas “insinuam-se no coração e afetam a mente, de onde a razão e a virtude devem comandar o resto”, ou seja, ao subjugar a razão, anulam a faculdade humana da escolha moral (CARLSON, 1997: 77). Curiosamente, o panfleto foi dedicado a Sir Philip Sidney (generoso mecenas), o qual escreveu, logo após, sua famosa *Defense of Poetry* (mas publicada apenas em 1593), na qual refuta a ideia de Platão retomada por Gosson, sobrepondo-a com Horácio e a noção de que os verdadeiros poetas devem ensinar e deleitar. Sidney buscou relacionar arte e virtude. Segundo o texto, o Drama (gênero literário), relacionado mais à poesia que à história ou à epopeia, tem a liberdade tanto de falsear um problema novo quanto de reformular a História para adequá-la à tragédia, de qualidades elevadas. Para Sidney, contudo, seus contemporâneos careciam de “regra”, como a da unidade espacial (SIDNEY, apud. BORIE; ROUGEMONT, 2004: 68-70).

Em síntese, nos anos de 1580, com regulamentações efetivadas, a onda de discussões acerca do valor do teatro, mais os bacharéis advindos de Oxford e Cambridge produzindo peças para as companhias profissionais e comerciais de atores, o teatro elisabetano já se encontrava constituído e ao mesmo tempo em avançado e contínuo desenvolvimento. Com os embates às vezes libertadores da pós-Reforma e a concorrência de público teatral pagante, o advento de novas ideias era inevitável. As leituras de Sêneca nesse contexto favoreceram o teatro inglês na aplicação de temas e enredos (ainda que brutais) em seu engrandecimento; mesmo sob as críticas de seus contemporâneos, a dramaturgia de então foi elevada à categoria *poesia*, para além de simples divertimento do didatismo cristão. Sob essa perspectiva, as novas peças podem até ser vistas como modificações sofisticadas das moralidades – *Vice*, as forças malévolas; *Everyman*, o indivíduo tendo de lidar com as forças antagônicas –, mas nota-se que em 50 anos passou-se das tipificações para a complexidade psicológica. Houve um paulatino aburguesamento da tragédia, reforçado com o surgimento e desenvolvimento da “tragédia doméstica”⁷ – a qual favoreceu, ou correspondeu, ao processo de desenvolvimento do drama burguês –, e por meio dela, a relação com o divino, com o transcendente

⁷ Ver os exemplos *Arden of Feversham*, publicada in quarto em 1592, anônima (sem consenso, talvez uma colaboração de Shakespeare – cenas centrais – e Thomas Kyd), *A Woman Killed with Kindness*, encenada em 1603 (publicada em 1607), autoria de Thomas Heywood, e *A Yorkishire Tragedy*, provável autoria de Thomas Middleton, publicada em 1608. (TAYLOR; LAVAGNINO, 2007)

e com a morte ia sendo reinventada. Ao serem diretamente reprovados pelos pecados “incentivados” no palco, dramaturgos religiosos ou não, mas tocados pelas onipresentes discussões teológicas da época, parecem relacionar engenhosamente essa consciência teatral às contemporâneas (e instáveis) noções divinas.

Tais tópicos perpassam o teatro inglês de então. Quando a discussão explícita de problemas religiosos poderia impedir uma peça de ser licenciada para sua encenação, o teatro profissional se tornava bastante secular ao mesmo tempo em que a tragédia, em particular, possibilitava um fórum de discussões religiosas de modo inteligentemente discreto. Nesse viés, a questão que se impõe é de que modo as peças aqui analisadas respondem às imposições e inseguranças teológicas de sua época.

I. *Revenge Tragedy* e o teatro jacobino

“*Revenge is a kind of wild justice*” – Francis Bacon, “Of Revenge”

A partir dos anos de 1960, no campo da crítica literária, enquanto diferentes linhas teóricas serviam de base para especialistas asseverarem o valor – intrínseco ou construído – da obra de Shakespeare, outros dramaturgos do início da Idade Moderna inglesa tornavam-se referência nos estudos literários e cênicos, ao menos nas universidades anglófonas (BRUCE; STEINBERGER, 2009: *passim*). Conhecer tais dramaturgos podia servir ora para reafirmar o valor do “bardo” em análises comparativas, ora para desmistificá-lo; porém, mais que isso, eles passaram a despertar interesse (segundo o gosto pessoal ou institucional do crítico) pela sua poesia, reelaboração de gêneros dramáticos, intertextualidade, enredos instigantes, retratos do período em sua instância política, sua religiosidade, representações, performances etc. (AEBISCHER, 2010: 7-25). Passaram a ser reconhecidos pela elevada fruição trágica, um pouco menos pelo riso da comédia, em um período em que se prescindiam valores românticos como originalidade e psicologismo, sendo, porém, inevitavelmente sob a nossa perspectiva hodierna, trágicos e comediógrafos bastante originais e psicologicamente profundos.

Como apresentado, o período foi prolífico em dramaturgos. Houve Shakespeare. Houve aqueles também visados hoje por parte da crítica: Thomas Middleton, John Webster e Thomas Kyd com a *Spanish Tragedy*; aqueles bem reconhecidos, sazonalmente pelo público: Christopher Marlowe e Ben Jonson; aqueles pouco lembrados, dos palcos elisabetanos (John Lyly, Robert Greene, Thomas Lodge), jacobinos (George Chapman, John Marston, Thomas Dekker, John Fletcher), carolinóis (Phillip Massinger, John Ford e James Shirley). Em um campo assim fértil, mas que já sentiu o desgaste no terreno shakespeariano, acadêmicos do Reino Unido e EUA, assim como do Canadá, Austrália e Nova Zelândia, atualizam e expandem continuamente os estudos do *Early Modern Theatre* principalmente com novas edições críticas, pesquisas, artigos, teses, mesmo que atrelados por vezes ao rótulo “contemporâneos de Shakespeare” – e às vezes, com algumas encenações e leituras dramáticas por grupos universitários e, em

concorrência direta com Shakespeare, por grupos profissionais, como a Royal Shakespeare Company (GREENE, 2015: 465).

Ao se voltar para o contexto de Shakespeare, o descentralizamos na literatura e no palco e possibilitamos a apreciação da maior parte dessa dramaturgia inglesa, que incluía, não se limitava a ele, o “Sweet Swan of Avon”⁸. Na Inglaterra do início da era moderna estava em funcionamento um grande aparelho teatral, popular e muitas vezes erudito, comercial e oficial, urbano, burguês e ao mesmo tempo cortês, de criação coletiva, dentro do qual Shakespeare era um dos principais participantes, não exclusivo (SMITH, 2010: 132-3). Como apontado, o período elisabetano foi o da formação de um teatro maduro, autorreflexivo, no que o entendemos por público bem constituído, dramaturgia vigorosa, espaços cênicos suficientes e eficientes, regularização e profissionalização. O que mais esperar de uma valorização da arte cênica? Ora, é imprescindível fazer lembrar que esse teatro crescerá ainda mais. Pode-se afirmar que o ápice do propalado auge do teatro ocidental, em produções constantes somente interrompidas pela peste ou luto oficial, se dá mesmo sob o rei James I, em continuidade sob Charles I até a Guerra Civil. Alguns números desse teatro posterior a Elisabeth, o teatro denominado jacobino, podem servir de amostragem para essa qualificação. A partir de 1610, não ocorrendo algum surto de peste, Londres tinha espetáculos diários para mais de 10.000 pessoas; em 1580, o número (já espantoso) era de 5000. Em 1640, pouco antes de os puritanos tomarem o poder, se pagava um só penny para o ingresso mais barato nos teatros, o mesmo valor que em 1580. É no final do reinado de Elisabeth I que o *Globe Theatre* é inaugurado, em 1599, e o primeiro teatro privado, o *Blackfriars*, é regularizado para o uso, inicialmente, das companhias de *boy actors*; são novas estruturas com novas possibilidades cênicas, bastante exploradas ao longo da década seguinte (FOAKES, 2007).

Em 1629, já com Charles I no trono, os londrinos tinham seis teatros a sua escolha: três públicos, ao ar livre – *Globe*, *Fortune* e *Red Bull* –, e três menores, cobertos (o que possibilitou espetáculos também em invernos mais rigorosos) e de ingressos mais caros – *Blackfriars*, *Cockpit* e *Salisbury Court*. Como raramente se encenava uma mesma peça dois dias seguidos, a quantidade de dramas para

⁸ Citações e referências à obra de Shakespeare, quando não indicado, foram extraídas de *Complete Works*, de SHAKESPEARE, 1980 (ver bibliografia).

encenação era extraordinária. Na época carolina, ainda que não se escrevessem tantas peças como vinte anos antes, havia reapresentações dos já clássicos Shakespeare, Marlowe, Jonson, e havia os novos autores, alguns bastante produtivos, como James Shirley (BULMAN, 2007: 344-5). Por todos esses dados, supõe-se que, em toda essa fase do teatro, a Inglaterra logo constituiu um público espectador e leitor bastante crítico, bem formado dramaturgicamente e cenicamente. A insistência em, às escondidas, produzirem espetáculos após a proibição oficial de 1642 atesta o apreço à arte, bruscamente censurada, e sua força cultural e política. (THEATRE DATABASE, 2016)

Apesar disso, segundo um senso-comum que já foi de estudiosos, o auge desse teatro inglês ter-se-ia dado na chamada Era de Ouro elisabetana, sendo o teatro jacobino o início de uma decadência arrematada pela corte de Charles I. É o que repetiam alguns críticos do século XIX até meados do XX, com ecos no presente (SIMKIN, 2001, 4), que preferiam não observar as ditas vulgaridades também em Shakespeare para nele se apoiarem ao colocar o qualificativo “decadente” ou de “mau-gosto” em seus contemporâneos e sequentes jacobinos e carolinos – uma noção para justificar até a censura puritana que encerraria de vez o processo (DOLLIMORE, 2010: 61-2). Muito provavelmente, pesa contra o teatro contemporâneo a James I e a Charles I (e mesmo a Charles II, o monarca da Restauração) uma longa tradição historiográfica “anti-Stuart”, que prefere ler aquelas primeiras peças pós-Elisabeth I como retratos críticos de decepção com uma corte corrupta e impopular, e as peças posteriores, carolinas, como meramente desinteressantes e fúteis (WYMER, 2000: 547).

Há um lugar-comum de que na virada dos séculos XVI-XVII houve um “escurecimento” dos ânimos. De fato, a trama de Robert Devereux, 2.º Conde de Essex, para derrubar Elisabeth I, apesar de falha, gerou grande espanto; a rainha iniciava o novo século em idade avançada, sem possuir sucessores diretos; havia uma desesperança que se fez presente no teatro, não como idiossincrasia de personagens, mas como enredos lúgubres, que piorou com a chegada do escocês James VI, monarca James I (RIGHTER, 1967: 155). Com o passar dos anos de seu reinado, registram-se diferentes descontentamentos com o rei e sua corte perdulária, liberal, de favorecimentos injustos, aproximação a inimigos católicos e desconsideração pelos reinos protestantes em guerra, além de maldizeres acerca dos hábitos sexuais condenáveis do próprio rei e seus favoritos (BRITLAND;

MUNRO, 2009: 52-53). Porém, como se revê, o teatro continuou num processo de diversificação, e não apenas quantitativo; o Drama se desenvolveu para além de Shakespeare, ele mesmo – vale a lembrança – um dramaturgo também jacobino. Como sua antecessora no trono, James I mostrou-se apreciador do teatro, tomando para si a proteção aos *Lord Chamberlain's Men*, a companhia de Shakespeare, tornados *The King's Men*, a mesma apreciação sendo revelada pelos nobres em geral, pois o número de encenações na nova corte duplicou. (FOAKES, 2007: 9-12, 28)

Se nos concentramos no gênero dramático de maior prestígio, a tragédia (ainda que a 'comédia urbana' merecesse atenção especial), mais facilmente conhecemos o teatro jacobino e um pouco do seu desdobramento carolino. Como assinalado acima, esse teatro já foi classificado como decadente, e a base para tal crítica seria sua moral condenável, para padrões posteriores a sua época; as características tão contrárias à moral burguesa são também associadas ao popularesco, como um modo fácil de atrair um público comum, de gosto duvidoso. No entanto, note-se que as características ditas jacobinas haviam sido antecipadas por importantes elisabetanos como Thomas Kyd e Christopher Marlowe e estabelecidas com os cânones do fim do período elisabetano, como *Hamlet* e *Othello*, *Sejanus*⁹ de Ben Jonson, *Bussy d'Ambois*¹⁰ de George Chapman e a tragicomédia *The Malcontent*¹¹ de John Marston, para ficarmos em alguns exemplos mais significativos (WYMER, 2000: 545). Bem estabelecida e aceita a tragédia por público, nobres e censores, os jacobinos, sem considerarem qualquer rompimento ou sequenciamento temporal, criarão novos enredos trágicos, ou recriarão antigos, confiando na relevância do gênero (como o fará o próprio Shakespeare na segunda

⁹ Tragédia romana, *Sejanus His Fall* foi reescrita (sem a anônima colaboração original) para publicação após seu fiasco de público e acusação de traição papista. Conta a história de Lucius Aelius Seianus, o ambicioso soldado que se torna cônsul ao ganhar a confiança do imperador Tibério, mas contra o qual conspira e, descoberto, é executado.

¹⁰ *The Tragedy of Bussy D'Ambois*, grande sucesso de público a ponto de promover uma continuação, *The Revenge of Bussy D'Ambois*, trata do aristocrata do título empobrecido, um renomado esgrimista sem função na corte, o qual, crítico da sociedade, volta ao convívio social cortesão para servir em maquinações de nobres corruptos, mas por sua natureza indomável, acaba por se tornar o objeto de traições e assassinato.

¹¹ Outro grande sucesso e uma das mais influentes peças do período, *The Malcontent* ganhou na versão revisada um prólogo metateatral escrito por John Webster. O enredo trata do duque deposto Altfront que adota um alter ego, Malvole, um parasita implicante e satirista de tudo e todos a sua volta, com o objetivo de reconquistar seu ducado.

metade de sua carreira com, por exemplo, as tragédias *Macbeth*, *Anthony and Cleopatra*, *Coriolanus* e sua reinvenção tragicômica, os “romances” *The Winter’s Tale* e *The Tempest*).

Portanto, das peças elencadas, as tragédias trazem os elementos associados ao drama jacobino e à dita decadência: a mistura de espírito vingativo e cinismo, autoconsciência, tramas complexas, cortesãos corruptos, excessos sexuais, assassinatos secretos, espiões adutores. São dramas que, tendo em comum esses elementos e pela extensão de sua influência, participaram do desenvolvimento da tragédia, a tragédia jacobina. Desenvolveram-se de modo imbricado a um “subgênero”, assim considerado desde o início do século XX, denominado por convenção, em sentido amplo, de *revenge tragedies*. A expressão foi cunhada por Ashley H. Thorndike em seu artigo de 1902, “The Relations of Hamlet to Contemporary Revenge Plays”. Nele, classifica algumas das tragédias aqui assinaladas, caracterizando uma *revenge play* como “*a tragedy whose leading motive is revenge and whose main action deals with the progress of this revenge, leading to the death of the murderers and often the death of the avenger himself*” (KERRIGAN, 1996; THORNDIKE, 1902). Ressalta-se, o que se entende por *revenge tragedies* se propagou ao final do reinado de Elisabeth I, após a garantia do sucesso do gênero demonstrada por *Spanish Tragedy*, *Titus Andronicus*, *Hamlet*, *Antonio’s Revengy* (1599-1600)¹², de John Marston, e outras. Suas marcas características – fantasmagoria, loucura, metalinguagem, adiamentos, torturas, assassinatos brutais –, quando utilizadas para identificação, costumam englobar grande parte das tragédias jacobinas, por isso a facilidade e frequência no uso do termo (POLLARD, 2010: 63-4). De qualquer modo, a classificação *revenge tragedy* conquistou adeptos no século XX por se tratar de um rótulo para um conjunto de elementos constitutivos bastante maleáveis, adaptáveis, caracterizando, então, peças que já em sua época se prestaram rapidamente a paródias, sátiras e mesmo autoironias – uma das características mais curiosas das *revenge tragedies* (HILL, 2002: 326-8).

¹² Continuação trágica da comédia romântica *Antonio and Mellida*, que termina com os amantes do título reconciliados e o vilão, pai de Mellida, duque Piero, arrependido de suas tentativas de mantê-los separados. Na tragédia, é revelado que Piero não tinha de fato se emendado: ainda odeia Antonio e está determinado a impedir o casamento da filha. Piero assassina e aprisiona vários personagens, levando Mellida a morrer de desgosto, antes de Antonio formar um grupo com outros prejudicados pelo duque para realizar a vingança contra seu antagonista, feita através de uma *masque* no final da peça.

Apesar do contexto religioso relevante dessas peças, como se verá nos próximos capítulos, é importante ressaltar que se trata de um drama secular – lembremos a proibição de tocar em assuntos de fé e política, que não se distinguiram muito (a lei de 1559 sobre *matters of religion* ou do *governance of the estate of the Commonwealth*). O paganismo, por sua vez, se fazia presente, muito por via de ideais humanistas de educação, básica e superior. Não é à toa, inclusive, que a ascensão dos *University Wits* nos anos de 1580 represente o marco inicial da produção de maior interesse do teatro elisabetano, talvez porque o drama produzido em Oxford, Cambridge, Inner Temple etc. já estivesse plenamente desenvolvido. A expressão, *University Wits* foi cunhada no século XIX e se aplica aos dramaturgos “bem-educados” dos anos de 1580 que produziram textos para o teatro popularizado de Londres. Todos foram precedidos por John Lyly, um *wit* de Oxford, conheceram o sucesso, mesmo que numa carreira curta, e posteriormente foram apontados como “preparadores do caminho” de Shakespeare (que, contudo, foi objeto de crítica do ‘wit’ Greene). São eles: Robert Greene, Christopher Marlowe e Thomas Nashe, vindos de Cambridge; John Lyly, George Peele e Thomas Lodge, de Oxford (WELLS, 1998: 189). Eles souberam aproveitar traços característico do teatro medieval popular – como sua estrutura espacial –, adicionando-lhes a erudição, questionamentos sutis ou preferências teológicas enviesadas, mais a poesia dialogada e monólogos que cresciam em densidade psicológica e moral. Um novo padrão que se seguiria a partir de então. (BRAUNMULLER, 2007: 54; HATTAWAY, 2007: 100)

Autoridade clássica que estava presente em todos os níveis de ensino com leituras, estudos, memorizações e encenações é Lucius Sêneca, o possível criador da primeira “tragédia de vingança”. No século XIX, críticos e historiadores já apontavam o filósofo como o grande emulado na constituição da dramaturgia do início da era moderna inglesa. Filósofo, tutor de Nero e teatrólogo amador, Sêneca entusiasmou e restringiu os formadores daquele teatro, ao ser lido em latim desde as escolas e indiretamente em textos franceses e italianos influenciados pelo filósofo estoico (POLLARD, 2010: 60; WATSON, 2007: 302). Suas peças mais conhecidas, como *Hercules Furens*, *Phaedra*, *Agamemnon* e *Thiestes*, já eram recitadas na Idade Média, e possivelmente em sua própria época assim também o fossem, em vez de encenadas, como uma dramaturgia para ser lida; na Idade Moderna parecem ter caído no gosto de estudantes e professores de Oxford,

Cambridge e Inns of Court, admiradores do racionalismo e do estoicismo, para serem lidas, memorizadas, interpretadas em sua moral e encenadas (BOWERS, 1971: 41-47). Apesar de muita crítica por parte de autoridades governamentais e religiosas, a defesa do teatro como instrumento moral num Estado organizado obteve um importante progresso com um membro da Inns of Court, William Bavande, em 1559, com *The Good Ordering of a Common Weal* – no círculo que incluía o jesuíta Jasper Heywood, tradutor de Sêneca. A política e a literatura eram os interesses capitais desses jovens eruditos, de modo que a apologia moral e política do teatro por Bavande pode ser tida como emblemática das opiniões desse círculo de respeito em expansão (BOWERS, 1971: 259-61). Em sua defesa, assevera-se que as peças representadas por atores libertinos, exibindo corrupção e vício, devem ser condenadas; entretanto, servindo para deleitar e ao mesmo tempo induzir à emulação de exemplos de virtude e bondade, “vergastando o vício e a sordidez”, devem ser estimuladas. Histórias clássicas que envolvam fraquezas e vícios são toleráveis desde que ilustrem algum ensinamento moral. O episódio de Agamêmnon e Clitemnestra, por exemplo, pode ser utilizado para mostrar que “o amor de uma adúltera é tão insano e impaciente que ela não poupará nem o marido nem os amigos para faltar-se” (CARLSON, 1997:74). Aquela que é considerada a primeira tragédia inglesa autêntica, modelar, *The Tragedy of Gorboduc*, de Thomas Norton e Thomas Sackville é do mesmo círculo de intelectuais. A peça foi representada em Inner Temple (faculdade de direito londrina) em 1561 e perante a rainha no início de 1562, o que demonstra a importância do evento e a relevância do teatro em geral, mesmo amador, com a atenção a ele dispensada décadas antes do *Globe* (SHROYER; GARDEMAL, 1970: 641). A peça, diretamente influenciada pelas tragédias de Sêneca, adota para o inglês os tradicionais versos brancos latinos, como será a maior parte da poesia dramática inglesa de todo o início da idade moderna (Christopher Marlowe é considerado o “lapidador” dessa forma de versificação a ponto de mostrar todas as suas possibilidades em extensos monólogos). (BURGESS, 2008: 75)

Sêneca figura o trágico em Roma. Havia três parâmetros principais para uma definição de arte trágica, em contraste com a comédia: elevação social dos personagens (lembramos que a relação do status social ao heroico não é explicitada por Aristóteles); estilo elevado; exacerbação das emoções catárticas, na representação da catástrofe. Contudo, em Sêneca e em seus seguidores ingleses,

tais emoções são exploradas de forma tão excessiva que os conflitos deflagradores do “terror” e da “piedade” acabam por produzir a ênfase no mórbido (LUNA, 2008:60-1). O “estilo elevado” será também altamente patético, com que o horrivelmente sensorial ganha destaque: um realismo sombrio estranho ao convencional na Antiguidade clássica, mas, na verdade, um resultado da mistura de artes retóricas, da espécie mais refinada, com um realismo gritante e distorcivo (AUERBACH, 1998:52).

Na Inglaterra, as peças “à maneira de Sêneca” escritas em inglês, além da ação brutal explícita e da temática excêntrica – adaptada ao desgosto calvinista, com prazeres criminosos, mas revelando a inevitabilidade do pecado capital –, estruturalmente traziam as divisões em cinco atos e os versos sem rima, *brancos*, como o melhor veículo para transmitir a prosódia que devia ser, a princípio, latina (BURGESS, 2008: 74-76). Se as primeiras tragédias inglesas são claramente devedoras da obra de Sêneca, elas também se ligam às tradições que entendem a tragédia como narrativa e como experiência teatral centrada na exibição da morte. Nisso, proveem dois ingredientes cruciais para o tratamento da morte nas tragédias inglesas, que ela devia ser espetacular na apresentação e pungente no efeito (CALVO, 2013: 12). Assim, se por um lado os primeiros *University Wits* emulavam o drama do filósofo, por outro acabaram por instituir o padrão dramatúrgico daquela era, demonstrando com o sucesso da empreitada a possibilidade de atingir o público em geral, não apenas os estudantes, os bacharéis e a aristocracia erudita.

No entanto, quando Marlowe já era reconhecido como autor de tragédias arrebatadoras e Shakespeare demonstrava sua potencialidade com os sucessos da tetralogia *Henry VI–Richard III* (c.1590-93) – e acentuando o acentuado horror de Sêneca, criava sucesso ainda maior com seu *Titus Andronicus* (publicada pela primeira vez em 1594) (HELIODORA, 2003: 6, 7) –, enfim, antes de ambos criarem suas tragédias e influenciarem gerações, o caminho havia sido aberto e testado pela primeira tragédia capaz de marcar e cativar profundamente os espectadores de todo o teatro elisabetano – e o jacobino e carolino: *The Spanish Tragedy* (c.1587) de Thomas Kyd (c.1558-94). Popularmente conhecida como *Hieronimo* (nome do seu protagonista) – na versão impressa, *The Spanish Tragedie (Tragedy), Containing the lamentable end of Don Horatio, and Bel-imperia: with the pittifull death of olde (old) Hieronimo*; na versão de 1615, *The Spanish Tragedy, or*

Hieronimo is mad Againe –, o motivo do sucesso¹³ pode residir no enredo de emoções e crueldades na citada combinação erudito e popular. A história se concentra no assassinato de Horatio, objeto da paixão da Bel-Imperia, cometido por agentes de seu rival, o príncipe de Portugal, Balthazar, apaixonado pela moça, e o duque Lorenzo, irmão dela que vê as vantagens políticas do casamento com o herdeiro português. Hieronimo, pai de Horatio e Grande Cavaleiro da Espanha, após ver o filho enforcado, passa o resto da peça planejando vingança. Hieronimo, como Hamlet uma década depois, a retardará e acabará por recorrer a uma peça sobre um assassinato para efetuar seu objetivo. A tragédia termina com homicídio e suicídio, mas, antes do fim, Hieronimo toma uma atitude (não muito justificável) cujo horror afigura o impacto absurdo: morde sua própria língua até arrancá-la e cuspi-la no palco, impedindo-se assim de pronunciar qualquer outra palavra.¹⁴ Na sequência de tragédias surgidas na Inglaterra, especialmente nas universidades, Kyd renovou o personagem do assassino e estabeleceu a voga teatral para um novo enredo e uma nova tendência dramática, consistindo na inclusão de cenas em que os crimes são planejados antes de sua concretização, complicando a intriga da peça. (CALVO, 2013:16)

Rica em recursos retóricos, a linguagem da peça mostra que Kyd estava longe de ser um escritor de versos insignificantes. Quando o herói está dominado pela dor, tem-se a seguinte explosão:

Oh eyes, no eyes, but fountains fraught with tears!
 Oh life, no life, but lively form of death!
 Oh world, no world, but mass of public wrongs,
 Confused and filled with murder and misdeeds!

(III. ii. 1-4)

Ou ainda, pouco antes de Hieronimo encontrar seu filho enforcado:

What outcries pluck me from my naked bed
 And chill my throbbing heart with trembling fear,
 Which never danger yet could daunt before?
 Who calls Hieronimo? speak, here I am.

(II. v. 1-4)

¹³ Um incômodo a outros dramaturgos, como Jonson, desgostosos com a preferência persistente do público (FOAKES, 2007:31).

¹⁴ Os excertos e citações da peça foram extraídos da edição “Arden Early Modern Drama” de *The Spanish Tragedy*, de 2013 – ver bibliografia.

– sendo esses fragmentos uns dos mais citados, séria ou comicamente, durante décadas pelos homens do teatro, até o seu fechamento (HUSTON; KERNAN, 1969:21).

Ao que tudo indica, Kyd é o principal criador da *revenge tragedy* elisabetana, a expressão que pela frequência de uso não pode ser ignorada, mas que ao mesmo tempo demarcou, em abono ou desabono, a recepção de peças como a *Spanish Tragedy*, a partir do início do século XX, como dramas sanguinolentos e pouco sofisticados. T. S. Eliot, como fez com outras peças inglesas do início da era moderna, criou uma importante base para as leituras das *revenge tragedies* e da peça de Kyd, principalmente com o ensaio “Seneca in Elizabethan Translation” (ELIOT, 1951). Ele examina e estabelece a influência histórica, literária e moral de Sêneca, que determina o caráter sanguinário da maior parte do teatro elisabetano pretendendo, com isso, revelar “*the temper of the epoch*” (ELIOT, 1951: 27). De padrões estéticos bem definidos, Eliot rejeita o horrível e o repugnante do Drama elisabetano e parece estender a ressalva especialmente para *Spanish Tragedy* (apesar de citá-la ao final de *The Waste Land* – “*Hieronymo's mad againe*”, parte do título), quando de modo duro afirma: “*If Senecan Kyd had such a vogue, that was surely the path to facile success for any hard-working and underpaid writer*” (p. 20)¹⁵. Como se verá, Eliot será generoso com outros dramatas, “herdeiros” de Kyd, e outras tragédias de vingança; e apesar de seu julgamento, não demorou para que críticos revissem os méritos das *revenge tragedies* e da primordial *Spanish Tragedy*, como Fredson Bowers a partir dos anos 1940.

Eliot não colocará a tragédia de Kyd em tão alta conta como o fará com a obra de Webster e Middleton, mas assinalará sua base de influência em Sêneca. De fato, é com *Tiestes* (séc. I a.D.) que se verão elementos constitutivos das diferentes *revenge tragedies* inglesas, como a visita de um fantasma, espírito da vítima de um assassinato escuso, a pedir vingança a um ente próximo, com um período de disfarce e loucura do vingador, embates nos quais assassino e vingador planejam um ataque final, etc. (HILL, 2002: 327) – elementos que se repetirão em assumidas tragédias de vingança como *Hamlet* e em outras menos óbvias, mas assim por

¹⁵ Ressalte-se que Eliot tem entre seus ensaios “*Hamlet and his problems*”, uma análise crítica em que afirma ser *Hamlet* um fracasso artístico, por Shakespeare não ter conseguido correlacionar (*objective correlative*, um conceito que se popularizará) os sentimentos interiores do príncipe com a ação da peça – falhou em expressar as emoções de Hamlet. (ELIOT, 1951: 141-4)

vezes consideradas, como *The White Devil*. Tomlinson (1964: xi) – um dos estudiosos que incluem as últimas tragédias de Middleton, Webster e Ford em sua definição *revenge plays* – clama que nenhuma outra forma literária, incluindo a poesia metafísica e os romances de família do século XIX, jamais igualou a unidade e dominância das tragédias de vingança. Em seu ponto de vista, somente as tragédias heroicas da Restauração e os romances de detetive se aproximam daquela forma, mas neste caso trata-se de produtos literários menores. Nesse viés, quando se estende a definição de *revenge tragedy* e se buscam suas características na dramaturgia do início da era moderna inglesa, facilmente a colocamos como o principal tipo de peça do período, a mais influente e a de maior sucesso, até o encerramento das produções teatrais.

Em *The Spanish Tragedy*, a união nesse novo gênero de elementos de duas tradições geralmente consideradas antagônicas, uma erudita e outra popular, isto é, uma clássica e outra medieval, apresenta o que somos tentados a denominar, junto com Eliot, em fórmula do sucesso. A peça emula Sêneca subvertendo alguns de seus traços típicos, como o uso do Fantasma (Don Andrea) no papel de *Coro*, mas que praticamente desaparece ao término do prólogo. Além disso, como prólogo, o Fantasma, carente de vingança, não fornece aos espectadores *todas* as informações sobre o que se verá no palco, como ocorria em Sêneca, limitando-se a prometer, com o acompanhante *Revenge*, generalidades sobre vingança, justiça e violência. Ambos mantêm grande parte da surpresa e mistério da encenação, mantendo-se eles próprios espectadores. O Fantasma elisabetano lembra-nos, inclusive na sua métrica de expressão, as almas de *milagres* e *moralidades* que voltavam do mundo dos mortos para revelar a “vida” passada nos infernos e comentar a ação, e seu acompanhante, *Revenge*, age como um guia do personagem *Everyman* em sua jornada – representações de ideias abstratas como em tantas peças anteriores ao renascimento (KERRIGAN, 1996:48).

A mistura de valores clássicos e medievais, humanista e popular, se explicita neste solilóquio do protagonista, que entra em cena carregando um livro:

Vindicta mihi.
 Ay, heaven will be reveng'd of every ill,
 Nor will they suffer murder unrepaid:
 Then stay, *Hieronimo*, attend their will,
 For mortal men may not appoint their time.
Per scelus semper tutum est scleribus iter.

Strike, and strike home, where wrong is offered thee,
 For evils unto ills conductors be,
 And death's the worst of resolution.
 For he that thinks with patience to contend
 To quiet life, his life shall easily end.

(III.xiii.1-11)

Para expor o debate sobre a vingança ser um problema pessoal ou divino, Kyd coloca Hieronimo citando tanto a Bíblia (*Vindicta mihi*, “vingança é minha”, ver página à frente) quanto o estoico Sêneca (*Per scelus...* “o caminho seguro para o crime é através de mais crimes”, dito por Clitemnestra, em *Agamênon* [GURR, 2009: 88]), uma duplicidade que era bastante representativa daquele teatro, em sequência ao humanismo e a leituras religiosas do protestantismo. O livro com Hieronimo para o solilóquio podia ser a Bíblia, mas é mais provável que seja uma cópia de obras de Sêneca, já que todas as outras citações em latim da fala vêm de peças do filósofo. Hieronimo é um humanista.

Na cena, temendo que Lorenzo, o vilão, cometa outros crimes, Hieronimo não terá paciência para esperar uma ação divina, não conseguirá deixar para Deus a justiça e decidirá agir contra os assassinos de seu filho. A vingança de Hieronimo se origina do desejo de obter justiça e da impossibilidade de a conseguir na corte. Não levando em conta nem o “*Vindicta mihi*” do Senhor, sua vingança se torna uma transgressão que desafia a autoridade, tanto terrena, quanto divina. O solilóquio é parte do debate predestinação *versus* livre-arbítrio. Nisso, Hieronimo se tornará o protótipo para os futuros *revengers* do teatro inglês. Ao mesmo tempo, Lorenzo será um estereótipo para o vilão de inspiração maquiavélica, enquanto Bel-Imperia estabelecerá o tom resoluto, da mulher da nobreza que, apesar de todas as tentativas de conterem-na, luta por seus anseios e independência, desafiando os parentes – homens. Bel-Imperia divide com as futuras mulheres das tragédias jacobinas, como a Duquesa e Vittoria, a consciência dos papéis na corte e uma moral abertamente ambivalente. (CALVO, 2013: 37)

Se a ação inicial e final de Don Andrea e Revenge é mínima, de rememoração e observações acerca do que se assistirá no palco, ela serve mais de moldura à tragédia que de intervenção no enredo, acabando por criar um *mise-en-abyme*¹⁶, com algumas camadas de espectadores e palcos se sobrepondo. Em

¹⁶ Expressão introduzida por André Gide, *mise en abyme* compreende ‘todo espelho que reflete o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou especiosa’ e ‘todo enclave que

determinado momento teremos em *Spanish Tragedy* a encenação da tragédia de *Soliman and Perseda* armada por Hieronimo e Bel-Imperia, sendo assistida pelo monarca e Duque espanhóis e o vice-rei português, sendo assistidos por Don Andrea e Revenge, sendo todos assistidos pela plateia. Nesta que é a primeira grande tragédia inglesa, esse recurso se associa à bastante explorada metalinguagem teatral, ou metateatro, recurso que será intrínseco não apenas ao gênero mas a todo aquele teatro. Um bom número de dramas reflete uma autoconsciência do teatro e seus efeitos na audiência com cenas autorreflexivas, a preocupação com sua própria natureza e impacto, apelando muitas vezes a artifícios similares a um interlúdio (apresentado como um *dumb show* ou *masques*, como em *The Changeling* e *The Duchess of Malfi*), à peça dentro da peça (como em *Hamlet* e na própria *Spanish Tragedy*), ou mesmo atitudes representativas de encenações (o vilão manipulador, criador de tramas para dominar outros personagens), em suma, recursos que servirão ao desenvolvimento do enredo e até à conclusão dos planos de protagonistas, ao mesmo tempo em que expõem a ilusão ficcional. Característica ímpar do drama inglês do início da idade moderna, ainda que os motivos sejam debatidos com recorrência e de modo inconclusivo, de imediato podemos asseverar que essa metateatralidade há de ser uma das consequências da presença constante do cênico nos mais diferentes níveis da sociedade, referência inclusive em seu vocabulário, com o uso amplo de termos como “play”, “act”, “part”, somada àquelas controvérsias teatrais, frequentes, que traziam o debate às vistas enquanto durou aquele teatro. (RIGHTER, 1967: 83)

Quanto à recepção dessas *tragedies of blood*, outros tantos questionamentos são levantados, sendo talvez o principal deles sobre a contradição de, a princípio, uma cultura supostamente piedosa, cristã, se sentir atraída por histórias tão perversas quanto as aqui destacadas. A contradição não seria tanto pela plateia, acostumada como devia ser a mutilações públicas nas penalidades de malfeitores e aos estudos de anatomia, abertos ao público mediante pagamento de ingresso (NEILL, 2005: 139), mas especialmente pelos censores, oficiais ou não, daquela sociedade. Inegável é que o assassinato é elemento chave dessas tramas, que demonstram verdadeira fascinação pelos meios como o ato é efetivado. Indo além,

mantém uma relação de similitude com a obra que a contém’ (citado em PAVIS 2007:245). A peça dentro da peça é a forma dramática mais comum de *mise en abyme*.

exploram a lascívia e as fraquezas que levam o indivíduo à destruição e à autodestruição. Celebram a coragem com que vítima e vilão encaram a própria extinção. Com tudo isso, é fácil supor que a violência em cena era uma demanda da plateia; paradoxalmente, o elisabetano e o jacobino eram essencialmente religiosos, considerando o assassinato o pior dos crimes, um desastre final provocado pelas mãos de algum ímpio (BOWERS, 1971: 16). Enfim, um encanto verdadeiro pelo crime, pelo mal, pelo pecado, ao menos por vê-los representados diante de si.

Se a plateia de então queria assistir a cenas de violência e com elas estava acostumada em seu cotidiano de penas capitais e dissecações públicas, os censores pios, por sua vez, tinham critérios a aplicar. E, aplicando-os, permitiram a encenação e a publicação das peças aqui citadas, o que aparentemente pode configurar o maior paradoxo desse Drama. Ora, dentro da religiosidade anglicana e puritana, a vingança era condenada. “*Dearly beloved, avenge not yourselves, but rather give place unto wrath: for it is written, Vengeance is mine; I will repay, saith the Lord*” (Romans 12:19; KING JAMES BIBLE, 2016)¹⁷ – ensinava Paulo de Tarso. Por outro lado, e provavelmente mais significativamente, *The Changeling*, *Duchess of Malfi*, *Revenger’s Tragedy*, *White Devil* e outras, por mais irônicas que pudessem ser, além de mostrarem a condenação da ação malévola, ensinam que a vingança, ainda que consumada, não traz a paz de espírito, mas outras mortes. Tais tragédias evidenciam a condenação após a mostra do mal praticado, mesmo que a condenação surja após a exploração incontida de toda gama de crueldade.

No clássico *Elizabethan Revenge Tragedy*, publicado originalmente em 1940, Fredson Bowers traça a gradual mudança na Inglaterra, por meio de diversos documentos, da vingança moralmente exigida no campo privado, desde a cultura saxônica e das tradicionais brigas entre famílias até um sistema de justiça organizado, revelando a força da vingança naquela cultura. Parece-nos que o estado elisabetano não conseguia conter atos de vingança, mesmo com o “vingador” recebendo punição tão severa quanto à dada ao assassino principiante da sequência de crimes; como as leis e os sermões religiosos não continham as vinganças nem despertavam o respeito seja à justiça do estado, seja à justiça divina, os atos, conseqüentemente, indicavam a insatisfação com a coroa e com Deus – um outro crime, duplo. (BOWERS, 1971)

¹⁷ Todas citações dos textos bíblicos foram extraídas dessa edição – ver bibliografia.

A *Retórica* de Aristóteles, muitas vezes um bom guia paralelo à *Poética* para análise da tragédia, nota ao discutir o conceito de *hybris*:

“Anger is always accompanied by a certain pleasure, due to the hope of revenge to come... and also because men dwell upon the thought of revenge and the vision that rises before us produces the same pleasure as one seen in dreams”. (*Rhetoric* 1378b) (citado em HILLS, 2002: 329)

Seria o prazer de poder reagir diretamente ao malefício perpetrado pelo outro, num senso de justiça pessoal proibido por questões morais – por lei, principalmente. Na impossibilidade de sermos vingativos em nosso dia a dia, as *revenge tragedies* corresponderiam, possivelmente, a um desejo satisfeito, como sonho concretizado – o que, no fundo, ecoa dogmas da religiosidade calvinista, como a justiça retributiva de seu Deus. De qualquer maneira, a análise dessa dramaturgia assumidamente mórbida sempre levou à interrogação sobre sua qualidade, ora moral, ora literária, conforme a época mais ou menos apegada a uma ideia de bons costumes, à noção de verossimilhança, de correção, beleza.

No século XIX, com o encantamento romântico por Shakespeare e sua época, Charles Lamb (um dos mais importantes divulgadores do valor-Shakespeare) que redescobrirá e divulgará “os jacobinos”, com sua obra *Specimens of English Dramatic Poets Who Lived about the Time of Shakespeare* (1808) – em excertos bastante editados: “*expurged, without ceremony, all that which the writers had better never have written*”, admite o ensaísta (AEBISCHER, 2010: 8). Como William Hazlitt, Lamb demonstrou particular entusiasmo com o jacobino Webster, colocando excertos maiores de *Duchess of Malfi* em sua coletânea: para Lamb, o dramaturgo era incomparável ao retratar o horror que toca “*the soul to the quick*” e a coloca (a alma) “*upon fear as much as it can bear*” (MARCUS, 2009b: 97). A partir de então, seguindo a direção dada por Lamb e o “espírito da época”, novas edições de peças e ensaios sobre aquela dramaturgia voltaram a circular pela Inglaterra como promoção de valores poéticos, do caráter cristão e patriótico (“o gênio da raça inglesa”) dos “elisabetanos”. Nomes como Coleridge e Hazlitt rejeitavam a ideia de aqueles dramas servirem a novas encenações em vez de, somente, apreciação poética “pura”; para Lamb, que compartilhava do mesmo pensamento, isso seria mais pela provável incapacidade das companhias de atores que pela dificuldade cênica dos textos (HISCOCK; HOPKINS, 2007: 4-5). Na realidade, ocorria que Shakespeare era o parâmetro, o único “original” de fato entre os românticos, além

de moralmente superior a seus contemporâneos, pois diferente destes, ele “*condemned the vices and encouraged virtue*” (AEBISCHER, 2010: 9).

Ao *fin de siècle*, ainda que “decadentes”, do mesmo modo que os românticos, viam os jacobinos como “*fellow-spirits*” (AEBISCHER, 2010: 11), o teatro realista-naturalista trouxe outros padrões, mais rígidos, para a dramaturgia, colocando Webster e Middleton, por exemplo, como arcaicos e apegados a convenções, como o apontavam William Archer, crítico tradutor de Ibsen, e seu amigo Bernard Shaw – que voltava ressalvas inclusive a Shakespeare e à “bardolatria”, termo cunhado por ele (HISCOCK; HOPKINS, 2007: 6). Ainda que paralelamente houvesse defensores da tragédia jacobina, como o poeta e crítico Swinburne, foi apenas o século XX que trouxe reações diretas às perspectivas de românticos moralistas e de realistas naturalistas: E. K. Chambers com os quatro volumes de *The Elizabethan Stage*, de 1923, e uma tentativa de continuação deste (que se concentrara no período até 1616) se deu por G. E. Bentley com os sete volumes de *The Jacobean and Caroline Stage* (publicados entre 1941 e 1968). Muriel C. Bradbrook, com *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, de 1935, se propôs a revelar e valorizar, para a apreciação daquele Drama, os “defeitos” apontados nas peças: defende a estudiosa, tais “defeitos” eram identificados por desconhecimento de importantes convenções do palco elisabetano-jacobino e carolino, sendo pressupostos por dramaturgos e plateia do período. Era fundamental, então, avaliá-los (aqueles dramas) em *performance*, a partir das convenções da retórica, paródia, farsa, atuação, etc., pois constituíam essas convenções a própria essência e originalidade daquelas tragédias. Apontadas imoralidades nas *revenge tragedies* significavam a não percepção de quanto aquelas tragédias dividiam entre si certo “criticism of life”; o gênero era um veículo para essa intenção, a força vinha das palavras, da poesia, mas dentro dos temas convencionais; aqueles grandes poetas eram especialmente grandes dramaturgos (BRADBROOK, 2002). Como se nota, as duas diferenças principais e muito significativas dessas obras, especialmente a de Bradbrook, descrita sinteticamente, com o que se desenvolveu no século XIX, foram a identificação daqueles textos como não apenas poesia para ser lida, mas como textos dramáticos, encenáveis, e como objetos de análise literária dramaturgica, não mais de foco moral ou biográfico.

Concomitante a essa renovação dos estudos e algumas montagens da dramaturgia jacobina, foi por volta dos anos 1920 com ensaios de T. S. Eliot, lido

por um público mais variado, que ocorreu de fato uma nova apreciação das obras “elisabetanas” (a denominação ampla), um reconhecimento do seu valor artístico. Como vimos em seu reconhecimento de Sêneca na constituição daquele teatro, Eliot não demonstra pelos trágicos elisabetanos e jacobinos uma admiração plena, levantando diferentes ressalvas a cada um deles. Um dos ensaios sobre o tema, “Four Elizabethan Dramatists”, surgiu como prefácio a um livro que Eliot pretendia criar centrando-se em George Chapman, Cyril Tourneur¹⁸, Middleton e Webster – quatro dramaturgos *jacobinos* –, uma obra que nunca chegou a desenvolver. Porém, seus ensaios acerca do assunto foram reunidos e publicados como *Elizabethan Essays* em 1934. De um modo geral, Eliot dedica-se a defender peças e autores de críticos moralistas ibsenistas, para com isso ajudar a reverter juízos de valor da tradição biográfica e impressionista – buscava recriar, como se sabe, a tradição literária (AEBISCHER, 2010: 13, 21-2). Eliot aponta a falta de unidade temática nos jacobinos, presente em Shakespeare, mas ressalta a fusão bem-sucedida de pensamento e sentimento na poesia deles (ELIOT, 1951:109-117). Destaca-se a distinção que o ensaísta faz entre Shakespeare e seus contemporâneos mais jovens, nas reações à corte de James I quando comparada à da saudosa rainha Elisabeth I. Shakespeare seria mais conservador, focado no destino trágico de reis, como em *Coriolanus* (uma das tragédias shakespearianas mais bem avaliadas por Eliot, junto com *Anthony and Cleopatra*). Seus contemporâneos, no entanto, teriam seguido por outra via, retratando em suas tragédias homens mais comuns e rebeldes desgostosos com a corrupção de cortes distantes – espanhola, francesa e italiana – e à qual reagiam crítica e cinicamente. São os *malcontents*. Note-se, por exemplo, o emblemático Vindice em *Revenger’s Tragedy*¹⁹, e os diversos *malcontents* daquele palco, homens insolentes, de um humor ácido e amargo, tomados para si o propósito de apontar o mal e a vaidade da corte e, em extremo, de eliminar cortesãos lascivos, ímpios – serão os protótipos de Flamineo e Bosola. Assim, Eliot, apesar de valorizar a poesia e a caracterização de personagens que encontramos nessas tragédias, prefere a ordem e unidade de

¹⁸ Autor de *The Atheist Tragedy* e quem julgavam autor de *Revenger’s Tragedy*, hoje quase consensualmente atribuída a Thomas Middleton. (TAYLOR, 2007)

¹⁹ Publicada anonimamente em 1606, costuma ser encenada como *farsa*. É o retrato vivo e violento de uma corte italiana corrompida pela luxúria e ambição, onde Vindici, após uma espera de nove anos, inicia a vingança pelo envenenamento de sua noiva pelo Duque.

Shakespeare à rebeldia incontida dos jovens jacobinos. Possivelmente Eliot, como Shakespeare desde *Henry VI* até *Coriolanus* e alcançando *The Tempest*, temia as alternativas à aristocracia e os malefícios que vias tão imprecisas trariam para o império (MADDREY, 2009: 75).

Nos ensaios, Thomas Middleton será um dos dramaturgos preferidos de Eliot, a quem admira pela sua capacidade de registrar a natureza humana sem medo, sentimentalismo e preconceito (ELIOT, 1951: 169). Em Middleton encontramos não uma mensagem a ser procurada, mas personagens-indivíduos completos, sendo ele igualado e superado apenas por Shakespeare (162). Sob essa perspectiva, o dramaturgo é central para representar o teatro jacobino, não só porque sua carreira coincide com o período, mas por trazer em várias de suas muitas peças as características ditas jacobinas por parte da tradição; além disso, ele se destacará por parte da crítica que o vê, tal como Eliot o via, como um dos poucos dramaturgos à altura do contemporâneo mais famoso.

A inventividade de Middleton como autor de inúmeros sucessos é de um experimentalismo bastante inovador e mesmo ousado. Das peças que foram atribuídas a ele, as que têm despertado mais interesse da crítica (e de grupos de teatro) são as mesmas destacadas por Eliot: *The Changeling*²⁰, *Revenger's Tragedy* e *Women Beware Women*²¹, além das comédias *A Trick to Catch the Old One*²² e *The Roaring Girle*²³. Seu grande sucesso em vida foi *Game at Chess*²⁴, justamente a

²⁰ Licenciada em 1622, foi escrita em colaboração com o ator e eventual dramaturgo-colaborador William Rowley (a quem dão a autoria do enredo cômico). O enredo vem descrito resumidamente logo abaixo no corpo do texto.

²¹ Encenada por volta de 1620. Moça rica, Bianca foge de casa com rapaz pobre, Leantio. Inseguro, este exige que sua mãe tranque Bianca enquanto ele está fora. O duque de Florença vê Bianca em uma janela e tenta conquistá-la com a ajuda de Lívia, uma viúva. Paralelamente, Hippolito, irmão de Lívia, é atormentado pela paixão que nutre pela sobrinha, Isabella.

²² Publicada em 1608. Witgood esbanjou sua fortuna e agora está devendo para seu tio Pecunius Lucre. Para pagar as dívidas, arma um esquema para conquistar amantes ricas. Cobiça e sedução criam uma comédia urbana de crítica social.

²³ Outra peça de Middleton em alta conta por Eliot, foi escrita em colaboração de Thomas Dekker por volta de 1608. O enredo ficcionaliza uma personagem real e conhecida em Londres, Mary Frith, apelidada de Moll Cutpurse, uma "arruaceira", praticante de pequenos furtos, que vivia como uma heroína travestida de rapaz.

²⁴ *A Game at Chess* (1624), de Thomas Middleton, foi uma sátira alegórica (personagens como peças do jogo de xadrez) da conturbada relação de Inglaterra e Espanha, agora pelas negociações para casar o príncipe Charles I com a infanta espanhola. Foi a única peça do período com sete encenações seguidas, mas que culminou em prisões e encerramento da carreira de seu autor. Além da reclamação do embaixador espanhol junto à autoridade real,

que lhe causou inúmeros problemas com a justiça e, parece, pode tê-lo afastado aos poucos dos palcos. Sua história, (não a biográfica, que apresenta poucos documentos e registros), sua história crítica é representativa do tratamento que se dispensa aos jacobinos em diferentes épocas – apontamentos da originalidade romântica, o grau de moralismo, valor poético de fragmentos, historicidade etc. Naquele momento inaugural de uma nova crítica, Eliot até cede às possibilidades contextuais, políticas daquelas peças:

“As a social document the comedy of Middleton illustrates the transition from government by a landed aristocracy to government by a city aristocracy gradually engrossing the land. As such it is of the greatest interest”, [mas adiciona sem demora] “But as literature, as a dispassionate picture of human nature, Middleton’s comedy deserves to be remembered chiefly by its real – perpetually real – and human figure of Moll the Roaring Girl” (ELIOT, 1951: 169).

Será justamente pelo caminho desconsiderado por Eliot que seguirá a crítica, especialmente a partir dos anos de 1960, com ecos até a atualidade. Margot Heinemann (escritora e estudiosa marxista), por exemplo, traz um estudo influente sobre a visão política do dramaturgo, associando-o aos puritanos parlamentaristas. Comédias e tragédias de Middleton insistiam em valores antiaristocráticos, como a consideração de a posição social e o poder serem resultados do nascimento, não do mérito; mostravam uma sociedade de fornicadores, aventos, corruptos, indivíduos de almas condenadas. As peças, afirma a estudiosa, seriam “*Calvinist sermons of disgust*” (SULLIVAN, 2007: 147). A sequência da crítica irá mais além em contextos sociais e culturais, encaminhando – de um modo geral –, novas leituras a partir dos estudos feministas, bastante em voga nos anos de 1970 e 1980, e, logo após, já nos anos de 1980 e 1990, de *new historicists* e *cultural materialists*, em vieses foucaultianos e pós-marxistas. Obviamente, outros pontos de vista críticos se fizeram presentes e os citados são também retomados, renovados. Hoje, a tendência nos estudos de Middleton parece se concentrar nas obras de colaboração, desafiando a leitura romântica de autoria em todo aquele teatro, como a relacionada a Shakespeare (SULLIVAN, 2007: 149; TAYLOR; LAVAGNINO, 2007). Sendo Middleton tão representativo do teatro, da tragédia jacobina, é

condenou-se a encenação por retratar um rei cristão da modernidade (James I), o que era proibido.

interessante nos determos um pouco mais em sua particularidade, para, junto de outros dramaturgos, caracterizarmos o drama do período.

Thomas Middleton (c.1580-1627) foi um dos escritores mais profícuos do palco jacobino e importante colaborador – inclusive de Shakespeare, como asseveram pesquisadores num consenso difícil, em *Macbeth*, a qual também revisou, em *Measure for Measure* e *Timon of Athens* (as colaborações, a propósito, eram uma prática comum que bardólatras costumam desconsiderar) (TAYLOR; LAVAGNINO, 2007) – e como afirma o pesquisador e editor John Jowett (2004: 514) em artigo sobre o dramaturgo, sua poesia passa com facilidade do escatológico ao sublime, e as falas de seus personagens são ricas em ironias e trocadilhos, característica fundamental em diversas passagens de sua peça mais conhecida, a tragédia *The Changeling*, escrita com o ator e frequente colaborador de dramaturgos, William Rowley. Considerada uma das melhores peças do período, *The Changeling* é também associada às *revenge tragedies*, mas em espécie de paródia e, como nos exemplos de John Webster que se verá, em hibridismo comum abrangido pelo subgênero (MCMULLAN, 2010: 222).

A peça traz duas tramas paralelas, ambas sobre sedução, mas uma séria e outra cômica, que se encontrarão na sua segunda metade. O enredo principal envolve Beatrice-Joana, seu noivo Alonzo, escolhido pelo pai da moça, e Alsemero, por quem ela se apaixona e é correspondida, após flertarem na missa. Para se livrar do noivo indesejado e poder se entregar sem problemas ao novo amor, Beatrice seduz um serviçal que considera repulsivo, De Flores (que por ela nutre intenso desejo), para que assassine o noivo oficial. Do pagamento por tal favor Beatrice não conseguirá escapar: sob ameaça de ter seu crime delatado, ela terá que ceder sua virgindade. A partir daí, a nobre e o servo deixarão entrever quão tênues são os papéis sociais, a margem entre moral e imoral, belo e feio, elevado e baixo (DOLLIMORE, 2010: 178). Com os esperados assassinatos, suicídios e mutilações das tragédias inglesas do período, a peça explorará a autoconsciência de Beatrice em relação a sua própria baixeza, e a aceitação da mesma – em espécie de conformação heroica à fatalidade que parece advir do Calvinismo. Hoje, apresentam a peça como sendo tão perturbadora quanto em sua época, especialmente pela visão das imperfeições humanas, num senso frio do embate entre aspirações reprimíveis e ambiente repressor, ambos, no fim, infernais; superficialmente, como na maioria dessas tragédias, o tempo pode ter ‘datado’ sua linguagem ou sua

trama, mas o tom, a mentalidade dos personagens e as situações trágicas podem se fazer surpreendentemente atuais (PATTERSON. 2007, *passim*). Como exemplo: ao apelar, para se manter preservada, Beatrice baseia seu argumento na distância “natural” e social entre ela e seu servo (“*Think but upon the distance that creation/ Set ‘twixt thy blood and mine, and keep thee there*”). Como réplica, ela escuta:

Look but into your conscience, read me there,
 ‘Tis a true book, you’ll find me there your equal.
 Push! Fly not to your birth, but settle you
 In what the act has made you, y’are no more now;
 You must forget your parentage to me:
 You are the deed’s creature. (...)

(III.iv. 132-137)²⁵

Como apontado, a partir de Eliot, Middleton será visado como um possível dramaturgo próximo do valor do “poeta de Avon”, recebendo certa atenção da crítica e produtores teatrais. Curiosa e frequentemente, na disputa pelo segundo lugar de dramaturgo mais importante do período e na procura pela diversidade de olhares e significados (e também mercado), valorizam-se contemporâneos de Shakespeare se utilizando de instrumentos semelhantes àqueles que reafirmam a tradição crítica do Bardo e acabam por encontrar um “outro Shakespeare”, algum virtuoso relegado pela tradição (TAYLOR; LAVAGNINO, 2007). Eliot já havia reclamado que Middleton parecia autor anônimo, pois quase nada a seu respeito é sabido ou se tem registro, e seus dramas pouco ajudam nesse sentido, especialmente pelo desleixo que aparenta haver tido com suas publicações (todas *in quarto* ou *in oitavo*), sem nenhuma coletânea ou reunião de peças efetivadas por amigos; além disso, falta uma unidade temática ou estilística entre dezenas de peças, o que não permite uma percepção de sua visão de mundo. (ELIOT, 1951: 161-2)

Nesse contexto de virtuosismo e mistério, mais a atual saturação dos estudos shakespearianos, Middleton inspirou pesquisas, a começar pela procura de textos e colaborações com sua autoria. O que se lê, por exemplo, no fenomenal *Thomas Middleton: The Collected Works*, de Gary Taylor e John Lavagnino (editores) – quase duas mil páginas (acompanhadas de um *Companion* com mais outras mil e tantas páginas), com colaboração de 75 pesquisadores de doze países em 20 anos de trabalho –, é o enalço do *Oxford Shakespeare*, produzido sob a direção geral de

²⁵ Todos os excertos e citações da peça, extraídas desta edição: MIDDLETON, 2007. Ver bibliografia.

Stanley Wells e o mesmo Gary Taylor, que lamenta: “*Our other Shakespeare has been, for centuries, scattered in a half-buried debris field*” (TAYLOR, 2007: 58). Apresentações e introduções não conseguem evitar elogios que equiparem Middleton ao companheiro ilustre, nomeando-o “our other Shakespeare”. Parece haver a vontade, mesmo, sem a coragem, de afirmar que Middleton possui mais méritos que Shakespeare²⁶. Vejamos, por exemplo, o primeiro artigo da introdução, “Thomas Middleton: Lives and Afterlives”, de Taylor. Começa desta maneira:

Thomas Middleton and William Shakespeare were the only writers of the English Renaissance who created plays still considered masterpieces in four major dramatic genres: comedy, history, tragedy, and tragicomedy. Middleton was the only playwright trusted by Shakespeare’s company to adapt Shakespeare’s plays after his death. [...] But Middleton’s triumphs were not confined to one company of actors: he wrote successful scripts for more theatrical venues than any of his contemporaries. The only seventeenth-century printed anthology of memorable passages from English plays quoted the Middleton canon more often than the works of any other playwright. He wrote the period’s most popular theatrical song. (TAYLOR, 2007: 25)

Buscando convencer quão bom Middleton pode ser e quanto sua vida foi difícil (foi uma pesquisa também biográfica afinal), chega-se com sensatez ao fim da apresentação do dramaturgo que também deveria ser idolatrado:

We can now see the English Renaissance, stereoscopically, from the perspectives of two very different geniuses [*Shakespeare/ Middleton*]. We do not have to choose between them, any more than we need to choose Mozart over Beethoven, or Michelangelo over Leonardo da Vinci. We are simply blessed, enriched, by their coexistence, their wrestling with each other and the world. (TAYLOR, 2007: 58)

Igualando-o na disputa por “qual o melhor”, persiste, porém, a necessidade de se fazer justiça ao Middleton desprezado, que agora recebe ajuda por maior atenção. Fato é que ele conseguira inúmeros sucessos na primeira metade do século XVII, os quais hoje interessam a pesquisadores e a algumas plateias. Porém, apesar do esforço editorial e crítico de tornar Middleton um outro Shakespeare, estes nove anos de *Oxford Middleton* ainda não resultaram em disputadas encenações no circuito comercial ou em telefilmes – talvez tenha sido pouco tempo para uma publicação tão (literalmente) pesada para conquistar admiradores fora da

²⁶ Em sua resenha de lançamento para o *The Guardian*, é possível perceber mais facilmente, pela síntese publicitária, este anseio: TAYLOR, “The orphan playwright”, <https://www.theguardian.com/books/2007/nov/17/classics.theatre>

universidade. Middleton ainda é apenas um dramaturgo difícil, acessível em alguns cursos de literatura renascentista – e, apesar de Hollywood, a impressão geral da maioria dos cidadãos quanto a Shakespeare não se difere dessa.

Igualmente representativo desse teatro e mais propenso, há mais tempo, a preencher o posto de “um outro Shakespeare” seria John Webster. Tão “difícil” quanto Middleton, conseguiu maior visibilidade há mais (e por mais) tempo, muito por conta de sua *Duquesa de Malfi*, personagem-desafio para atrizes renomadas, ao menos na Inglaterra. A produção mais recente de destaque (2014), dirigida por Dominic Doomgole, inaugurou no Globe Theatre o teatro “Sam Wanamaker”, nos moldes dos *indoor theatres* do século XVII – intimista, adequado para a encenação da tragédia –, e serviu para Gemma Arterton provar sua maturidade profissional com o papel título.²⁷ Webster, como dito, mesmo limitado a duas tragédias (sua tragicomédia, comédia e colaborações são menos visadas), tem sido mais frequentemente apontado como o “segundo melhor” do período (BURGESS, 2008: 104), o que já ocorrera com Charles Lamb e William Hazlitt. *The White Devil* e *The Duchess of Malfi* são consideradas por alguns críticos como duas das poucas tragédias jacobinas, excetuando as de Shakespeare, que ainda mereçam admiração (WELLS, 2006:225). Ambas, protagonizadas por mulheres fortes que sofrem num mundo patriarcal, fascinam com o terror que imaginam acometer os “príncipes”, como na tradição “*de casibus*”²⁸. Dividindo (e às vezes roubando) o protagonismo das heroínas em cada peça, há um bacharel sem posição na sociedade, um *malcontent* que só consegue sobreviver com trabalhos degradantes (LEGGAT, 1992: 153-4).

The White Devil e *Duchess of Malfi* também despertam o interesse para além do lugar-comum que acometeu parte da crítica de fins do século XIX e início do XX acerca do teatro jacobino, a qual o restringia a apelos à plateia vulgar com imoralidades e brutalidades (GUNBY, 2011:18-21) – quando se pode afirmar que

²⁷ A produção foi televisionada pela BBC 4, onde a introduziram com um documentário sobre Webster: <http://www.shakespearesglobe.com/theatre/whats-on/sam-wanamaker-playhouse/the-duchess-of-malfi>

<http://www.bbc.co.uk/mediacentre/proginfo/2014/21/duchess-of-malfi>

²⁸ *De casibus* tornou-se parte da Tragédia como uma tópica teleológica de quedas de grandes homens. Originário do *De Casibus Virorum Illustrium*, de Bocaccio, este por sua vez seguia a tradição *De viris illustribus*, biografias em língua latina sobre histórias moralizantes de homens famosos. O “Conto do Monge”, de Chaucer, é o primeiro representante *de casibus* na Inglaterra, onde paulatinamente se amplia o conceito e seu uso. (CLOSEL, 2013:52)

recusava a contenção clássica e o que viria a ser o naturalismo padrão do teatro pós-romântico. Novamente, ou como sabido, é T. S. Eliot com sua respeitabilidade e reconhecimento o marco que redefinirá de modo particular as tragédias de Webster no século XX, apesar de sua apreciação encontrar resistência pelo lúgubre de sua trama e de suas imagens poéticas, ressalva compartilhada com outros críticos, com mais veemência, até pelo menos os anos de 1960 (SIMKIN, 2001, 4). Por ora, registra-se que desde então o interesse nas tragédias de Webster tem residido na sua metafísica niilista, não obstante o retrato crítico da alta nobreza pelo sentimento de denúncia da imoralidade da aristocracia que perpassa ambas as peças, tema de interesse para diversos especialistas (MARCUS, 2009:10-15).

Diferentemente de Middleton, escritor de dezenas de peças, Webster não recebeu um estudo e publicação *Oxford* de sua obra. Destacam-se os três volumes *The Cambridge Edition of the Works of John Webster: An Old Spelling Critical Edition*, de 2008, por David Carnegie, Anthony Hamond, David Gunby e outros, que trazem pesquisas editoriais, informações bibliográficas, novos métodos críticos e material inédito (como um fragmento de uma peça perdida e um poema até então desconhecido), além de uma breve biografia e uma história do cânone de Webster com a recepção de cada obra. Trata-se de um dos estudos de maior fôlego sobre o dramaturgo, e ali não se encontra a necessidade de o apontarem como “o outro Shakespeare”, como feito com Middleton.

Como se pode notar, tanto com as tragédias de Webster, quanto com as tragédias de Middleton, denominá-las *revenge tragedies*, tendo por referência *The Spanish Tragedy*, é expandir o conceito ao seu limite. Porém, isso é o que fazem especialistas como Tomlinson (1964), no clássico *A Study of Elizabethan and Jacobean Theater*, reforçando o caminho iniciado já no começo do século, com Thorndike (1902), e nos anos 1940, com Bowers (1971), e outros posteriormente ao se referirem às *tragedies of blood* inglesas. Neste estudo, a conceituação pode se manter aberta e expandida, tendo as noções de *revenge tragedy* como características recorrentes – espírito vingativo, presença de fantasma, mulheres resolutas, metateatralidade etc. –, presentes nas tragédias ditas jacobinas como um todo, servindo, então, as *revenge tragedies* elisabetanas como seus protótipos a serem expandidos, recriados e parodiados.

Antes de nos determos nas tragédias de Webster, dentro desse espírito da “função crueldade” do trágico jacobino, me parece válido mencionar um terceiro

dramaturgo, John Ford, pela transição para o período carolino e por ser geralmente apontado como espécie de herdeiro ainda mais melancólico e o último dessa linhagem de tragédias já suficientemente téticas, como se pode ver na sua peça mais lembrada – para além do título – *'Tis Pity She's a Whore*. Não por acaso, Ford vem associado ao trágico Webster, com quem chegou a colaborar (juntamente com Thomas Dekker e William Rowley) na tragédia *A Late Murder of the Son Upon the Mother, or Keep the Widow Waking*, da qual só restou o registro de licença emitido em 1624 pelo *Master of the Revels*. (FORD; LOMAX, 2008)²⁹

Em uma seleção de dramaturgos representativos do início da idade moderna inglesa, é Ford exemplar para sua conclusão. Algo como *Romeo and Juliet* filtrado pelo niilismo de *The Duchess of Malfi*, *'Tis Pity She's a Whore* é uma história de amor que se passa em Parma – uma vez mais a Itália católica, como recorrente nas condenatórias tragédias de vingança –, cuja fachada de respeitabilidade não consegue conter os instintos represados. Giovanni e Annabella são as vítimas e vilões de uma sociedade de papéis excessivamente marcados – status elevado x mediano, homem tentado x mulher culpada. Giovanni e Annabella são irmãos que vivenciarão o amor proibido; sendo ele recém-chegado da Universidade de Bologna, tem o estudo humanista que o levará a questionar os preceitos religiosos e os reverterá, de modo a justificar sua paixão incestuosa, a qual será correspondida com facilidade, com o apoio da ama da moça, Putana.

A peça é impactante, não só pela perversão já reconhecível daqueles palcos, mas pela racionalização de seu protagonista Giovanni, com a explicitação do tabu incesto em um contexto em que acabamos, espectadores, por preferir os amantes a seus inimigos, mais hipócritas que justos, como gostariam de parecer. Por esse impacto também que Antonin Artaud faz conhecida leitura da peça – denominada tenuemente de *Annabella* na versão de Maeterlinck – entendendo-a como um “símbolo num trabalho mais grandioso e absolutamente essencial” para o teatro. Com sua leitura, Artaud ressalta o poder (necessário) profundamente transformador da arte cênica; justifica seu trabalho e dá uma função à peça – com o que também podemos encerrar esta apresentação ao teatro que se segue àquele que honrava a rainha Elisabeth I:

²⁹ As referências, excertos e citações da tragédia de John Ford foram extraídos dessa edição, exceto quando indicado. Ver bibliografia.

(...) a ação do teatro, como a da peste, sob o ponto de vista humano é benéfica porque leva os homens a verem-se tal como são, faz cair a máscara, descobre a mentira, a baixeza, a hipocrisia; sacode a inércia asfixiante da matéria que tudo ganha até às mais claras certezas dos sentidos; e revelando às colectividades o seu poder sombrio, a sua força oculta, frente ao destino convida-as a assumir uma atitude heróica e superior que, sem isto, nunca teria tido. (ARTAUD 1983. p.34)

II. As tragédias de John Webster

No psiquismo que Bloom faz surgir na obra shakespeariana, enquanto apresenta sua tese de invenção do humano, ele compara:

Sem dúvida, detectamos a influência de Shakespeare no discípulo John Webster, quando, na peça *O diabo branco*, Flaminel, agonizante, grita: “Ao vislumbrarmos o céu, confundimos/ Conhecimento com conhecimento”. Em Webster, mesmo nos momentos mais originais, ouvimos o eco dos paradoxos shakespearianos, mas os interlocutores carecem de individualidade. Quem nos poderia apontar as diferenças entre Flaminel e Lodovico, em *O diabo branco*? Vislumbrar o céu e confundir conhecimento com conhecimento não chega a fazer Flaminel e Lodovico mais do que nomes impressos numa página. (BLOOM, 2004: 31-32)

Não se pode aceitar facilmente que tais paradoxos sejam originais de Shakespeare e que Flamineo careça de individualidade, sem ao menos recorrer a mais textos ou assumir o julgamento como parte de um gosto pessoal (por Bloom repassado como verdade universal). Inclusive, a fala “*While we look up to heaven we confound/ Knowledge with knowledge*” (V.vi.255-6) é certamente proverbial ou uma citação, pelo itálico no original, não sendo marca de uma influência provinda do inconsciente de Webster. A canonização de Shakespeare, muito precedente a Bloom, padronizou grande parte dos sentidos a ser descobertos pelos leitores-espectadores ou a ser dados por alguns especialistas. Tal padronização serviu e serve frequentemente, ao menos em lugares-comuns de imprensa e editoras, como referencial no julgamento dos mais variados dramaturgos, especialmente de elisabetanos e jacobinos, mesmo aqueles que têm alcançado algum espaço dentre os cânones. Em relação à obra de Webster, a sua canonização, além de mais singela, apenas recentemente tem de fato se afastado da sombra de Shakespeare para ganhar contornos particularizados – sua fortuna crítica o demonstra. Neste capítulo detalharemos parte da obra mais debatida de John Webster, apresentando análises acerca das suas duas tragédias, o que pode permitir uma representação do dramaturgo menos marcada pelo definido como shakespeariano e revelar um pouco mais de sentidos do teatro jacobino a partir de uma obra representativa.

Como indicado, há poucos documentos sobre John Webster. Elementos de sua parca biografia costumam ser associados à interpretação da sua obra e esta por vezes serve de base a dados para sua biografia. A ascendência burguesa, por exemplo, avaliza o espírito antiaristocrático de suas peças, e o conhecimento sobre leis que demonstra em suas peças ajuda a confirmar que o John Webster que frequentou por um tempo a Merchant Taylors' School há de ser o dramaturgo. Tem-se que as probabilidades por meio de documentos indicam que o pai, homônimo, tornara-se um rico fabricante de coches em Londres, numa época em que os veículos começaram a tomar as ruas. Webster sênior tivera alguns filhos, sendo o dramaturgo o mais velho, que deixou ao irmão mais novo, Edward, a gestão dos negócios da família. Dessa forma, John Webster filho pôde se dedicar ao teatro já em 1602 em colaboração (com Thomas Heywood, Thomas Dekker, Middleton e outros), conhecendo o sucesso em 1604 com a comédia urbana *Westward Ho!* escrita em colaboração com o experiente Heywood. Após 1607, ano em que se casou, não há notícia de Webster até reaparecer numa sequência valorosa de produções, todas solo: *The White Devil* (c.1612) e *The Duchess of Malfi* (1613-14); dois poemas: o 'comendatício' para *Apology of Actors* (1612), de Heywood, e sua reconhecida contribuição a *A Monumental Column* (coletânea de 1613 com elegias dedicadas ao príncipe Henry), mais 32 "personagens" para a sexta edição do popular *New and Choice 'Characters'*, de Thomas Overbury, a qual Webster editou em 1615³⁰. Segue-se outra fase sem registros, a partir de 1616, ano em que o pai falece e logo após ter assumido posição na Merchant Taylors Company³¹. Nessa fase podem ter sido escritas a peça perdida "*Guise*", a comédia em parceria com Middleton, *Anything for a Quiet life*, e a tragicômica *The Devil's Law-Case*; porém só marcará o fim dessa fase "silenciosa" a publicação em 1623 de *Duchess of Malfi* e *Devil's Law Case*, a criação de seu "Lord Mayor's Show" (para o desfile do prefeito nomeado de Londres) e o início de novas colaborações. 1626 é o ano do último registro em vida a respeito de Webster, como colaborador de Heywood em *Appius*

³⁰ Inclui entre suas contribuições o personagem "An excelente Actor", claramente uma defesa da profissão de ator contra um personagem anterior produzido por um imitador de Overbury, o qual expunha os atores como trapaceiros e ignorantes (MARCUS, 2009: 5).

³¹ A associação da família de fabricantes de coches aos Merchant Taylors, em cuja companhia Webster sênior fora um membro influente, pode soar estranha, mas se dá por conta da produção de coches com assentos estofados, coches cobertos, encapados etc. Tratava-se de guilda bastante relevante na dinâmica política, econômica e cultural da cidade (*ibid.*)

and Virginia – mas a data é uma suposição. É também Heywood que registrará num longo poema de *Hierarchie of the Blessed Angels* (1635) a certeza do falecimento do colaborador Webster ao se referir a ele, juntamente com Shakespeare, Marlowe e outros, no passado³².

O que se sabe da recepção inicial da dramaturgia de John Webster também não soma muitos registros, sendo a versão impressa de sua própria obra os únicos documentos dos primórdios da sua história crítica. Como diferentes dramaturgos contemporâneos, Webster demonstrou em prefácios a consciência do seu papel, refletindo sobre a dramaturgia, escrita e posta em um palco. No prefácio a *Devil's Law Case*, Webster reluta com a exigência de representar ação dramática num texto literário, designado a leitores: “*A great part of the grace of this (I confess) reside lay in the Action: yet can no action ever be gracious where the decency of the language, and ingenious structure of the scene, arrive not to make up a perfect harmony*” (WEBSTER, 2009a). Tal afirmação tão bem concilia e reconhece o poder da ação no palco e o poder da ação inferida, pela poesia e estrutura, como comunicada aos leitores. Já no prefácio a *Duchess of Malfi*, Webster insiste em chamar a sua peça, ali na versão escrita, de *poema*, uma distinção de valor, destinado como era para “resistir à morte” do poeta e levar adiante o nome do nobre (George Harding, 8th Baron Berkeley) a quem se dedicava – feito assim por seu engenho para perdurar àquela geração de leitores (WEBSTER, 2009b: 121-22)³³. A página título especifica que a versão oferecida aos leitores seria a cópia perfeita e exata, com diversas coisas impressas que o tamanho da peça não suportaria na apresentação (WEBSTER, 2009b: 116). Logo, a peça encenada teria por roteiro uma versão mais curta, tendo o momento da audição em mente, diferentemente do poema, em sua arte que permite a quem assistiu à peça aproveitar melhor passagens, com mais detalhamento, o que a plateia sempre acaba por perder (ainda mais uma plateia descrita como ruidosa e desatenta)³⁴.

³² Os poucos dados da biografia de John Webster foram consultados no estudo de Leah Marcus (2009) e no artigo de Elli A. Shellist (2004).

³³ Todas as citações de *The Duchess of Malfi* são extraídas dessa edição.

³⁴ Essa distinção entre texto para leitura e texto para encenação é curiosa e tem merecido pouca atenção de especialistas do teatro do início da Idade Moderna e a abertura para discussões sobre “texto original” e fidelidade a este em encenações. O professor José Roberto O’Shea tem alguns estudos sobre o tema em Shakespeare, mais acessível em *O primeiro Hamlet in-quarto de 1603* (Hedra, 2010), em que defende essa versão da tragédia –

A reflexão cênica de Webster, porém, aparece desenvolvida antes da publicação de *Duchess of Malfi*, dentro desse período mais criativo, quando da sua primeira peça escrita sem colaboração: a versão impressa *The White Devil* traz a sua primeira referência (e autorreferência) mais direta, para preparar o leitor para uma obra-prima ainda não reconhecida. A essa tragédia, conta-nos Webster no prólogo, se dedicara mais que o tempo usual entre os dramaturgos, algo que parecia incomodar a si mesmo e a outros, pois lembrará uma anedota como resposta a possíveis críticas: Alcestides menosprezara Eurípides por produzir apenas três versos em três dias, enquanto ele mesmo produzira trezentos; a resposta do trágico, aquele ainda célebre, teria sido: “*Thou tellest truth (quoth he), but here’s the difference, thine shall only be read for three days, whereas mine shall continue for three ages*” (WEBSTER, 2008:5-6). Ainda assim, suas expectativas foram frustradas logo na estreia, infere-se de seu relato que houve vaias da plateia. O prólogo de *White Devil*, “To the Reader”, é o modo de revelar seu empenho na produção, o que justifica a qualidade que ele procura outorgar à tragédia. Há o seu modo de se eximir do fracasso. Defende-se: “*it was acted in so dull a time of winter, presented in so open and black a theatre, that it wanted (...) a full and understanding auditory*” (WEBSTER, 2008:6). A tragédia estreou no inverno de 1612, no *Red Bull*, teatro no subúrbio norte de Londres. A plateia daquele teatro era “ruidosa e grosseira”, acostumada com o cruel açulamento de cães a ursos e touros e com as peças “mais ao gosto popular” dos *Queen’s Men* (GURR, 1992: 55-6), a trupe que ali fazia as encenações. Talvez *The White Devil* exigisse demais com sutilezas e experimentações. Não à toa, o dramaturgo escolheu os *King’s Men* para encenar sua segunda tragédia, no teatro privado Black Friars, de iluminação artificial e ingresso mais caro (o que significava um público menor e elitizado). A peça, ao fim, teve seu reconhecimento entre os carolinos, em 1630, quando encenada com sucesso pela trupe *Queen Henrietta’s Men* e novamente publicada.

Voltando à edição *in quarto* de 1623 de *The Duchess of Malfi*, a capa já informava o interesse da peça, apresentada tanto em teatro privado – o Blackfriars – quanto público – o Globe Theatre, “*By the Kings Maiestis Seruants*” (MARCUS, 2009: 114). Nas primeiras páginas, leem-se os poemas elogiosos que antecedem o

frequentemente apontada como o “bad quarto”, “corruptela”, “versão desautorizada” etc. Seria, isto sim, segundo sua análise, a versão (de qualidade) reproduzida para o palco em sua época.

texto da peça, produzidos por colaboradores e companheiros da sua geração das artes cênicas: William Rowley, Thomas Middleton e John Ford. A ideia presente na peça, de se conseguir a honra, o mérito por si próprio, independentemente da nobreza familiar, é ecoada no poema dedicatório de Middleton (o único poema elogioso, “de recomendação”, que produz em sua carreira):

Thy monument is raised in thy lifetime.
 And 'tis most just, for every worth man
 Is his own marble (...).
 Thy epitaph only the title be:
 Write, 'Duchess', that will fetch a tear for thee.
 For who e'er saw this Duchess live, and die
 That could get off under a bleeding eye?

(WEBSTER, 2009b: 123)

A metáfora desenvolve um lugar-comum pela aproximação de mármore, material de monumentos – memorial funerário (indicativo do valor da pessoa representada) –, à obra de Webster, produzida por ele próprio, não por terceiros, de valor para fazer perdurar sua lembrança no mundo. A eternidade de Webster, portanto, seria garantida pela sua trágica *Duchess*.

John Ford, o autor de *'Tis Pity She's a Whore*, segue pela mesma metáfora, mas vai além. Recomenda ao leitor: “*Crown him a poet whom nor Rome nor Greece/ Transcend in all theirs for a masterpiece*” (126). Exceto por Samuel Sheppard (poeta, 1624-1655), que em 1651 faria um elogio similar a *White Devil*, como superior às peças de Sófocles e Eurípedes, tamanha consideração não voltaria a ocorrer até a redescoberta dos dramaturgos “elisabetanos” por Lamb e Hazlitt (GUNBY, 2011: 14). O que se falará sobre Webster nesse longo intervalo será alguma crítica dúbia a respeito de algumas encenações ocasionais na Restauração e de uma adaptação (com final feliz) no século XVIII.

Assim, são os românticos que, com seu interesse por Shakespeare e sua época, redescobrirão Webster e outros jacobinos e elisabetanos. A leitura proposta por Lamb, como apontado, era metafórica, focada na “impressão” poética causada pelo texto na “alma” dos seus leitores – o bom poeta trazia ‘*moments of sublimity*’ por meio da poesia, e Webster, segundo Lamb, tinha essa capacidade bem desenvolvida, como um dos melhores elisabetanos (GUNBY, 2011: 16). Reforçada e desenvolvida pela crítica de Hazlitt, essa visão de Lamb percorrerá o século XIX, sempre acompanhada, porém, de alguma ressalva, também trazida pelos dois

críticos: Webster teria pouca capacidade de manter sua grandeza, oscilando entre momentos de sublime e outros de baixeza, além de pecar por certa falta de originalidade, ao parecer muito próximo das conquistas poéticas shakespearianas (CARNEGIE, 2014: 130). Com a edição e publicação de *The Works of John Webster* (1830) por Alexander Dyce (um editor especialista no drama elisabetano e jacobino), possibilita-se um olhar mais literário para as peças do dramaturgo, e indicações positivas para a sua leitura aparecem em jornais e revistas de então. Por exemplo, uma crítica anônima de 1833, publicada na revista *Gentleman's Magazine*, conclui que Webster: “*far, very far, surpass [Jonson, Fletcher and Massinger] in the depth of his pathos, his tragic powers, and his command over the sublime, terrible and the affecting*”, sendo *The Duchess of Malfi* “*the play in which Webster's tragic powers expand to their full height*” (GUNBY, 2011: 17). Desse modo, juntamente com os apontamentos de Lamb e Hazlitt mais o que encontramos nos anos posteriores, depreende-se que se começava a criar um vocabulário para se referir à obra de Webster: o valor da poesia trágica, de imagens impactantes, lúgubre. Nesse contexto que temos George Bernard Shaw, irritado com as encenações a que assistira de *Duchess of Malfi*, cognominando Webster “Tussaud Laureate” – se referindo às macabras figuras de cera do museu de Madame Tussaud (CARNEGIE, 2014: 105). Já William Archer afirmará em 1893:

Webster was not, in the special sense of the word, a great dramatist, but was really a great poet who wrote haphazard dramatic or melodramatic romances for an eagerly receptive but semi-barbarous public. (CARNEGIE, 2014: 105)

O crítico não perdoa nem a plateia elisabetana-jacobina, associada como era, pela insistência de produções de *tragedies of blood*, ao mal-gosto, como preferência pela violência e terror. Webster seria poeta, mas um dramaturgo acidental, com poucos acertos cênicos. Um dos grandes incômodos do crítico é a peça não se encerrar com a morte da protagonista *Duchess*, feito visto como inconsistente. Lee Bliss (1981, 158-9) trará um interessante contraponto a essa crítica, de certa recorrência, demonstrando a pertinência de um quinto ato com as consequências da morte antes da conclusão da tragédia – quanto são afetados aqueles que presenciaram seu fim e quanto o mundo permanece indiferente a esse fim. Já a perspectiva moralista, crítica à obra de Webster, pode ser exemplificada por Charles

Kingsley, um historiador, literato, reformador social e religioso: para ele, o dramaturgo não consegue desenvolver a “alma” de seus personagens, “*to construct dramas in which the conclusion shall depend, not on the events, but on the characters*”, o que, segundo ele, era o caminho adequado percorrido por Shakespeare (citado por GUNBY, 2011: 17).

Como vimos no capítulo de apresentação das *revenge tragedies* e a tragédia jacobina, é com T. S. Eliot que se reafirma a revalorização daquelas peças e, com essas, as tragédias de John Webster. Nos *Selected Essays*, Webster é descrito como “*An interesting example of a very great literary and dramatic genius directed toward chaos*” (ELIOT, 1951:117); além disso, em sua produção poética, Eliot o citará ao lado de John Donne em “*Whispers of Immortality*”: “*Webster was much possessed by death/ And saw a skull beneath the skin*” (tornados lugares-comuns nas referências ao dramaturgo). Com outros críticos e literatos que o antecederam, como Charles Lamb e o poeta Swinburne, e outros que o seguirão, como William Empson e M. C. Bradbrook, o esforço de Eliot será com Webster o mesmo que teve com Middleton, o defender de moralistas e ibsenistas, mas também colocá-lo acima dos valores românticos, revertendo tradições ao apresentar as convenções daquele teatro em criações personalizadas. (ELIOT, 1951; BRADBROOK, 2002; EMPSON, 2002). No Brasil, um dos poucos comentários feitos sobre Webster e outros dramaturgos jacobinos se encontra, como não poderia deixar de ser, na *História da literatura ocidental* de Otto Maria Carpeaux, onde, seguindo os passos de Eliot, são apontadas as “visões infernais do pessimismo cósmico” das tragédias de Webster (e de John Ford – também associados na obra do crítico) e o intenso lirismo “noturno e fúnebre” de sua irregular dramaturgia, trazendo-nos a apreciação pela via do lírico de conteúdo excêntrico desse teatro, chamado por Carpeaux de “barroco” (CARPEAUX, 1960: 923, 924).

Mais significativamente, há grande variedade de estudos acerca da obra e relevância de John Webster no teatro seiscentista. Suas duas tragédias são de interesse para além do *cliché* repetido até meados do XX (com resquícios até o presente): Webster seria um dramaturgo de mau gosto, de apelo à plateia vulgar por meio de violência e bizarras (SIMKIN, 2001, 3-5; GUNBY, 2011: 20-24). Violentos e bizarros, seus enredos demonstram valores outros que não a contenção clássica ou a verossimilhança realista, mostrando, isto sim, indivíduos desajustados numa

sociedade abominável, que se entregam com coragem a suas vontades e recebem a morte com sabedoria.

Muitas das leituras geradas por *White Devil* e *Duchess of Malfi* se adensam em uma metafísica sombria, porém, antes de tocarem no sentido da morte, em sua abertura ambas apresentam como tema a ser explorado um retrato social bastante ousado da aristocracia que compõe o grupo de seus personagens – ousado pois crítico e cabível à nobreza privilegiada de qualquer reino europeu. “Political drama” de Margot Heinemann (HATTAWAY, 2002) é um interessante contraponto à leitura mais metafísica que se tende a fazer das *revenge tragedies*, servindo de prefácio a essa apresentação da corte nas duas tragédias de Webster:

Much of what is usually called Jacobean ‘revenge tragedy’ or ‘tragedy of blood’ can equally be seen as political drama. The opening of *Duchess of Malfi*, for example, sets the horrors to come not in a universal darkness where all men are ‘merely the stars’ tennis balls’ but in the specific conditions of a tyrannical Italian city-state. Conditions deliberately contrasted by the virtuous Antonio, in the opening scene of the play, with the enlightened monarchy of France, where the king rules wisely in agreement with honest outspoken councilors: (I.i.5-10, 16-22). [...] The ‘shadow or deep pit of darkness’ where ‘womanish and fearful mankind live’ is thus not timeless but historical, man-made to establish this seems the reason for Webster’s opening the play with such a speech.

Não desconsiderarei a leitura das “sombras metafísicas” das peças, mas é fato que sua visão pessimista dirigida à aristocracia, antes de dirigi-la ao cosmos, não pode ser desconsiderada. Há um embate concreto entre senhores e os hierarquicamente inferiores, aqueles tornando a vida destes insuportável, baseando-se no poder e influência para assim o fazer. Tal visão desperta curiosidade por ser um retrato não-condenado pela nobreza e por censores contemporâneos de Webster, e isso talvez por se focar nos malvistos estados italianos católicos, onde a distância os protestantes colocavam os piores vícios da humanidade – e justamente por essa cultura protestante condenar os vícios de um estado católico que não precisamos isolar as leituras como mais ou menos preocupadas com política ou com o destino da alma.

Na abertura de *White Devil or, The Tragedy of Paulo Giordano Urfini, Duke of Brachiano, with The Life and Death of Vittoria Corombona the Famous Venetian Curtizan*, vemos o descontentamento do conde Lodovico, banido por seu

desregramento com atos violentos: “*You have acted certain murders here in Rome, / Bloody and full of horror*” (I.i.31-2) – lembrem-lhe os companheiros de cena. Para se defender, Lodovico diminui a gravidade de seus crimes – “*they were flea-bitings*” (I 34) –, ao mesmo tempo, lhe revelam a hipocrisia da situação mostrarem o privilégio aristocrático de sua condenação com o dúbio *gentle* – “*this gentle penance*” – e tem-se a acusação a seus condenadores, como seu superior hierárquico Duque Brachiano, que não é condenado por seduzir a dama casada Vittoria Corombona. Essa acusação se mostrará pertinente logo na sequência, assim como ficará evidente que a condenação de Lodovico era necessária e fora amena. Ao lado do conde, os dois cortesãos o bajulam sem conter recriminações permeadas de ironias, embora se comprometam a auxiliá-lo no encaminhamento da sua vingança, jurada pela desonra que sente sofrer. É desse ponto que o enredo da tragédia se desenvolverá com a consumação da relação adúltera de Vittoria Corombona e Duque Brachiano.

Tomando as primeiras cenas como *prólogo* da tragédia, o qual apresenta o assunto e mesmo o tom do drama que se seguirá, infere-se a imoralidade e a violência como naturalizadas na sociedade retratada. O conde Lodovico considera seus homicídios “*picadas de pulgas*” e promete estripar seus algozes – “*I'll make Italian cut-works in their guts / If ever I return*” (I.51); o duque Brachiano, sem pudores, toma seu desejo por incontrolável e combina com o adúltero Flamineo (servindo como alcoviteiro) o encontro com a irmã deste, Vittoria. Logo se percebe que nos encontramos, em *White Devil*, num mundo em que traição, agressão, cobiça e luxúria estão generalizadas. Nas cenas que se seguem, tal percepção se escurecerá mais: para livrar a si e à amante da pecha de adúlteros, o Duque encomendará o envenenamento da esposa e o assassinato do marido traído; a situação levantará suspeitas na corte e no clero, que encaminharão julgamento e condenação, mas de um modo bastante arbitrário, e junto com o conde banido, Lodovico (apaixonado pela mulher envenenada), concluem sua justiça vingativa de modo sanguinário. Ao final Vittoria poderá dizer: “*Oh, happy they that never saw the court, / Nor ever knew great men but by report!*” (V.vi.).

Em *The Duchess of Malfi*, em suas cenas iniciais a aristocracia é abordada igualmente em retrato crítico, em ataque mais direto. Antonio, recém-chegado da França, atende ao pedido de seu amigo Delio e lhe descreve a corte que conhecera: de melhores costumes, com rei exemplar, justo e rígido com seus cortesãos. Em um

momento seguinte, ainda atendendo ao amigo, descreve nobres e cortesãos que passam pela cena, aqueles com quem convive, ao mesmo tempo em que os vemos em ação e expressão que comprovam o descrito.

The duke there? A most perverse and turbulent nature.
 What appears in him mirth is merely outside;
 If he laugh heartily it is to laugh
 All honesty out of fashion. [I.ii. 87-90]

À exceção da sua senhora, a Duquesa, por quem demonstra admiração maior que a subserviência, o administrador Antonio aponta naqueles nobres a arrogância, a corrupção e a maldade. O Duque Ferdinand e o Cardeal, os irmãos da Duquesa, ao desenrolar do enredo, se revelarão ainda piores do que a primeira impressão que nos é dada em tom de maledicência, ainda que verossímil, faz parecer.

Tanto em *White Devil* quanto em *Duchess of Malfi* a opção parece ter sido confirmar prestamente os apontamentos condenatórios. Com o virtuoso Antonio e o vicioso Lodovico caracterizando seus pares, estabelece-se logo que naquelas cortes a iniquidade impera, constatação reforçada com a presença do alto clero agindo de modo corrupto e mesmo pervertido. Vale ressaltar que as duas tramas desenvolvem tais impressões iniciais sem temer beirar a expressão de traços grosseiros que caracterizariam a caricatura, mas com figuras caricatas verossímeis, a comandarem a sociedade e disporem de seus súditos como lhes convêm, aristocratas que são. Esses seres imorais em busca de realizarem seus anseios condenáveis tomam por ridícula a voz que os condena, como a de Cornelia, viúva mãe de Flamineo e Vittoria, ou revelam a incongruência da Duquesa ou de Antonio, que pretendem viver à parte desse mundo em uma relação vivaz e imaculada – devendo, portanto, ser eliminados.

Estritamente, o retrato no palco e nas páginas de difundida perversidade serve para sua condenação imediata pelos padrões sociais e religiosos da época, evidenciando-se as penalidades consequentes de crimes, o que inclui o descaso aos padrões (o modo como também podemos entender que mal cometeu a Duquesa e seu amante para sofrerem as penas que lhes são conferidas), e as adversidades comuns nessa situação, noções que certamente agradavam a censores e dirigentes. Lembremos que tradicionalmente essa era a justificativa

usual em defesa do teatro desde o princípio das discussões acerca de sua validade na protestante Inglaterra: a mostra e condenação subsequente de todos os vícios.

Num sentido amplo, nesses retratos que ambas tragédias desenvolvem já em suas cenas iniciais, e recorrentes em outras tantas peças do período, há quem veja uma crítica à corte de James I, em momento em que diferentes plebeus e nobres, supõe-se, se sentiam saudosos de Elisabeth I, a representação concreta da moralidade. É quando, por exemplo, surgem nos palcos protagonistas mulheres, maduras e fortes, ainda que de comportamento ambíguo, como a Duquesa de Malfi, Vittoria Corombona, Cleopatra e Hermione de *Winter's Tale*. Características favoráveis a essa leitura das personagens seriam a associação de personagens mulheres à virtude e da dominação masculina nas cortes retratadas à opressão e corrupção (MARCUS, 2009: 11-13). Por mais de condenável que haja nessas personagens, como a sensualidade, elas são retratadas de modo simpático e vítimas de homens censuráveis. De fato, é essa a opinião expressa, quando mais escorregadia à censura, não só no drama jacobino como também em panfletos e canções populares, além do que se apreende em registros, por exemplo, do parlamento: James I era voluntarioso, pródigo, de favoritismo motivado por interesses sentimentais e mesmo sexuais. Ele está entre os representantes do que se denominaria absolutismo. Junto com seus cortesãos mais próximos, rei e nobreza jacobina se colocavam acima não só dos dispêndios materiais como também dos desígnios espirituais a que a maior parte da população se via sujeitada. (SKINNER, 1996)

Assim, o cuidado com assuntos de verdadeiro interesse ao reino deslocados como exclusividade da família real era gerador de descontentamento e causava inseguranças em diferentes grupos da sociedade, como a eterna ameaça católica. Em um ambiente de fé intensa cotidiana, a postura pouco piedosa de James I era o alvo de maiores ansiedades, que só se acentuaram no reinado de seu filho. Nesse viés, Webster faria transparecer a crítica, o receio ao Catolicismo por meio dos seus personagens clérigos, religiosos mas de atitudes em acordo com os ensinamentos de Maquiavel. Monticelso de *White Devil* é um cardeal opressor de moral dúbia, conspirador que se torna papa, mais discreto, porém, que o Cardeal de *Duchess*, sem dúvida o grande vilão da peça: com passado sórdido, é mandante de crimes, influente de Ferdinand, assassino da amante casada, e de acordo com Antonio, só não chegou a Papa por conta de suborno.

He is a melancholy churchman. The spring in his face is nothing but the engend'ring of toads; where he is jealous of any man, he lays worse plots for them than ever was impos'd on Hercules, for he strews in his way flatterers, panders, intelligencers, atheists, and a thousand such political monsters. He should have been Pope; but instead of coming to it by the primitive decency of the church, he did bestow bribes so largely and so impudently as if he would have carried it away without heaven's knowledge. Some good he hath done (*D. M. I.ii.74-85*)

Logo na apresentação não deve restar dúvida de que tal cardeal pode ter muitas características, mas a piedade não será uma delas. Um indivíduo sem virtudes – e isso a ação da peça confirmará e desenvolverá com detalhes a sordidez do homem de Roma. Ele representa a Igreja Católica. A fortaleza, o palácio do Cardeal, atrás de onde Antonio e Delio ouvirão o *Echo*, incorpora seu poder mundano, desenvolvido “*from the ruins of an ancient abbey*” (V.iii.1-2). E tais ruínas, erguidas sobre a história eclesiástica (como muito se viu na Inglaterra pós-reforma), fornecem a fundação irônica para a autoridade viciosa. São duas relíquias deterioradas, sobre as quais a nobreza depende, e o nada empoeirado a que a pompa deve ser reduzida. (NEILL, 2005: 346)

Dessa forma, com o retrato crítico da corte nas tragédias jacobinas, tem-se com seus representantes o horror à tolerada proximidade com a Igreja Católica (comandada por homens tão ímpios) que se apercebia pelo reino. O “papismo”, com sua esperança de restituir a “igreja romana” na Inglaterra, parecia perigosamente aceito, a ponto de a igreja oficial Anglicana rejeitar as propostas puritanas de limpeza de indícios anteriores à Reforma, mantendo parte do modelo hierárquico católico, assim como a pompa e certa ritualística – com um paralelo ao luxo pouco protestante da corte. De maior gravidade, a confirmar receios, James I negaria ajuda a reinos protestantes em guerra e ainda viria a se associar com os históricos inimigos espanhóis para casar o filho Charles I com a Infanta de Felipe II: Charles chegou a residir alguns meses entre os espanhóis, mas frustradas as tentativas, terminou por se casar com outra católica, a francesa Henrietta Maria (ver o caso de *Game at Chess*, de Middleton – nota 24 – e adiante na exposição do contexto protestante).

Ante a figura de James I como acima descrita, não é difícil relacionarem-se as cortes, a jacobina e as encenadas por Webster, estas como caricaturas daquela. John Webster busca mostrar como nobreza e clero mantêm a imagem social sem a moldarem às virtudes. Vê-se mesmo o oposto: o fato de indivíduos fazerem parte da

nobreza e do clero parece torná-los maus-caracteres. O retrato é de uma corte decadente, pouco devota em seus maus costumes. Assim, não casualmente personagens como Antonio e a própria Duquesa afirmam – na cena de “noivado”, uma sequência ao retrato tão crítico da corte – que a nobreza de caráter, de atitude é mais importante que a nobreza advinda de laços sanguíneos; Vittoria e Flamineo, de orgulhosa origem fidalga mas empobrecida, lastimam a convivência na corte, e a última fala de Vittoria é significativa a esse respeito: “*O happy they that never saw the court,/ ‘Nor never knew great man but by report’*” (W.D. V.vi. 257-8)

Nessas peças, os nobres atraem desgraças a si e a quem se associa a eles, recriando o lugar-comum *de casibus* (ver nota 28), da queda dos príncipes, que não seriam vítimas da fatalidade que atinge homens nobres, mas vítimas do vício e da violência que fomentaram. É dessa forma que Webster põe em discussão a nobreza fundada em nada que não o passado. O tom subversivo que “cultural materialists” ressaltam nesse retrato da aristocracia (ver, por exemplo, DOLLIMORE, 2010, e a leitura que faz do teatro jacobino), descrito como o desdém do dramaturgo para com a linhagem aristocrática, é igualmente a reformulação de um antigo debate: se o nascimento ou a virtude é a verdadeira origem da honra. Talvez, mais interessante refletir que tal “desdém” é revelado, e complicado, pela decisão de fazer o principal veículo de seu argumento uma mulher, a Duquesa, que conscientemente reveste seu desafio das normas, tanto de classe quanto de gênero, da retórica heroica da cortesia masculina (NEILL, 2005: 350). Lembremos, nessa perspectiva, a dedicatória de *Duchess of Malfi* dirigida a George Harding, em que Webster parece pedir patrocínio ao nobre: “*I do not altogether look up at your title – the ancientest nobility being but a relic of time past, and the truest honour indeed being for a man to confer honour on himself*”. O dramaturgo ainda acrescenta que espera do nobre não o patrocínio, mas sua respeitabilidade no meio literário, ao ser exigente e experiente em seus critérios para patronagem (“*approv’d censure*”) (WEBSTER, 2009b: 121). Se tomarmos os textos prefaciais como uma voz mais direta do autor, eles revelam valores burgueses da conquista individual, da realização pessoal, em detrimento das formas sociais hierárquicas estabelecidas.

O *malcontent* Flamineo também é representativo desse aspecto na tragédia. Formado em Pádua, não obtivera uma função na sociedade nem uma renda, como, pelo que se consta, outros tantos em sua época; sua condição familiar o coloca entre os cortesãos privados de posses – o pai é culpado pela situação em que se

encontra, pois perdera as terras –, restou-lhe servir indignamente para obter vantagens. Mas a sua frequência na corte do Duque Brachiano não lhe satisfaz o anseio por uma vida melhor, por isso a busca servil de favores. O esforço de Flamineo será por se beneficiar diante do duque, favorecendo a si e à família, por meio da irmã. Ao fim do primeiro ato, justifica-se a sua mãe Cornelia, que o acusa de alcovitar a irmã ao seu senhor: “*I visited the court, whence I returned [from University] – /More courteous, more lecherous by far,/ But not a suit the richer*” (*W.D.*, I, ii, 307-9) – e a proximidade de corte e lascívia é emblemática (tanto nas peças quanto nas acusações à corte de James e Charles I). O argumento principal de Cornelia – “*What? Because we are poor,/ Shall we be vicious?*” (296-7) – é retrucado com o ressentimento de que a mãe empobrecida e moralista nada faz para que o filho se mantenha fora de prisões e penalidades por crimes, pois este haveria de ser o provável destino do rapaz sem uma colocação social.

Cornelia, representante da moral dentro da corte, emoldura uma das cenas mais emblemáticas da tragédia: a cena de entrega de Vittoria ao seu amante. A senhora, em trajes pretos, adequados a sua viuvez, emoldura a cena em lado oposto a Flamineo, em oposição física e ética. Nessa situação, Cornelia parece representar justamente a Virtude das *moralidades*, enquanto o filho representaria o Vício, em disputa pela alma do Homem. São comentaristas não visíveis da cena em apartes – dirigidos provavelmente à plateia, como nas *moralidades*. Esse momento em que Cornelia e Flamineo surgem e a maneira como agem nos levariam hoje a apontar anacronicamente o seu tom onírico numa representação de *superego* e *id* respectivamente, tal expressão repressora/ incitadora à entrega, que é sexual e que é condenável. Porém, a tentativa de Cornelia é menos eficiente que a instância psíquica que poderia simbolizar. O papel de mãe austera assume o de sibila, dizendo:

My fears are fall'n upon me: oh, my heart!
My son the pander! now I find our house
Sinking to ruin. Earthquakes leave behind,
Where they have tyranniz'd, iron, or lead, or stone;
But woe to ruin, violent lust leaves none. (I.ii.216-20)

Quando tenta interromper a cena, Cornelia é destrutada pelo nobre sedutor e, mais contundentemente, pelo filho arrivista, que a vê como insana – “*Are you out of your wits?*” –, por tirar dos filhos a oportunidade, crê Flamineo, de prosperarem.

Desiludida e ofendida, a mulher sai de cena renegando Flamineo, que a rechaça dizendo preferir ter nascido de uma cortesã qualquer. Vittoria, como em outros momentos, mal consegue se expressar em defesa própria, sendo interrompida em suas poucas tentativas até abandonar a cena sentindo-se desgraçada pela maldição lançada pela mãe.

A ambição de Flamineo o faz agir com impaciência para se manter sob o favor do duque. Porém, ao final da peça, não obtém o conforto material que pretendia, o nobre a quem bajulava é eliminado da corte torturado e assassinado. Tudo que obtém, como sua irmã, é violência e a percepção da morte, que conscientiza – tardiamente. Morrer violenta e inesperadamente é, a propósito, o seu único desejo realizado. Tal morte pretendida e conseguida por Flamineo – “*Of all deaths/ the violent death is best*” (V. vi 115-17) –, e tantos outros personagens na tragédia jacobina como um todo, é a *mors repentina*, a qual a imaginação medieval considerava tão terrível ainda no século XVII. Contudo, seu próprio assassinato, oposto à paródia hedionda do tradicional “sacramento viático” sofrido por Brachiano, confirma sua opinião. Nessa vontade, Webster segue a nova “filosofia de morte” defendida por Montaigne e outros, segundo a qual a morte “feliz” é a “morte que não deixa tempo para que se preparem acompanhamentos” (MONTAIGNE, 2002: 142).

Flamineo, personagem de muito interesse do teatro jacobino, merece maior atenção em uma análise da obra de John Webster. No ato V da tragédia em que participa, é melhor revelada toda a complexa interioridade de Flamineo, quando se mostra verdadeiro herói trágico que não ensaiara resvalar-se para a morte: *I do not look/ Who went before, nor who shall follow me; No, at myself I will begin and end*: – e a sequência é aquela isolada por Bloom (reproduzida na abertura deste capítulo) – “*While we look up to heaven we confound/ Knowledge with knowledge’ O, I am in a mist*”. (V.vi. 250-4). Ele armara sua própria defesa e ataque aos inimigos e, no limite, percebera o potencial humano de sua irmã, ao ver nela dignidade e honra que não lhe pareciam possíveis numa mulher: “*Th’ art a noble sister!/ I love thee now; if woman do breed man,/ She ought to teach him manhood. Fare thee well*” (237-9) – o que demonstra a reversão de sua constante misoginia.

O fratricídio contra Marcello, um episódio apontado às vezes como supérfluo, fora o primeiro indício de uma nova autonomia moral, nova percepção de sua realidade – “*I have a strange thing in me, to th’ which/ I cannot give a name, without it be/ Compassion. I pray leave me*” (V. iv. 107-09), se diz Flamineo, após se dar

conta do transtorno da mãe. Ante a visão do fantasma de Brachiano, paramentado com caveira, flores e terra para seu *memento mori*, se incute novo senso de ação, realização, mesmo justiça: “*I do dare my fate/ to do its worst*” (V.iv.136-7) anuncia este novo momento. Com Flamineo, Webster parece fundir o já antiquado, e repensado, *de casibus*, a noção de aspiração humana em confronto com o destino implacável, com a noção mais moderna, jacobina, de aspiração humana em confronto com a sociedade corrupta, recorrente nas *revenge tragedies* (LUCKYJ, 2008: XVI).

Com seu equivalente-paralelo em *Duchess of Malfi*, Bosola, o conflito se desenvolve de modo diferente, pois este tem diferentes objetivos. Bosola também comenta crítica ou niilistamente as cenas; ambos tentam obter vantagens por prestação de serviços (desprezíveis) à nobreza e têm sua “epifania” ao vislumbrar a morte em meio à crueldade, da qual participavam com desembaraço. A dependência da punição e da recompensa da corte em que vemos a ambos parece lhes causar o comportamento bruto. As vantagens que Bosola busca não são atendidas por mero descaso, sendo seus senhores seus inimigos, que o mantêm junto a si por meio de ameaças e o não cumprimento de tratos financeiros. As críticas de Bosola à corte são mais incisivas e frequentes, já que não quer participar dela. É ele mais pessimista, sofre do excesso da bílis negra, o humor melancólico. Flamineo, decaído em sua linhagem aristocrática, a princípio crê nas possibilidades da vida entre os nobres, busca a improvável mobilidade social; porém a lição que extrai de toda a sua luta por *status* é o mal de se associar à aristocracia, inerentemente corrupta e decadente. Bosola, um ex-soldado recém-saído da prisão, mas também um graduado de Pádua sem função e rendimentos, demonstra rejeição à corte e a qualquer outro vínculo social. Para além da pobreza numa sociedade de luxos e aparências como a da Roma vivida por Flamineo, Bosola já passara por outras desilusões e provações. Ao final da tragédia a luta de Bosola é mais pela sua integridade.

A associação de Bosola aos irmãos Aragoneses, os cruéis representantes de uma aristocracia (o pressuposto) fútil, tirânica e perdulária, como dito, se dá por meio de ameaças. Seu interesse é completamente material, de sobrevivência, sendo essa a sua motivação nos três primeiros atos da peça, quando os percorre cobrando o pagamento prometido pelos crimes prestados ao Cardeal. Ao mesmo tempo em que atende as exigências de seus odiados senhores, em

autocondenação, Bosola condena a sociedade mais todos seus referenciais como demonstração incontestada da deterioração da vida. Seu monólogo mais conhecido:

What thing is in this outward form of man
 To be belov'd? We account it ominous
 If nature do produce a colt, or lamb,
 A fawn, or goat, in any limb resembling
 A man, and fly from't as a prodigy.
 Man stands amaz'd to see his deformity
 In any other creature but himself.
 But in our own flesh, though we bear diseases
 Which have their true names only ta'en from beasts,
 As the most ulcerous wolf and swinish measles;
 Though we are eaten up of lice and worms,
 And though continually we bear about us
 A rotten and dead body, we delight
 To hide it in rich tissue; all our fear,
 Nay all our terror, is, lest our physician
 Should put us in the ground, to be made sweet.
 (D. M., II.i.51-66)

Bosola, como se diz de seu criador, vê e mostra a caveira sob a pele de toda (a) existência, ao refletir sobre a morte e a fragilidade dos homens, a carne degradante do indivíduo que se acredita em vida quando já se guia para a morte. Por seu recorrente *memento mori*, esse olhar apegado à decadência torna Bosola um dos personagens mais tetricos do teatro inglês e faz dele o encenador mais adequado para as cenas de tortura e morte da duquesa.

Bosola e Flamineo, os *malcontents* de Webster, não serão os antagonistas dos possíveis heróis das duas tragédias a que pertencem, mas muitas vezes serão antagonistas das virtudes previstas para o início da Era Moderna na Europa protestante. Por outro lado, são os *malcontents* desse teatro quem possibilita novas perspectivas acerca dos heróis, das virtudes e do senso-comum. O referido estudo em Pádua – detalhe não meramente coincidente – os coloca como depositários de conhecimentos que, mal controlados, se tornam suspeitos, pois podem lançar um indivíduo às margens do questionamento, a troca da fé pela razão. Mais especificamente para as tragédias de Webster, podia lançar um indivíduo nas sombras do niilismo, e isso por que em uma natureza propensa ao *melancholy humour*, como se acreditava; era esse o alimento de pragas corrosivas em mentes férteis, de intelectos críticos tornados (auto)destrutivos (NEILL, 2005) – como já lamenta Antonio sobre Bosola quando apresenta os cortesãos a Delio. Entretanto, se a Natureza ou a Fortuna ou Deus lhes doou tal traço de personalidade, é função

deles exercer o papel de enfado, indicando o mais sombrio da existência. A melancolia de Flamineo e especialmente a de Bosola os pendem ao desgosto, à falta de prazer com o cotidiano e de proveito da esperança. Por isso mesmo, em momentos trágicos, a perspectiva do melancólico é reconfortante – eis a importância de Bosola no encaminhamento da morte da duquesa. Aponta para a saída inevitável. Saída de uma sociedade comandada não por forças de uma Providência benéfica, como se poderia esperar em um meio cristão, mas pela dor e a maldade, uma providência cujos agentes são os nobres egocêntricos e cruéis. Trata-se de uma providência que, visando ao bem, parece detestar a humanidade – uma releitura dos princípios calvinistas, cujo Deus demonstra dificuldade em perdoar o homem, mesmo tendo previsto e planejado sua queda.

O melancólico apresenta o *memento mori* e a *ars moriendi*, o fim cristão e também estoico da vida. Em *White Devil* e *Duchess of Malfi* as tópicas unem-se à espetaculosidade da morte (quadros e livros envenenados para serem beijados, torturas físicas e psicológicas, falsas mortes, figuras de cera, amputação etc.) para figurar a obra de John Webster como divulgada por T. S. Eliot e incômoda a Bernard Shaw. A morte, como um pano de fundo, ideia e palavras, perpassa quase todas as ações e reflexões da peça, inclusive em cenas amorosas³⁵ – a proposta de casamento da duquesa a Antonio é cercada de perigos, e na sua sedução, se mostrando uma viúva em “flesh and blood”, ela se coloca como oposta à figura em alabastro, no túmulo do marido (I.ii. 363-365). A poesia de Webster é rica, e a riqueza dessa sua poesia sempre insinua a podridão, a violência incontida, desejos perigosos. Como dramaturgo, ele estava fazendo uso das convenções das *revenge tragedies* – ainda que também experimentasse novas estratégias cênicas; as convenções daquele teatro, por serem isto, convenções, podem amenizar a referida espetaculosidade do terror (WEISS, 2009: xvii). Ao mesmo tempo, público e leitor das tragédias não conseguem se esquivar da explicitação da fragilidade do corpo ante a crueldade generalizada, germinadas tantas vezes no convívio mais familiar, de irmãos, como nesses exemplos trágicos – a relação entre irmãos é a constante dessas peças: os da Duquesa não a querem casada, porque esperam herdar seus estados; Flamineo quer a irmã unida ao amante, também por motivos financeiros;

³⁵ Significativamente, a morte tornou-se um personagem de presença constante no palco em montagem de 1998, na David Lipscomb University, em Nashville, dirigida por Dr. Larry Brown.

Ferdinand torna visíveis seus desejos incestuosos; Flamineo explora a sexualidade de Vittoria, oferecendo-a ao seu senhor.

A experimentação dramática acima citada serve a Webster – por vezes anacrônico para sua época – (*dumb show*, por exemplo, é recurso medieval) –, para quebrar expectativas do gênero e de suas fontes e empréstimos, que são muitos³⁶. Pode-se dizer, até mesmo, que em Webster o familiar é usado para criar efeitos dramáticos efetivos e perturbadores, o que serve para entendermos a obsessão de Webster com os empréstimos – alusões, situações e personagens reconhecíveis –, mimesis com ênfase na diferença, interrogando o passado, algo bastante jacobino, como demonstra Robyn Bolam em *Stage Images and Traditions: Shakespeare to Ford*, 1987. Como outros dramaturgos seus contemporâneos, Webster justapõe técnicas estabelecidas, tradicionais e ultrapassadas com efeitos contemporâneos experimentais, num amálgama de novo e velho característico de seus pares. Sem ser único, porém, Webster particulariza esse efeito ao fazer uso de várias fontes e destacando inversões, paradoxos, junção de opostos. Para parte da crítica que as agrupam entre as *revenge tragedies* (BOWERS, 1971; TOMLINSON, 1964), *White Devil* e *Duchess of Malfi* fazem coexistir Eros e Tanatos em enredos cujos personagens agem de acordo com seus desejos. Ainda que em prol da vivência plena da sexualidade e do que se revela a completude do ser, os protagonistas encaminham o outro para a morte, mesmo por um ato de amor, mesmo que a consciência sinalize, como no casamento (ou arranjo) da Duquesa e Antonio – um breve contraponto à decadência de um mundo que exclui as esperanças, em novo desenvolvimento de outra tópica, *carpe diem*. Pontualmente, há a cena de maior intimidade do casal (III, ii), o momento mais leve da peça: o casal e a ama se divertem dentro daquele círculo doméstico de proteção que a duquesa criou para si e sua nova família, sendo também o momento em que ocorre a aparição ameaçadora de Ferdinand, empunhando um punhal para adentrar naquela intimidade e dar início à sequência de terrores.

Casamento fatal ou satisfação sexual proibida também iniciam o terror em *White Devil*. Espalhados por todos os atos, o desejo se explicita e dá início ao terror em diversos planos da união entre Vittoria e Brachiano. O conluio desemboca no

³⁶ DENT, R. W. *Jonh Webster's Borrowing*, 1960, é uma obra de referência que lida só com os empréstimos de Webster.

assassinato dos personagens empecilhos à satisfação (Camillo e Isabella³⁷) seguido de vinganças e resultando no assassinato daqueles que tanto desejaram (Brachiano e Vittoria, Flamineo e Zanche, e mesmo Lodovico, movido pelo desejo de vingar o envenenamento da sua amada – talvez platônica – Isabella). A vida na corte combina angústia, espionagem e certo sentimentalismo exagerado – como nos apelos de Isabella traída, no luto alucinado de Cornelia, ou mesmo na morte de Brachiano. Contudo, a morte corajosa de Flamineo e Vittoria representa uma afirmação humana, exemplificam o padrão de virtudes dadas por Webster a seus personagens, o qual sugere que uma vida nobre só é possível na hora da morte – “*We cease to grieve, cease to be Fortune’s slaves, / Nay cease to die by dying*” (V.vi.252).

Note-se que as duas tragédias de Webster se arriscam artisticamente em seu experimentalismo, exigindo bastante de atores e encenadores para atingir a plateia com experiências cênicas em um enredo de tantas reviravoltas e emoções intensas. Quando conseguem um trabalho bem-acabado, são capazes de surpreender mesmo uma plateia reservada, forçando respostas de horror e piedade em algumas cenas e verdadeiro riso em outras – um aspecto, de riso trágico, também comum no teatro jacobino e ainda a ser explorado. (BROOKE, 1979)

Além do ‘riso trágico’, Eros e Tanatos, inovação com tradição etc., outro contraste bastante explorado na tragédia se dá com a leveza da Duquesa de Malfi, uma mulher muito mais generosa e de mentalidade mais livre que seus companheiros de trama, (e talvez por isso mesmo) sem a possibilidade de sobreviver naquele meio sorumbático. Não surpreendentemente, um dos pontos que se reforça em sua encenação para torná-la atual, desde os anos de 1970, é tomar *The Duches of Malfi* como a primeira peça inglesa de tom – com a licença anacrônica – “feminista”, com a Duquesa apresentada magnificamente nobre de caráter, arriscando-se a seguir sua vontade própria e vítima de seus terríveis irmãos representantes de um patriarcalismo cruel (GUNBY, 2011: 38-9); ela se apaixonará por um empregado por ela apaixonado; ela lhe tomará a frente para lhe propor casamento e juntos constituirão uma família, às escondidas dos irmãos

³⁷ Nem Isabella nem Brachiano tinham autoridade legal para se dizerem divorciados, como fazem; tal impossibilidade de se divorciar da esposa, indiretamente, resulta nos assassinatos que se seguiram ao anúncio de divórcio. (SULLIVAN, 2006: 225)

dominadores³⁸. Destes irmãos, há um bispo corrupto e corruptor, e o gêmeo da duquesa, Ferdinand, um dos personagens mais inteligentemente concebidos no palco jacobino: extremamente orgulhoso, se revela inconsciente de sua interioridade, e acaba por demonstrar uma paixão incestuosa pela irmã (marca do patriarcalismo mais primitivo).

Ferdinand é personagem que requer especial atenção, formando a tríade de destaque da peça, a Duquesa, Bosola e ele, o Duque. Como membro de poderosa e orgulhosa família italiana, Ferdinand é agressivo com subalternos e vassallos, mas parece comandado, diretamente influenciado, por seu irmão cardeal; seu ponto de equilíbrio é tênue, e coloca a irmã e a riqueza dela como parte de suas posses e de seu desejo, uma ambiguidade que se mostra aos poucos. Incapaz de lidar com este sentimento tabu, ele tenta reprimi-lo, sem sucesso, até seu desejo se expressar numa ânsia violenta de destruir a irmã, aquela que o traiu ao se casar. É dito que *Duchess of Malfi* explora imagens de interioridade, interiores, o interno, como uma recorrência ou mesmo uma obsessão da peça. Para a duquesa, interiores representam segurança: “*All discord, without this circumference/ Is only to be pitied, and not fear’d*” (I.i.469-70). Tudo o que ela procura é a felicidade doméstica – muitos críticos veem nisso um valor burguês, mas essa busca se dá igualmente com personagens shakespearianos tão diferentes quanto Lear, Macbeth e Desdemona (BLISS, 1981: 145, 167). *The Duchess of Malfi* nos permite um breve olhar dentro desse lar feliz da Duquesa, só para nos confrontar com o choque imediato de sua queda, com o surgimento sinistro de Ferdinand.

Ferdinand se ressentente, com ferocidade, a qualquer ideia de que as pessoas possam ocultar a interioridade, como a “verdade de seu coração” ou sua vida doméstica. Fica claro que tal estado, para ele, nunca poderia continuar: nada pode ser mantido escondido dele. Ele encontra sua raiva estranhamente transformada em um objeto interno, dentro de si: *Cardinal* se preocupa com consanguinidade e heranças, o duque com sentimentos incertos, “*I could kill her now, / In your, in myself*” (II.v.63-64). Imaginará um inferno de torturas para a irmã. Ante o excesso emocional do irmão – “*You fly beyond your reason*” –, o cardeal manterá sua frieza característica e o questionará “*Are you stark mad?*” (II.66), para abandonar o irmão

³⁸ Nessa leitura, pode-se afirmar que, nas duas tragédias de Webster, a lascívia feminina, longe de ser inata, parece uma resposta frustrada à opressão do patriarcado presente em ambos enredos. (CALLAGHAN, 2011)

com seu ódio em seguida. (HOPKINS, 2003) O duque nega sua própria consciência, seu próprio interior. No seu inferno particular, sua própria interioridade, adoecerá numa demoníaca licantropia (V.ii.8-19), cumprindo a imprecação da irmã, pela destruição de sua família, de seu casamento: “*Shall make you howl in hell for't*” (IV.i.39-40).

Parte da preocupação de Webster parece ser expor no palco o desenvolvimento anímico de seus personagens e a instabilidade dessa interioridade (BOLAM, 1987:149). A “transformação em lobo” de Ferdinand após a morte da irmã, aparentemente objeto de seu ciúme, será a transformação de um apaixonado reprimido pelos princípios mais básicos da moral social. Ao estar possivelmente mais ciente de seu amor criminoso – “*Cover her face. Mine eyes dazzle. She died young*” (IV.ii. 256) –, no desejo impossibilitado também pela morte, vivenciará os instintos, até então estancados, de forma realmente insana. Sem se dar conta de ter mandado torturar e matar a irmã, Ferdinand termina por enlouquecer, a ponto de revirar túmulos em busca de cadáveres. O médico explica:

– as two nights since
One met the duke, 'bout midnight in a lane
Behind St, Mark's church, with the leg of a man
Upon his shoulder; and he howled fearfully,
Said he was a Wolf, only the difference
Was, a wolf's skin was hairy on the outside,
His on the inside (...). (V.ii. 12-18)

Como por vezes fazem notar, reforçando sua atualidade, a tragédia também se torna um trabalho de exploração da loucura e o lado monstruoso do humano, em um retrato do que não entendemos em nós mesmos nem conseguimos controlar (HABER, 2010: 235).

Se, como os irmãos aragoneses, Brachiano é claro representante do patriarcado aristocrata na Europa do início da Idade Moderna, Vittoria, a ambígua heroína de *White Devil*, não permite facilmente seu encaixe em um modelo previsível: simultaneamente ela desperta admiração e repreensão. Representa ela, até mais que a Duquesa de Malfi, a flutuante posição da mulher naquela cultura renascentista. Vittoria, sobrevivendo à morte de seu amante, só o mencionará à beira da sua própria morte, na famosa acusação “*O happy they that never saw the court/ 'Nor even knew great men but by report*” (W.D. V.vi.257-8). Brachiano é o herói de sua própria tragédia, mas parece vilão no enredo de Vittoria. Ele a seduz

para depois abandoná-la num tribunal que a condenará, o que parece injusto, por prostituição, para mais tarde tomá-la de volta para si, sob graves acusações de traição – até a moça fazer uso da proverbial artimanha do feminino, o choro, e se silenciar, a convencional virtude do feminino. Para Brachiano, e para a maioria dos dramaturgos e público da época, como qualquer mulher Vittoria é “*either a god or a wolf*” (IV.ii.87-8). Ora, como Flamineo se ressentido, Vittoria tem a desvantagem de pertencer a uma classe inferior; mulher, é tratada duplamente como representante inferior na sua sociedade. Cena após cena, a misoginia parece às vezes a força motriz em *White Devil* – Flamineo: “*Trust a woman? Never, never*” (V.vi.157) – e a cena de acusação e condenação de Vittoria é significativa nesse sentido.

O tribunal montado a Brachiano é informal e, sabiamente, é justaposto ao de Vittoria em III.ii. Enquanto Monticelso e Francisco cortesmente convidam Brachiano a se sentar, ordenam Vittoria a “*stand to the table*” (III.ii.8); embora fique claro que Brachiano tenha arranjado e comandado o assassinato de Isabella e Camillo, Vittoria é quem é julgada e presa, e mais por sua sexualidade que por seu papel incerto nos crimes. Ao mesmo tempo, embora suas intenções nunca fiquem muito claras, Vittoria parece de fato implicada nos crimes de que é acusada: adultério e sugestão ou cumplicidade do assassinato dos esposos traídos – ou seja, não demonstra resistência ao assédio do duque e, como Flamineo percebe, quando conta um sonho que teve, ela instrui Brachiano “*to make away his Duchess and her husband*” (I.ii.256). Nesse sentido, apoiam-se em Monticelso aqueles críticos do início do século XX que, em defesa da função moralizante de Webster, viam em Vittoria apenas o seu lado condenável (GUNBY, 2011: 40): evocando Eva como a causa da queda do homem, o cardeal sugere que “*Were there a second paradise to loose/ This devil would betray it*” (III.ii.70-1); ou ainda “*If the devil/ Did ever take good shape, behold his picture*”. Vittoria é o *white devil* do título. Sua aparência seria enganosa, esconderia o mal interno, como sugere a junção “branco” e “diabo” na expressão da época. (LUCKYJ, 2008)

Em *The Duchess of Malfi*, Antonio é fraco, Ferdinand é louco, com Cardinal “*greatness was only outward*” (V.v.42) e Bosola muito tardiamente se diz “*I’ll be mine own example*” (V.iv.82). No entanto, com a duquesa consegue-se um novo modo de afirmação heroica. Como outros, ela assevera seu próprio desejo sexual (pelo seu administrador), que logo se mostrará uma procura por uma vivência feliz doméstica. O objetivo parece banal, mas se engrandece conforme ela se mantém

firme em sua conduta ante esse anseio e a inacreditável perversidade de Ferdinand. A duquesa, pois, não procura um desafio heroico, esperado dos heróis trágicos: a sua grandeza é lançada sobre ela. Na cena em que ela é torturada e assassinada, Webster optou por apresentar uma grandeza passiva, de afirmação heroica composta de uma aceitação orgulhosa – e de fé. Bosola a descreve:

Nobly: I'll describe her.
She's sad as one long us'd to't, and she seems
Rather to welcome the end of misery
Than shun it; a behaviour so noble
As gives a majesty to adversity (IV.i.3)

Ao que Ferdinand adiciona, com provável perplexidade: “*Her melancholy seems to be fortify'd/ With a strange disdain*” (IV.i.11). Inimagináveis revezes tornaram a duquesa não mais forte, mas despertaram nela uma nova e maior dignidade. A suposta morte de Antonio a faz amaldiçoar as estrelas, ou o que o destino representa (IV.i.115-130), mas sua determinação em “suportar” sua sina, como cristão ou dentro de um ideal estoico, retorna. Um heroísmo como esse apresentado pela Duquesa dificilmente é tentado em outros dramas do período; naquela época poderia ser desenvolvido apenas para algumas mulheres da tragédia elisabetana-jacobina, mas como se pode facilmente lembrar, Desdemona morre se lamentando, se redimindo das culpas que não tinha, Cordelia é levada da cena e do enredo silenciada, sem uma última fala. Ao mesmo tempo, é difícil decidir o quanto podemos identificar a humildade da Duquesa diante de sua morte como abnegação ordenada aos cristãos ou estoicismo, como apontam diferentes vertentes da crítica. (SINFIELD, 2009:102)

No caso de Vittoria, ré e advogada em seu julgamento, ela precisa se defender da acusação do cardeal Montecelso, que associa a pecaminosa vivência sexual da amante de Brachiano à prostituição por conta de sua pobreza de fidalga decadente, descrevendo-a como “*a hard penny-worth, the ware being so light*” (*W. D.* III.ii.242). Por sua vez, ao longo do seu julgamento, ela “*personate masculine virtue*” (III.ii.136) – coragem, seriedade, autonomia, responsabilidade – tão bem que quase se fica tentado a aceitar sua justificativa da “*frosty answer*” (III.ii.202) que ela teria dado às importunações de Brachiano. Porém, o público é lembrado de uma outra versão: o gesto inicial do Duque, espalhando um tecido no chão (III.ii.3), relembra seus abraços sobre outros tecidos e almofadas no primeiro ato (I.ii.197), e

o aparte espantado de Flamineo (III.ii.265), pronto para a fuga, nos traz à memória seu papel de alcoviteiro. No ato seguinte, ouvimos Vittoria reconhecer-se como a prostituta de Brachiano (IV.ii.140) e chorar amargamente:

I do wish
That I could make you a full executor
To all my sins –
(IV.ii.119-21)

Assim, a “virtude masculina” de Vittoria no julgamento é efetiva, mas ambígua. Para se tomarem suas próprias escolhas, as mulheres das tragédias de Webster “atuam”, nos dois sentidos da palavra: agem e representam um papel masculino, o que as faz objetos de misoginia (LUCKYJ, 2008). Como assinalado, Vittoria, uma mulher, só poderia ser “*either a god or a wolf*” (IV.ii.87-8), o que, juntamente com sua condição social, a torna inferior na sua sociedade, recebendo o processo e condenação que nos soa bastante iníquo, mesmo tendo ela própria os melhores argumentos, em sua defesa, os quais a deveriam salvar. Ao final, vemos Vittoria gritando em III.ii.274 “*A rape, a rape!*”, não dela, apenas, mas da Justiça. Vale ressaltar que o processo contra Vittoria não está presente na fonte da tragédia, sendo uma criação completa de Webster, com o que ele parece dizer para seus leitores e espectadores que pelo teatro também se pode julgar, indivíduos e suas atitudes (LUCKYJ, 2008: xii).

Em seu processo, uma atitude virtuosamente orgulhosa de Vittoria é o seu gesto de consciência teatral, de abandonar a ilusão cênica e se dirigir à plateia, efetuando assim uma mudança de jurisdição: ela pede para ser julgada não pela corte de Montecelso, mas pelo público de teatro – assim como Isabella solicitara o julgamento dos “mil ouvintes” em sua disputa com o marido (II.i.255). Ao ouvir a pesada acusação em latim (traduzido “Senhor Juiz, volte Seus olhos para esta praga, a mais corrupta das mulheres”), o qual ela entende, a reação de Vittoria é imediata, tornada cômica: “What’s he?” E completa:

Pray, my lord, let him speak his usual tongue,
I'll make no answer else.
Franc. Why, you understand Latim.
Vit. I do, sir, but amongst this auditory
Which come to hear my cause, the half or more
May be ignorant in't. (III.ii.10-20)

Sabemos mais de Vittoria, sua complexa interioridade e o contexto de seus possíveis crimes – como o adultério, ao trair um marido inapto, impotente –, que o próprio cardeal. Porém, também vemos que Vittoria é evasiva, não se revela. Procurando expor a atuação dos outros (“*My honourable lord, It doth not suit a reverend cardinal/ To play the lawyer thus*” III.ii.60-1)³⁹, é ela antiteatral, não expondo a si própria livremente. Não temos de Vittoria solilóquios ou apartes. Parece, portanto, não haver contexto em que Vittoria não se mostre de moral flutuante, de atitudes ambíguas, incertas. Brachiano segue um modelo antigo de personagem; Flamineo é inovador em sua relação com o destino e o estamento social; Vittoria é totalmente experimental. A época é de controvérsia sobre a natureza da mulher (sobre suas virtudes, por exemplo)⁴⁰. Curiosamente, a primeira década (com a troca de monarcas?) conheceu uma misoginia sem precedente no teatro; a transformação foi notável na segunda década, com o surgimento de mulheres assertivas celebradas nas peças (DOLLIMORE, 2010: 239). Enfim, quando a retórica misógina está em seu auge, e parte da plateia parece saudosa do reinado de Elisabeth I, é este também um dos melhores momentos do teatro, em que se veem mulheres protagonizando “virilmente” (como se assinala) seus enredos. Quando Lodovico expressa surpresa com a ausência de medo, Vittoria formula seu heroísmo: “*O thou art deceived, I am too true a woman:/ Conceit can never kill me*” (V. vi. 219-20)”. *Conceive life/ conceit-conception* é o jogo de sentidos da palavra que demonstra sua atitude, força e coragem. A defesa se situa na biologia feminina, na sua fisiologia – e com isso, espera-se, o *boy actor* que fazia Vittoria tinha de ser convincente (LUCKYJ, 2008: xxiv). Tem-se então a ênfase em *insights* simpáticos e vívidos das mulheres em detrimento de uma coerência moral, que tanto incomodou a críticos do século XIX e XX, uma ilustração da posição instável da mulher na cultura do início da idade moderna. (CALLAGHAN, 2011)

³⁹ Parece que havia na Inglaterra de então, com a *common law* dos Puritanos, uma crítica às cortes eclesiásticas, o que seria um resquício do Catolicismo, com sua corrupção e lassidão com crimes como adultério. Mas, registros indicam que essas “cortes” regidas por bispos e padres, além de não necessariamente pecarem por corrupção e similares, davam voz e oportunidade a mulheres, uma identidade e modo de se exporem e serem defendidas. (SULLIVAN, 2006)

⁴⁰ “William Heale, writing in 1609 in defense of women, remarks the ethical double standard which we so often find the drama: ‘The Courtier though he wears his Mistress favour, yet sticks not to sing his Mistress shame’ (*An Apologie for Women*, quoted in Wright, p. 485)”.

Em *White Devil*, a consciência teatral de Vittoria é aliada ao experimentalismo ousado do teatro privado, como o Blackfriars, onde a peça seria finalmente reconhecida. Também em *Duchess of Malfi*, a metáfora do ‘teatro da vida’ (com menos quebras da ilusão cênica ao se voltar à plateia), é usada para expressar as perigosas consequências das paixões e ações incontroladas dos personagens, quando propõe, paralelamente, um efeito de distanciamento, objetividade para a cena, como se não precisássemos simpatizar com as personagens (BOLAM, 1987: 141). Webster consegue converter a concepção de autoconsciência do drama, uma constante ainda maior no teatro cômico e tragicômico, para as finalidades da tragédia. Essencialmente, seus personagens tentam moldar e dirigir um ao outro para a morte, enfatizando a relação de ‘controlador’ e ‘controlado’. Eles têm de assumir papéis, disfarces que não se ajustam a sua natureza. Bosola, diretor da morte da Duquesa, ouvirá dela: “*I account this world a tedious theatre,/ For I do play a part in’t ‘gainst my wil.*” (D.M. IV.i.81-2). O eu privado e o eu público se moveram por caminhos diferentes, só unidos, ironicamente, na morte. Na morte, concretiza-se o papel da Duquesa. É este um indício de estoicismo, componente essencial da maior parte do heroísmo trágico da idade moderna, mas é também um comentário sobre o destino trágico humano. Ela subordina seu próprio assassinato num artifício de autoconfiguração, cuja magnificência é inseparável de sua humildade – “*they that enter there/ Must go upon their knees*”, e se ajoelha para ser estrangulada.

É a partir de então que Bosola, querendo se assenhorear da própria vida, se verá não mais o diretor do enredo da Duquesa, mas instrumento de outro diretor maior: Ferdinand, Cardeal, Deus, Webster. Bosola se perceberá um ator cujas ações foram pré-determinadas pelo seu *part*, seu papel de instrumento dos irmãos aragoneses e, depois, de uma força muito maior que seus próprios senhores e, assim, inescrutável. A fútil tentativa de controlar o próprio destino toca a audiência de Webster mais fortemente através dos efeitos acumulados da metáfora o “mundo como palco” – e embora o conceito funcione em *White Devil*, sua influência ali é limitada. Em *Duchess of Malfi* sua expressão como parte integral da tragédia tem um fino alcance.

III. Metateatralidade

“Lembra-te de que és o ator num drama, um drama tal como o quer o autor.”

Manual, Epiteto

I.

É com surpresa que, desavisados, nos deparamos nas comédias de Aristófanes com a consciência cênica dos personagens e a exigência dela da plateia, ao fazerem referência à encenação em que se encontram ou ao contexto em que se inserem. Seja nos *Arcanenses*, quando na parábase o corifeu se volta para a plateia e representando a voz do dramaturgo explica por que sua peça deveria ganhar aquele concurso dramático; seja em *As rãs*, ao pôr em discussão a má qualidade das tragédias do período e criar uma disputa entre Ésquilo e Eurípides; seja, ainda, em *As Tesmoforiantes*, em que Eurípides personagem cria, dirige situações e parodia suas próprias tragédias, para que o Parente o salve das mulheres ferozes por o trágico a denunciarem em suas peças.

Essas situações típicas da comédia aristofânica trazem-nos num primeiro momento a surpresa, se nos mantivermos com referências apenas contemporâneas a nós mesmos para avaliar as peças, colocando-as como “atuais” por usarem recursos tão “modernos”. Aristófanes estaria, em nossa leitura *anacrônica*, lidando com “distanciamento”, conceito desenvolvido no século XX, o qual deve ser aplicado aos textos anteriores ao período com parcimônia: a recorrência de tais recursos, em diversos períodos (ainda que com usos e objetivos mais ou menos diferentes daqueles atuais), talvez signifique que sejam intrínsecos ao teatro, especialmente à comédia. No entanto, neste estudo não é possível verificar ou argumentar acerca da inerência da metalinguagem teatral, ou metateatralidade, mas como hipótese juntamente com uma breve verificação desse recurso especialmente no período em que mais se fez presente, nos teatros elisabetano, jacobino e carolino, podemos fazer não um histórico, mas olhar para esse recurso de autorreferência e autoconsciência e destacar seus usos e possíveis significados.

Na antiga comédia grega, as últimas peças de Aristófanes e a nova comédia de Menandro não apelam mais para recursos referentes ao próprio teatro, mantém-se um envolvimento ocasional com a plateia, com comentários extradramáticos, de

trazer a realidade da cidade para o palco, sem grandes objetivos senão divertir o público (VIEIRA, 2011). Na comédia romana de Plauto e Terêncio, bem se distinguiram o mundo da audiência e o mundo do palco, o que fora útil aos dramaturgos ingleses de meados do século XVI, quando plateia e público ainda dividiam o mesmo mundo, mas, inspirados nos romanos, queriam maior independência para o teatro. Ainda resistiam também, entre os romanos inspiradores, alguns comentários extradramáticos dirigidos ao público, mas de propósitos bem funcionais, de modo que foi mais ou menos simples para os ingleses “enxertarem” a tradição romana na sua, de transição medieval-moderna. Plauto, por exemplo, podia propor alguns direcionamentos à plateia, um reconhecimento de que são personagens numa peça (“como visto frequentemente em comédias”, podiam dizer os personagens em uma comédia), falas representando deliberadas e calculadas quebras na ilusão ficcional da situação cênica, entre atores e plateia. Porém, em muitas peças de Plauto, a plateia é apenas ignorada. Há uma independência e autocontenção (a peça lida com seu mundo particular) considerável. Mais funcionalmente possível, rompimentos com a ilusão cênica parecem se dar por necessidade de atenção de plateia ruidosa. “*Expository material would impress itself most vividly upon the spectators’ memory if it could be combined with a sudden violation of dramatic illusion*” (RIGHTER, 1967: 45)⁴¹.

Nos *mistérios* do teatro medieval, de onde também se estrutura o drama elisabetano e jacobino, a plateia era o centro do drama que se desenrolava no palco improvisado. Como entre seus sucessores, para o teatro medieval o palco era um espelho, mas diferentemente daqueles, para estes, era um espelho voltado para o Absoluto. A metáfora do espelho, usada até mesmo por Hamlet, ainda na Idade Média indicava a ilusão, mas da própria vida; a realidade era justamente o que se via no palco⁴². Como na igreja, como na mente de Deus, como na encenação

⁴¹ É dessa obra clássica, *Shakespeare and the Idea of the Play*, de Anne Righter, que se extraíram as principais informações do histórico da metateatralidade, embora ela não faça uso da expressão, mas “play metaphor”.

⁴² A mistura de realidade e ilusão podia se confundir de tal maneira, que atores e personagens se confundiam, assim como as ações no palco (ver acidentes – que, para os críticos, eram castigos de Deus contra práticas profanas e ridículas sobre temas tão sérios e sagrados) (RIGHTER, 1967: 17)

religiosa, todo o tempo é um presente eterno, em que João Batista pode aparecer, estar, atuar ao lado de São Francisco de Assis.

Na Idade Moderna, comentários extradramáticos existiam, como em prólogos e epílogos, para *clowns* solitários no palco, em alguns apartes, que burlam a ilusão cênica (o solilóquio elisabetano-jacobino-carolino, porém, sempre traz incerteza sobre seu direcionamento ou não à plateia). Mas nos *mistérios*, plateia e atores dividiam o mesmo mundo-ritual, mais real, inclusive, que aquele fora de seus limites (BURGESS, 2008: 66). Não há, então, comentário extradramático, o todo está na cena; o reconhecimento da plateia, de sua presença, está implícito nesse drama: a plateia é o segundo personagem da encenação.

Com as *moralidades* dá-se um passo adiante: haverá a personagem humanidade como plateia; mas diferentemente, o palco será o espelho que reflete sua vida, cotidiana – de modo amargo e pouco lisonjeiro, a propósito. Era um mundo, agora, de onde Deus parecia ter se afastado. Por todos os lados, agentes infernais estavam ocupados armando armadilhas para pegar as almas desprotegidas. Era, agora, um drama religioso com protagonista secular (SHROYER; GARDEMAL, 1970: 638). A plateia é espectadora, observadora do drama no palco, havendo uma separação entre os dois mundos. A realidade está no público; o palco é representação – nele está o ‘duplo’ do público. Porém, isso num sentido muito diferente daquele da Idade Moderna, pois com as moralidades, o engano, o pecado estava no palco como representação dos erros em que o Homem podia cair.

No período Tudor, os textos concentram-se num único vício/pecado com um único representante da Humanidade, um tipo social, e os personagens se tornam, logo, mais individualizados. Em 1552, há uma moralidade, *Ane Satyre of the Thrie Estaits* (Sir David Lybdisay), e antes, por volta de 1530, *Magnyfycence* (de Skelton), em que ambas singularmente tratam da relação das pessoas com a política: os personagens são preocupados em como governar seus reinos com justiça, não havendo, assim, correspondente na plateia para sua correspondência, sua identificação, não há um *Mankind* no palco (SHROYER; GARDEMAL, 1970: 639). Por essa época, a influência do mundo antigo já se faz perceptível, como vimos na tragédia acadêmica, inspirada em Sêneca. A partir de então, o que sobra são os apartes e algum comentário para a plateia, como algo incidental, “*an expedition across the space which separates two worlds*” (RIGHTER, 1967: 53). Assim, até *The*

Spanish Tragedy, haverá a busca de expansão de temas e cenários – para além de Sêneca e Plauto – e a propalada mistura de ‘alto’ e ‘baixo’, como cenas de reis com bobos, apontada como típica do teatro inglês do início da idade moderna. Enfim, algo popular, visando mais ao entretenimento e menos ao didatismo, juntamente com uma nova ênfase em ‘peça como ilusão’: atores, ‘*shadows*’; cena, ‘*dream*’.⁴³

A antiga exposição do tema, do conflito, informações explícitas cedem lugar a maiores sutilezas, pois agora contam com uma plateia bem treinada, que não precisa ser chamada o tempo todo pelos atores. O público não é mais um ‘ator’ no drama encenado, como na Idade Média. O novo apelo era ao espectador, ao seu poder de imaginação, de assistir à peça e de tomá-la por verdadeira num palco – o envolvimento com a cena – e, assim, se entreter. (BRAUNMULLER, 2007: 59)

Certamente, o velho direcionamento ao público era mais difícil de se abandonar, pois se tratava de um contato a não se perder, inclusive pela impossibilidade, porque palco e plateia elisabetanos dividiam muito de perto e na mesma luz o mesmo espaço e os mesmos ruídos, sendo impossível ignorá-la ou desconsiderá-la. Os dramatas ainda eram obrigados – e privilegiados por isso – a associar seus personagens e enredos a seus patronos, definindo sua relação com o mundo, representado ali pela plateia onipresente, no mundo ilusório da peça. (BERTHOLD, 2010: 229)

Em um teatro cada vez mais dependente do poder da ilusão, um endereçamento extradramático é uma técnica destrutiva, de modo que logo seria substituída por instrumentos mais sutis de mediação. De certa maneira, solilóquios, monólogos e afins derivam do “diálogo” medieval com a plateia, mas já são entendidos no teatro elisabetano como uma convenção: aceita-se que o personagem interrompa a ação para refletir filosoficamente sobre a condição humana sem se entender a atitude como incoerente ou inverossímil, embora mantenham a ambiguidade de conversa consigo e com os espectadores. Em um contexto novo, em que mudanças podem afastar o público pagante, a lembrança do que era o teatro pede para que se mantenha *algum* contato. Não à toa, com a passagem do tempo recursos como solilóquios cairão cada vez mais em desuso,

⁴³ A secularização do teatro é antecedida na França por uns dois séculos. Na Inglaterra a provável primeira peça secular, *Fulgens and Lucre* (1497), é um interlúdio de Henry Medwall, produzido para entretenimento cortesão. (BERTHOLD, 2010: 224)

até desaparecer, como se plateias e dramaturgos já tivessem se habituado com o teatro novo, moderno (RIGTHER, 1967: 56).

Mais que as mediações, há outros recursos que nos façam lembrar do teatro ao assistir a uma peça e que fazem parte da encenação. Como uma nova técnica por meio de uma antiga metáfora, irão justamente reforçar não a mentira, mas a veracidade, a possibilidade real do drama encenado. A peça falar da peça, personagens compararem a situação vivida à de uma peça (“*como sempre se vê no teatro*”), a põem em pé de igualdade ao mundo real – como nós do “mundo real” o fazemos, para revelar o absurdo de um evento. Com isso, a peça se torna parte de um mundo completo, concreto. Paralelamente, está clamando para si o status de realidade com suas próprias artificialidades, ao se lembrar que não só o teatro imita a vida, mas a vida imita o teatro, igualmente. (BRAUNMULLER, 2007: 53-5)

“A vida imita o teatro” serve bem, pois, para a profundidade e o realismo do mundo particular da peça, para a sua aceitação como “verdadeiro”. Personagens, e por implicação a plateia, podem distinguir entre a solidez deste mundo nosso, real, e o nível de ilusão existente além (ou aquém?) dele. Todos os recursos de mediação expressam, definem a relação desse mundo com a realidade representada pela plateia; dentro da “realidade” da peça, servem para lembrar a plateia que elementos de ilusão estão presentes na sua vida cotidiana – e que entre o mundo e o palco existe uma complicada interação de semelhanças que são partes da perfeição e nobreza do drama (RIGTHER, 1967: 74). Assim, como se nota, é com a secularização do teatro, o desenvolvimento gradual da peça como ilusão (como uma miragem, uma alucinação – o tomá-la por real), que a imagem do mundo como palco adentra o drama inglês.

A comparação do mundo com o palco é tão familiar na forma de *As You Like It*⁴⁴, de Shakespeare, que se esquece que há outras, antiquíssimas: Pitágoras (provavelmente o que primeiro a usou), Platão, Petrônio (*Totus mundus agit histrionem* – da insígnia do Globe). Sobre o tema, nos debruçaremos adiante. Por ora, importa referir que as descrições do palco cósmico por elisabetanos revela sua aliança com a tradição antiga não apenas pela uniforme melancolia, mas também por se colocarem à parte da estrutura das peças em que aparecem. Outras

⁴⁴ Fala proferida pelo melancólico Jaques no ato II, cena vii, em que compara o mundo a um palco e a vida a uma peça e relaciona a vida do homem a sete estágios, ou as “*seven ages of man*.”

metáforas teatrais são inseparáveis da situação dramática específica que as traz, já as descrições do palco universal tendem a ser curiosamente não dramáticas, floreios de eloquência, retórica sobre a natureza da vida humana. Podem servir para enobrecer o ator: ver Thomas Heywood, no famoso *Apology for Actors*: “*He that denies then Theatres should be, / He may as well deny a world to me*” (RIGHTER, 1967: 151). Seu ataque é aos puritanos, depreciadores do teatro. Mas a imagem tem dois lados. Em contextos de frustrações e melancolia profundas, como Shakespeare nas suas grandes – e mais sombrias – tragédias, o teatro pode ser pernicioso, reles, associado à mentira e à enganação, uma “imitação da imitação” – expressão de base filosófico-clássica para a sua crítica, inspirada na *República* de Platão (152). Compara-se com a atitude final de Macbeth, ao evidenciar o vazio da existência relacionando-a à estupidez do ator: “*a poor player / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more*” (*Macbeth*, V.v.24-6).

Antes de Thomas Kyd, experimentos com a ‘peça dentro da peça’ limitaram-se a *Fulgens and Luces*, com os personagens servos que vêm da plateia para o centro da cena – mas logo eles abandonam o papel inicial de espectadores. Na primordial *The Spanish Tragedy*, Don Andrea aparece como um personagem único, original, sem o didatismo característico de personagens-mortos presentes no teatro medieval. Ele mantém por toda a peça o equilíbrio entre o envolvimento e o distanciamento que marca sua aparição: associado ao mundo da peça e ainda assim distinto dele. Don Andrea e Revenge não estão conscientes de que representam (como este diz metaforicamente) o Coro em uma tragédia, o que para nós, espectadores, é um fato; ao que assistem é dolorosamente real para eles. Como comenta Righter (1967: 72):

It is the symmetry and violence of these events, together with the position of himself and his companion, which suggest to Revenge the comparison with tragedy. Knowing what is to come, in all its complexity and horror, he implies that in these particular happenings, at least, life appears to imitate the drama.

Revenge e Don Andrea sabem que a vida se parece com uma tragédia, que o mundo se parece com um palco: *The Spanish Tragedy* se constrói sobre a ideia de ‘*world as a stage*’. Para Hieronimo a morte de Horatio é um acontecimento maior que a vida, um exagero monstruoso da realidade, que traz à mente a violência e os excessos da cena trágica. Em *Soliman and Perseda*, a tragédia dentro da tragédia,

tudo que parece ilusão teatral é real ('concreto'). A vida e o drama se interpenetram. Pela primeira vez surge a nova atitude sobre a qual dependerá grande parte da obra de Shakespeare, Middleton, Webster (SMITH, 1992: 229). Kyd experimenta as potencialidades do teatro e, para construir uma tragédia sobre a teatralidade da vida, une o senso medieval de contato com a audiência com o conceito clássico de peça autossuficiente, sem necessidade de comentários dirigidos diretamente à plateia, de quebra da ilusão cênica.

Se o palco espelhava a natureza da sua plateia, esta era forçada a também reconhecer a ilusão que invadia seu próprio domínio. Alguns espectadores poderiam, por algum momento, tomar a ilusão por sua realidade (como vários personagens cômicos – ver *The Knight of the Burning Pestle*⁴⁵, de Francis Beaumont). Outros levavam consigo a linguagem e o gestual do drama, para uso na sua vida, como muitas vezes citado (RIGHTER, 1967). Além desses, parecia haver uma consciência da “metáfora da peça”, o mundo-palco, como uma característica do período – em sermões, canções, crônicas, panfletos... a lembrança de que a vida tende a imitar o teatro. Torna-se verdadeiramente um lugar-comum. Usava-se a metáfora de diversas maneiras: para descrever a natureza de velhacos, de enganadores, o esplendor da vida humana e sua transitoriedade, a inexorabilidade da Fortuna, a caracterização de determinados momentos – um modo de estabelecer a qualidade essencial da época. A metáfora assim reconhecida que tornou possível a nova relação atores-público, de ponte entre palco e reino mais permanentemente habitado pelos espectadores.

As the Elizabethan theatre matured, creating imaginary worlds of increasing naturalism and depth, its adherents came to believe quite firmly in the power which illusion could exercise over reality. This belief was fundamental to the new relationship of actors and audience, and to the effectiveness of the play metaphor upon which this relationship was based. (74)

Sabe-se, a ideia de destacar quanto o teatro pode influenciar os espectadores em sua moral servirá tanto aos defensores quanto aos detratores do teatro. Nota-se esse poder do teatro explorado na 'peça dentro da peça'. Inicialmente, elas podem ser ilusões dramáticas criadas dentro da estrutura da própria vida que levam os

⁴⁵ Inspirada no personagem Dom Quixote e sua sátira aos romances de cavalaria, a comédia é emoldurada por um casal de populares que confundem a realidade em que estão com a realidade da peça, atrapalhando assim a encenação ao tentar tirar do palco um empregado deles ou quererem atuar nela.

incautos a confundir artifício com realidade. Contudo, há a chance de a cena, a ilusão cênica trazer à tona a verdade para os espectadores, ao fazer, por exemplo, o criminoso se revelar, como em *'Murder of Gonzago'*, o *turning point* em *Hamlet*, ou em *Soliman and Perseda*, de *Spanish Tragedy*, que revela o crime e a vingança, e toda a tragédia daqueles indivíduos (SEMENZA, 2010: 161). Quando Webster escreve suas tragédias, o recurso 'peça dentro da peça' faz parte do passado prototípico do seu teatro, é uma convenção a ser atualizada, retrabalhada. Dessa forma, em *White Devil* há *dumb-shows* estilizados (um recurso ainda mais antigo) que servem para a mostra dos crimes ao personagem mandante (Brachiano) e à plateia, que assistem ao pequeno entrecho com cumplicidade, tudo feito de um modo bastante irônico porque teatralizado. Na *Duchess of Malfi*, a *(anti)-masque* que o duque Ferdinand engendra para a irmã não é para diverti-la, como se poderia esperar de tal interlúdio, mas para torturá-la com as loucuras e obsessões da humanidade, amargamente risíveis, e encaminhá-la para a morte que se segue.

Similarmente, outro recurso bastante explorado por aquele teatro, típico das comédias, são os disfarces, como várias heroínas de Shakespeare – Portia, Rosalind, Viola –, mas também alguns homens coadjuvantes – como o *clown* Feste, em *Twelfth Night*, travestido de cura para atormentar Malvolio (que também, a seu modo, está travestido), e mesmo na tragédia, como Edgar de *poor Tom*, de certa forma um personagem de alívio cômico em sua participação em *King Lear*. Assim, o disfarce ambíguo ao gosto de quiproquós torna-se parte do 'mundo como palco' em suas possibilidades em se fazer personagem, atuar em um papel que não é o seu próprio, fazer cenas. É diferente no tom e intenção do que ocorre com Francisco, Lodovico e seus aliados em *White Devil*, mas muito próximo como estratégia e recurso, em cenas como as de Zanche flertando com quem acredita ser um mouro, como ela (V.i.201-220), ou mesmo na cena da falsa extrema unção do moribundo Brachiano (V.iii.128-148), na verdade uma tortura para humilhá-lo na hora extrema. A mesma comparação podemos fazer em relação a Bosola em *Duchess of Malfi*, nas cenas de tortura e morte da duquesa, em que se "fantasia" de coveiro, sineiro – momentos em que, numa montagem, pode-se não dispensar algum alívio cômico: "STAGE DIRECTION: Bosola, like an old man, enters. / DUCHESS: Is he a mad, too?" (IV.ii.114).

Nota-se que o imagético teatral associado ao engano cômico depende em mais de um ponto de comparação entre o mundo e o palco; os personagens que

armam enganar se põem de longe, em segurança, para aproveitar a perplexidade de suas vítimas, num paralelo com a audiência de uma peça, e uma dupla situação: papel de dramaturgo e de plateia (BRAUNMULLER, 2007: 64). Fabian em *Twelfth Night* se consterna: “*If this were play’d upon a stage now, I could condemn it as an improbable fiction*” (III. 4. 121-2), apontando para o inverossímil da realidade, em um tipo de comentário que vem da Antiguidade, recorrente em comédias, raro em tragédias. Contudo, a explicação de Bosola sobre como se deu a morte de Antonio tem essa origem, “*In a mist; I know not how –/ Such a mistake as I have often seen/ In a play*” (V. v. 92-4).

São todas afirmações do poder da ilusão, que lembram o público do teatro que a vida está constantemente descobrindo em si mesma relações desconcertantes com o drama, como se, muitas vezes, o mundo não pudesse ser facilmente distinguido do palco. A atenção autoconsciente da natureza do teatro era um lugar-comum da época; provavelmente refletia também uma fascinação com a renovada “mídia”, como devia refletir igualmente as rivalidades entre dramaturgos, companhias teatrais e o incômodo de parte das autoridades, como religiosos e o *council* londrino; teatro, palco, o cênico era cotidiano na vida de seus artistas, da plateia e da própria língua inglesa. Por outro lado, esse encanto que o público – incluindo a parte da nobreza – devia sentir por estes recursos e metáforas justificam o seu emprego recorrente, como parte de uma fórmula de sucesso que funcionava desde a *Spanish Tragedy*.

II.

Para muitos, Shakespeare foi um dos dramaturgos que melhor pensou o teatro: como um aparelho (teatral), evento interativo, popular e cortês, que bem *representava* o humano (em sua dinâmica, completude, inter-relações, terreno e divino). Porém, dramaturgos contemporâneos do “Bardo” também estavam propondo um conhecimento maior das noções de humano, de indivíduo, de interioridade; estavam fazendo uso do teatro dentro de suas encenações, em seus textos, para discutir o próprio teatro, discutir a própria existência.

Pelo que vimos, há um bom número de peças do início da era moderna, especialmente na Inglaterra, que empregam superestruturas (como plateia no palco), peças dentro da peça, personagens a comentar a ação cênica, além de prólogos e epílogos, induções, coros, entre outros recursos. Pode se tratar de mero

artifício para, por exemplo, retomar ou esclarecer algo àquela plateia sabidamente dispersa e ruidosa. Porém, parece que tais recursos fazem parte de um fenômeno maior: quando as companhias teatrais de atores mirins e os teatros privados, mais intimistas, foram revividos por volta de 1600, a exploração da linguagem cênica ofereceu um novo alento, por vezes ostensivo, à performance como um evento de autoconsciência (LEGGAT, 1992). Explorando a interação, dramaturgos constroem personagens que se apresentam como objeto cênico. Técnicas de autoanálise, como em solilóquios e apartes – comentários sobre o próprio comportamento como algo atuado –, personagens que agem como verdadeiros dramaturgos (manipuladores, contentes por o serem – vilões ou heróis) são tematicamente integrados ao enredo. Na corte, a nobreza e especialmente o monarca se propunham como um espetáculo, explicitando o seu papel social e o explorando em exposições públicas, em procissões de luxo; nas outras camadas sociais, não seria diferente, com cada indivíduo com seu papel bem demarcado, inclusive nas vestimentas e o tipo de tecido que se podia utilizar (HATTAWAY, 2007: 94). O mundo, um palco; homens e mulheres, atores na cena cósmica.

A metateatralidade das tragédias associadas à designação *revenge* oferece uma conexão, ainda que indireta, com as raízes clássicas do gênero. Embora o drama clássico não encene explicitamente peças dentro das peças (recurso por excelência da metalinguagem cênica) – ele é menos direto quanto à equivalente “quebra de ilusão” – seu coro se põe entre a ação e o público, implicitamente assistindo à peça e a comentando, além de antecipar a reação da plateia e a guiando (RIGHTER, 1967). Em sua conexão mantida com a ideia do teatro e seus efeitos no público, os momentos metalinguísticos nas tragédias inglesas estendem as reflexões cênicas das peças clássicas talvez para ajudar o público a entender o significado desse então novo gênero, a *tragedy of blood* ou a *revenge tragedy*, vigoroso e popular. (POLLARD, 2010: 68)

Como se nota, toma-se o conceito de metateatralidade num sentido amplo, sentido esse dado por diferentes teóricos: em um enredo teatral, a estrutura ou personagens se referirem à teatralidade, à encenação, à atuação. Para Lionel Abel (1968), provável forjador do termo, o *metateatro* são obras sobre a vida vista como já teatralizada. Em uma ‘metapeça’ – forma dramática que teria substituído a

tragédia desde *Hamlet*⁴⁶ – a realidade do mundo é afetada, a ilusão se torna inseparável da realidade, sendo o mundo uma projeção da consciência humana. Em síntese, afirma o teórico: “*defini o metateatro [...] sobre dois postulados básicos: 1) o mundo é um palco, e 2) a vida é um sonho*” (142) – noções extraídas (respectivamente) de Shakespeare (*As You Like It*) e Calderón (*La Vida és Sueño*). Esta teoria de uma metapeça em ação em um texto dramático como seu comentário, sua imagem invertida e sua enunciação baseia-se em formas de “teatro dentro do teatro”. Contudo, a peça dentro da peça para Abel seria mais um recurso técnico que o nome de uma forma teatral.

Logo, a peça dentro da peça é geralmente vista como um motivo distintivo daquele teatro e um de seus recursos trágicos. Aqui *The Spanish Tragedy* surge como o protótipo: não só toda a peça é apresentada como uma performance assistida no palco por Revenge e o fantasma de Don Andrea, como também Hieronimo e Bel-Imperia consumam sua vingança contra os assassinos enquanto encenam *The Tragedy of Soliman and Perseda*. Ao problematizar os limites entre palco e plateia, Kyd começa uma tendência na experimentação teatral com enquadramentos/moldura que culmina em realinhamentos radicais depois nas tragédias de Middleton, Ford e Shirley. (CALVO, 2013: 83) O recurso se desdobra, atingindo duas décadas depois, por exemplo, os dois *dumb-shows* em *White Devil*, que irão além na metáfora literária e visual, evidenciando as interferências na realidade da peça quando a representam: ver em II.ii.48-53, quando o seguro distanciamento de Brachiano é repentinamente abolido pelo alerta do mago (“*Conjuror*”) para que fujam, já que homens armados do *dumb-show* vêm à casa de Vittoria para prendê-la (WEISS, 2009: xxiv), ficando patente que a produção teatral do *Conjuror* a serviço de Brachiano atrai a atenção para a natureza nebulosa das fronteiras que separam espectadores e espetáculo. As imbricações possíveis, metafóricas ou não, entre real e representacional; a ficção construindo a realidade, de onde surge a mesma ficção.

Para além do inequívoco tema da peça dentro da peça, essas e outras tragédias delineiam a autoconsciência teatral da existência, como um recurso que se vincula à visão de mundo e lugar-comum segundo os quais Deus é o

⁴⁶ “A tragédia torna a existência humana mais vívida por deixar transparecer sua vulnerabilidade face o destino. O metateatro torna a existência mais semelhante ao sonho por nos mostrar que o destino pode ser superado.” (ABEL, 1968:149).

dramaturgo, o encenador e o ator principal; os homens, os atores coadjuvantes (BRAUNMULLER, 2007: 88). Temos aí a ponte necessária entre a noção atual de metateatralidade e sua curiosa recorrência nos palcos renascentistas, principalmente nos ingleses. Na verdade, o mundo como um palco em que homens e mulheres atuam, personagens conscientes de um drama maior – uma consciência um tanto trágica – se vincula à tópica *theatrum mundi*: o mundo como palco, os homens e mulheres como atores e Deus, o dramaturgo-encenador, ator principal e plateia (HAWKINS, 1966). Tal metáfora, que não é original de elisabetanos ou jacobinos, nos remete ao período clássico e os escritos de Pitágoras⁴⁷, Platão e Petrônio; é recorrente, talvez determinado, nos escritos medievais de João de Salisbury e Wycliffe (POLLARD, 2004: xxi), e presença clara também em uma das maiores influências da tragédia inglesa, Sêneca, constituindo a imagética de seus seguidores:

“If fareth with our life as with a stage-play, it skilleth not how long, but how well it hath been acted. It importeth nothing in what place thou makest an end of life: die where thou wilt, think only to make a good conclusion” – [Seneca,] Epistle LXXVII. The metaphor became a favorite with Seneca’s Renaissance followers, including **Montaigne**, for whom death is ‘the last act of comedy, and without doubt the hardest’ [l.xviii] (NEILL, 2005: 35-36)

Ernest Curtius (1991) argumenta, em *Europe Literature and the Latin Middle Ages*, que esse ‘mote’, no uso específico que se tornou recorrente, se origina na Idade Média, com John of Salisbury, não com Petrônio (lembramos o já citado *Totus mundus agit histrionem*, do *Globe*), como outros especialistas indicam, e ainda lista outros exemplos da metáfora. Curiosamente, antes de meados do século XVI, a imagem do mundo como palco era vista apenas na literatura não dramática, estando ausente das dramaturgias – por exemplo, nenhum personagem na encenação ritualística de Aristófanes, Ésquilo, Sófocles ou mesmo de Eurípides a usa. Surge a imagem sempre conscientemente em um meio literário da tradição não dramática, pagã ou cristã, e sempre em um tom pessimista. São João Crisóstomo, no século IV, afirma (lembrando muito o que Próspero – um Shakespeare em paz com sua arte ao se despedir dela – dirá em *The Tempest*):

⁴⁷ Em Pitágoras, a vida é comparada a um festival: “[J]ust as some come to the festival to compete, some to ply to their trade [...] the best people come as spectators; so in life, the slavish men go hunting for fame or gain, the philosophers for truth” (CURTIUS, 1991)

life is as it were a play and a dream, for as on the stage when the curtain is closed the shifting shadows are dissolved, and as with the flashing light dreams are dispelled, so in the coming consummation all things will be dissolved and will vanish away.

Assim, a então tradicional tópica *theatrum mundi* pode ser vista em peças medievais como *Mankind* e *Everyman*, não sendo nova ou própria do teatro do início da idade moderna. Entre os jacobinos, a tópica será repensada por meio de peças com complexas metateatralidades, que, ao fim, literaliza a ideia de que a vida é como uma peça. Como uma das tantas marcas medievais no teatro elisabetano e jacobino, o *theatrum mundi* será um resquício do palco religioso, que se seculariza com as *moralidades*, mudando a direção do espelho do palco. (CALVO, 2013: 4)

Seja como for, o *theatrum mundi*, a metateatralidade e seus recursos lembrarão aos espectadores a vida como encenação e, mais que isso, a vida como um enredo cuja autoria não é nossa, atores humanos sem envergadura para tanto: este o fatídico da existência, sua tragédia, especialmente na Inglaterra anglicana, quando o enredo tem por autor o Deus de Calvino, que parece enjeitar a humanidade (como discutiremos melhor na próxima seção). Espectadores também são atores, no mundo-palco. O conhecimento que a metáfora oferece está no *back-stage*; a sabedoria é tanto o produto quanto a causa do distanciamento do fiel desse *theatrum mundi* e sua habilidade de ser espectador que vê o todo mais que os atores (os homens cegos). A metáfora põe de lado a experiência imersiva a fim de podermos analisá-la de um lugar seguro, de fora do palco. Os puritanos, por exemplo, se colocavam como espectadores eleitos seguramente removidos do mundo-palco (SHELL, 2010: 56). Tanto a retórica autorreferencial da peça, quanto suas camadas múltiplas de ação e perspectivas proveem um senso de incerteza sobre a condição humana.

Tal tópica e seus recursos que a revelam são associados a um bom número de dramaturgos elisabetanos e jacobinos, de Thomas Kid a Beaumont e Fletcher, de *The Knight of the Burning Pestle* (1607), por exemplo, e posteriormente em tragédias como *The Changeling* (1622), de Thomas Middleton. Há ainda reconhecidos exemplos fora da Inglaterra, e dos mais famosos, como o já citado Calderón de la Barca em *El Gran Teatro del Mundo*, além de *La vida és sueño* (posterior, a propósito, a *The Tempest* e seu “*we are such stuff as dreams are made on*”, em que ilusão e quebra de ilusão cênica são partes de sua temática).

Seria preciso distinguir o teatro dentro do teatro, no sentido estrito, dos efeitos de teatralidade. De metáfora literário-teológica, o teatro dentro do teatro como lembrança do mundo palco passa à forma lúdica por excelência, onde a representação está consciente de si mesma e se representa pelo prazer da ironia ou da busca de uma ilusão ampliada, da verdade do palco. Ela culmina nas formas de teatro dentro de nossa realidade cotidiana: é impossível cindir vida e arte, a peça é o modelo geral de nossa conduta diária e estética. A peça dentro da peça retoma o tema do jogo teatral, sendo paródico o vínculo entre as duas estruturas: marionetes imitando a ação da peça e representando o teatro do mundo; o ator interpretando um ator interpretando seu papel; retomada de falas ou de cenas que resumem a ação principal; palco colocado dentro do palco do teatro e remetendo à ilusão e à sua fabricação. A autorrepresentação se torna assim um caso particular de *mise en abyme*; ela é um “daqueles efeitos de espelhos pelos quais o texto cita, se cita, põe-se a si mesmo em movimento” (Derrida, *La Dissémination*). (PAVIS, 2007:385).

Nas tragédias elisabetanas, jacobinas e carolinas os recursos metateatrais de autorreferenciação, autoconsciência cênica e peça dentro da peça têm sua origem no interlúdio cômico ou lúdico (como visto em *Fulgens and Lucrece*). Não só pela origem, esses recursos de fato são mais comuns na comédia e tragicomédia inglesas do período, muito por causa da quebra de expectativas – recurso cômico por excelência; quando presentes nas peças aqui visadas, podem servir de reforço ao trágico: a exigência de atenção à encenação e de reavaliação constante do desenvolvimento de personagens e enredos, que nos desliga do pacto ficcional, contrasta inesperadamente com a austeridade da tragédia e seus momentos elevados. (BOLAM, 1987)

Nas *revenge tragedies* a linguagem metateatral conecta a inevitabilidade à natureza pré-roteirizada das tramas armadas por vingadores, cujas vítimas se creem em livre-arbítrio, até a consciência trágica. Mesmo assim, o riso pelo metateatral aparece inclusive nessas tragédias, como lembrado facilmente da fala de *Hamlet* aos atores sobre o teatro londrino da época da encenação. Ou em *Duchess of Malfi*, o uso que o dramaturgo faz do tempo, o realce de um recurso puramente artístico: Webster enfatiza o salto temporal entre os atos II e III, trazendo trinta e cinco linhas de diálogo entre Antonio e Delio nas quais o tempo com sua passagem é o tema: ironizam a sensação de minutos passados – meia-hora, que se

passara para quem assistia à peça –, mas que representavam naquela cena de reencontro três anos (uma piada dirigida ao preceito de unidade temporal, que, se rompido, atrapalharia até a compreensão da plateia). Utilizado o humor metateatral com a lembrança à plateia da encenação transcorrida, volta-se ao trágico em instantes, em contraste de tom, como a percepção de que se é um “joguete do destino”. Mais evidentemente cômicos e geradores da tragédia são os *dumb-shows* frutos de magia em *White Devil*. Há uma quebra da teatralidade com uma espécie de tela de cinema mudo, que busca o comprometimento dos espectadores – um recurso metateatral e a quebra do pacto ficcional são sempre um despertador do público –, pois ali se assiste a algo central do enredo. Outra possibilidade por se produzirem assassinatos tão estilizados, além de experimentar recursos do palco, é diminuir o impacto das cenas, guardando a emoção maior, aparentemente, para outros momentos da tragédia. A cena é encurtada com o aviso do mágico para que o espectador-mandante Brachiano fuja, pois como é típico em Webster, observadores-espectadores nunca estão livres de envolvimento na ação (LUCKYJ, 2008: xxiv) (uma perspectiva pode mudar para outra com uma incrível rapidez). Veja-se o julgamento de Vitória, como nos muda a visão que dela criamos. Nesses termos, a concepção dramática de Webster e outros dramaturgos jacobinos, associada às *revenge tragedies*, torna opacas as distinções tradicionais entre palco e plateia, colocando-nos num mundo incerto, que pede tanto discernimento quanto cautela. Em contrapontos sobrepostos, o trágico se faz, tautologicamente, trágico.

Sendo base para o reforço ou destaque ao trágico, esses recursos metateatrais poderão surgir em momentos quando indivíduos se percebem parte de um enredo fatídico o qual não dominam (BOLAM, 1987: 152). A duquesa de Malfi, por exemplo, encena o papel da mulher com uma insistente autoconsciência teatral que derruba as noções ortodoxas sobre sexualidade feminina tanto quanto as categorias rígidas que as subentendem, como sua submissão ao controle masculino (no caso, dos irmãos), por isso, em sua angústia ela pode se lamentar, como lembrado anteriormente: “*I account this world a tedious theatre,/ For I do play a part in't 'gainst my will*” (IV.i.81-2). A duquesa é a relutante prisioneira na tragédia da existência: “*Fortune seems only to have her eyesight to behold my tragedy*” (IV.ii. 38). Ela se reconhece personagem involuntária no palco da existência.

A tópica *theatrum mundi* parece se tornar o sentimento de se estar na estrutura de um drama que independe de nós mesmos, a tragédia de não

compreender o próprio papel. Homens-atores devem cumprir o roteiro de Deus – se de modo acertado ou equivocado, se possível, vai depender do ponto de vista teológico. A consciência trágica torna-se a percepção desse despreparo dos espectadores da própria tragédia. A consciência de si ou de sua existência ecoa o pacto ficcional quebrado pelos recursos metateatrais que, por sua vez, ecoam a desilusão que os espectadores devem exercer sobre si mesmos, atores em um enredo. A propósito, o pacto ficcional de sua história que os protagonistas das tragédias quebram em geral deveria ter sido quebrado antecipadamente, para poderem ter alguma reação que os livrasse de eventos fatídicos. Bosola, por exemplo, é o diretor que se torna espectador da grande cena da Duquesa, sua morte. Este é o momento único dela, de entrega total à realidade após anos de ocultações e depois da sequência de privações e torturas encaminhadas por mando de Ferdinand. Todavia, a morte, como demonstrada pela duquesa, é o fim da forçada dissociação entre imagem social (“*I am Duchess of Malfi still*”, IV.ii.137, sua fala mais emblemática) e o eu privado: agora, unidos, revelam sua essência – apontada ora como estoica, ora como cristã (WYMER, 2000) – em que se apaziguam as paixões e se resigna diante da fatalidade, sem temer as ameaças de Bosola: “*Who would be afraid on’t,/ Knowing to meet such excellent company/ In th’other world?*” (IV, ii, 203-5) – ou do carrasco – “*Pull and pull strongly; for your able strength/ Must pull down heaven upon me*” (222-3). Sua realização, pessoal-dramática, se dá na sua cena final.

Tendo *Spanish Tragedy* como exemplo, pode-se refletir com Semenza (2010:154) em “*The Spanish Tragedy and metatheatre*”:

The world of the play itself becomes a mirror for the world inhabited by the Elizabethans, whether we mean by this something relatively local – as in Spain as a mirror for England – or global – as in the fictional world as a mirror for the real one. In any case, such parallels are the foundation for the final aspect of the metatheatrical I wish to call attention here, the *theatrum mundi* topos, which elevates what we might otherwise regard as merely shallow or ironic comparisons between dramatic characters and human beings into the realm of the epistemological. If we are truly players after all, and if our world is in fact a stage, then the play’s questions are also our questions, its horrors our horrors.

Parece-me, passa por esse paralelismo mundo/palco a fascinação (antiga, moderna e ainda atual) por esses recursos e tópica: a cena que representa uma vida encenada reflete a nossa vida como se encenada. É esse fascínio pelo mágico

incerto do ficcional/real que em “Magias parciais de Don Quijote” (*Otras inquisiciones*), Jorge Luis Borges propõe no também seiscentista *Dom Quixote*. Cervantes parece saudoso em relação ao mundo do fabuloso, porém teria insinuado o sobrenatural em sua narrativa de modo sutil e, por isso mesmo, mais eficaz. Já no início do *Dom Quixote*, lembra-nos Borges, são colocados o padre e o barbeiro passando em revista a biblioteca de Dom Quixote; um dos livros examinados é *La Galatea*, de Cervantes, e de quem o barbeiro é amigo e não admira muito, pois o escritor seria mais versado em desditas que em versos. O barbeiro, sonho ou forma de sonho de Cervantes, julga Cervantes. Em outro momento, mais “fantástico”, na segunda parte da obra, temos o Quixote lendo e discutindo com Sancho Pança justamente o *Don Quijote*, o livro em que nós os lemos. Borges vê nisso algumas sugestões, junto com outros exemplos das *Mil e Uma Noites* e *Ramayana*, além de *Hamlet* (com a peça dentro da peça). Pergunta-se ele:

¿Por qué nos inquieta que están incluidas las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben. (BORGES, 1989:73)

Cervantes, assim como Shakespeare, com *Hamlet*, e Thomas Kyd e Webster e tantos outros com as encenações em cena, e mesmo a tradição popular (com as *Mil e uma noites* e outros exemplos de narrativas que se contêm em verdadeiro *mise en abyme*) criam, em momentos de “quebra de expectativa” para o bom-humor ou em momentos de “quebra” para a consciência trágica, a inquietante confusão entre real e ficcional, leitor e obra, espectador e palco. Assim, autorreferenciação, isto é, o indivíduo ficcional autoconsciente do ficcional, de que seja uma ficção pensada por alguém, ou em termos técnicos, a metalinguagem produziria muitas vezes um tom fantástico ou maravilhoso, pois é tornada estranhamente mágica naquele mundo da ficção, é irreal dentro daquilo que se quer real, apesar de ficcional.

É nesse sentido que a “vida real” acaba por confundir-se com mais uma forma de ficção; no envolvimento palco-plateia, assistimos também a formas da vida humana. Em textos teatrais menos óbvios em sua metalinguagem, quando há, por

exemplo, momentos de teatralização das relações, personagens verdadeiramente humanos não perceberão a representação ficcional que se arma a sua volta e que desembocará em uma fatídica conclusão, à revelia de suas intenções. Neste caso, a representação e a realidade se confundem, com propósitos estudados. As consequências da teatralização engendrada, por exemplo, por Ferdinand e Bosola para a Duquesa são construtoras de uma realidade prevista e procurada, sendo por isso uma “montagem”. Nesses termos, com a visão tradicional (ou senso-comum) do teatro como um recorte da vida encenado – a representação do homem com seus conflitos, a luta do existir –, como nos lembra Semenza e Borges, levar ao palco suas próprias características estruturais será também, por analogia, encenar as estruturas de nossa existência. Eis onde pode residir o valor da metateatralidade. A revelação da estrutura cênica e artística há de causar certa perturbação, um outro “estranhamento” pela pausa ou recriação inesperada do pacto ficcional com o leitor-espectador, ao remeter-nos a uma outra incerta atitude mental, associada ao sentimento apontado de se estar também na estrutura de um drama, não exatamente concreto e seguro.

III.

Em Webster, o experimentalismo com estratégias cênicas ocorre no aprofundamento de recursos metateatrais, para além do antigo *dumb show* – no fundo, uma verdadeira paródia às *masques* em voga na corte – ou da sua forma mais evidente, a peça dentro da peça. Incluem-se nesses recursos a alta estetização dos crimes, encaminhados por verdadeiros diretores de cena, como Francisco de Medici e Lodovico em *White Devil*, ou Ferdinand e, especialmente, Bosola em *Duchess of Malfi*. Intensificado o distanciamento até o rompimento da ilusão cênica, aponta-se sempre para a consciência dramática. Destaque-se que as peças dentro da peça, de Kyd à ascensão puritana, vêm associadas muitas vezes ao perigo, a fatalidades, e com isso parecem sugerir que os próprios dramaturgos eram ambivalentes em relação a esse meio – contaminados possivelmente pelas muitas críticas.

Em *The White Devil*, Flamineo é um comentarista da ação e instrumento da vilania; ele interage com os outros com uma autoconsciência crescente, numa representação dramática que instrumentalizou. Solilóquios e cenas tipificam a dramaturgia de Webster, em que cortesãos numerosos, confiantes e vaidosos

(Flamineo e Brachiano; Montecelso, Lodovico e Francisco), armam tramas assassinas para culpados e inocentes igualmente, até eles próprios mais tarde serem vítimas de algum vilão mais competente. Cada episódio, cada cena parece ser moldada e vista em uma variedade, muitas vezes uma sequência, de perspectivas emocionais, morais e mesmo políticas. Cenas como o produto “consciente” das habilidades de tomada de cena dos personagens, sua capacidade como dramaturgos dentro do drama. Percebe-se que formas de autoconsciência são assunto da peça, o qual Webster maneja com grande ambição intelectual. As metáforas teatrais nunca desaparecem da ação, e o autor autoconfiante da criminalidade revela-se o mestre-manipulador, o manipulador de manipuladores, o próprio dramaturgo. A peça encenada revela ao espectador a experiência de fazer experimentações com o teatro. O grau de ilusão dramática pode variar, mas nunca é absoluta. Nós – o público – observamos, ouvimos, contemplamos nossas próprias experiências, assim como os personagens. (BRAUNMULLER, 2007: 86)

No teatro jacobino, isso tudo não se dá apenas em um nível metafórico e inferencial. Há a preparação concreta, dramática, de dumbshows, masques, interlúdios, que fazem avançar a peça – ou a concluem com assassinato. Preenchem os enredos com reflexões, enfatizando sua própria existência teatral. Mesmo sem as referências diretas e figuradas da peça como peça, é frequente na ação dos personagens o atuar, encenar e dirigir. Príncipes, pregadores, poetas e toda a humanidade encontram-se desempenhando papéis no grande teatro do mundo. Trata-se da expectativa fraca, mas moralmente fértil da vida eterna, onde todos veremos face a face, não através da peça, do espelho – o que São Paulo chama de “conhecimento imperfeito” (I Cori. XIII, 9-12)⁴⁸: superficialmente, tais referências no drama seiscentista são ambos metafórico e, para o crente cristão, forçosamente literais (BRAUNMULLER, 2007: 88).

Em *Duchess of Malfi*, temos a performance estranhamente lunática de Bosola, sua sequência alucinante de transformações, de coveiro a sineiro, que reflete seu conflito interno, de um assassino que insiste que sua última ocupação com sua vítima “*shall be confort*” (IV.i.136), estando pronto para moldar esse

⁴⁸ “For we know in part, and we prophesy in part. But when that which is perfect is come, then that which is in part shall be done away. When I was a child, I spoke as a child, I understood as a child, I thought as a child: but when I became a man, I put away childish things. For now we see through a glass, darkly; but then face to face: now I know in part; but then shall I know even as also I am known.”

mesmo interior. O assombroso jogo cênico dessas cenas de tortura, de um macabro medieval, traz o terror do confronto arquetípico entre o indivíduo heroico e as implacáveis forças impessoais do universo, tornando nitidamente visível o terror da morte (WATSON, 2007: 339). Quando Bosola ataca implacavelmente a integridade da Duquesa com seus lugares-comuns de *memento mori*, ela responde desafiadoramente: “*I am the Duchess of Malfi still*”. A morte, trazida pelos pecados do orgulho, da ganância e da inveja, que impulsiona tantas outras tragédias, também a destrói, e como demarca o quinto ato da peça sem a sua protagonista, o universo continua, impassível. Não obstante, é reforçado, a Duquesa conseguiu manter a sua integridade heroica em face da morte, impedindo que as ameaças comprometessem o poder de sua vontade e a sua ternura.

Bosola ficará de tal modo bem impressionado com a Duquesa, e arrependido (chega às lágrimas – “*Where were these penitent fountains while she was living?*”, IV, ii, 354), que ansiará libertar-se de Cardinal e Ferdinand, que o puseram a cometer crimes, para trazer a justiça, vingando-se das mortes por eles perpetradas contra a Duquesa e sua família. O sofrimento dela fora agente de consciência também do seu carrasco. Assistindo-a e a ela assistindo, Bosola passará a buscar a sua própria verdade, o que denominará “*mine own good nature*”, que fora distorcida pelos maus costumes de serviços degradantes, de guerras, das galés e, antes, da universidade de Pádua. Ecoando seu correspondente Flamineo após o fratricídio, com sua fala “*I’m my own man now*”, Bosola agirá pelo que crê. Ele é exemplar dentre as personagens das tragédias de Webster que se percebem em momento extremo no teatro do mundo. O contato forçado com a Duquesa, como interlocutor dela, lhe traz primeiro a piedade: “*Faith, end here/ And go no farther in your cruelty*” (IV.i.114-5), pede a Ferdinand, pelo sofrimento psicológico desnecessário por que faz passar aquela mulher que os ensina a morrer com honra e sabedoria.

Antes Bosola questionara a razão de torturá-la e se envergonhara a ponto de preferir apresentar-se diante dela mascarado. Ele leva adiante o cumprimento do que entende como seu dever, o seu papel, mas com o retorno de Ferdinand, dá-se sua efetiva percepção como ator-personagem (primeiramente) do enredo dos irmãos aragoneses, agentes da crueldade. O ex-soldado ex-universitário se posicionará, assim, diante da realidade arquitetada a sua revelia. De início questionará Ferdinand da necessidade de matar a criança, filha da duquesa. Como pode não se apiedar? Argutamente, Webster colocará em sequência o prazer de

Ferdinand em observar o sobrinho estrangulado e, depois, a incapacidade de olhar para o rosto da irmã: “*Cover her face. Mine eyes dazzle; she died young*” (IV, ii. 254) – uma das falas mais famosas da peça. Ferdinand passa a lamentar a morte da duquesa de modo estranhamente amoroso. O duque justifica o seu ódio por conta do casamento com a conseqüente perda da herança, que a viúva não mais deixaria aos irmãos, mas sua atitude ultrapassa sua parca explicação. Ao fim, repreende o serviçal por ter sido tão diligente: que tivesse renegado o ato, honradamente. Acrescenta:

For thee, as we observe in tragedies
That a good actor many times is cursed
For playing a villain's part, I hate thee for't;
And for my sake say, thou hast done much ill, well”

(IV, ii, 276-9).

A metalinguagem da passagem é potente. Nas primeiras performances o papel de Ferdinand foi feito pelo renomado Richard Burbage, líder dos *King's Men*, que frequentemente fazia os vilões, como nessa peça, de modo que a fala pode se aplicar diretamente a si mesmo (MARCUS, 2009b, nota *dramatis personae*).

Contudo, o foco está em Bosola, ele foi o ator da ação trágica, e para os espectadores torna-se co-protagonista da peça, por ser o personagem de maior complexidade e o centro de interesse após a morte da personagem-título: passa ele por admirável reversão de personalidade. Posicionado como espião a serviço de Ferdinand e Cardinal, ele se despreza tanto quanto ao mundo e à vida ao redor, e seu desprezo por si se embasa nos serviços prestados aos irmãos vilões – é um parasita da corte e assim se considera. Ao mesmo tempo, Bosola não deixava de ajudá-los, dando-se a permissão pelo próprio niilismo completo e por promessas de pagamento. Após a tortura física e psicológica e a morte da duquesa, pretende sair da rede que ajudara a tecer, e sua saída deve desfazer todo o tecido armado. Posiciona-se, então, como autor do próprio enredo. Dito de outra forma, Bosola, atuando sob a direção de Ferdinand e Cardinal, decide livrar-se desses senhores de cena e se assenhorear da ação.

Bosola possuía certa cumplicidade com os espectadores, audiência de ações violentas e escusas; paralelamente, torna-se encenador ao executar seu serviço, o de encaminhar a duquesa à morte, ápice do enredo tramado por Ferdinand e, ainda mais escusamente, por Cardinal; por fim, pretende-se ele

mesmo autor: admirador da Duquesa que ajudou a matar, irá vingá-la e salvar o que resta da sua família (Antonio e um filho), seguindo o que se revela sua natureza boa. Assim, Bosola pretende eliminar o encenador imediato, Ferdinand, que rapidamente se revela sem comando sobre as ações (fraco, obsessivo, louco); Cardinal, que se apresentava como o comando por trás de Ferdinand, será vítima do irmão insano, tomando consciência de sua insignificância e incapacidade de domínio da ação. Bosola, ao fim, exporá a percepção possível ante todo esse jogo cênico. Perceberá que ainda existe um comando sobre ele, que não são os irmãos aragoneses, personagens de um enredo tanto quanto ele. Há um comando sobre todos na peça: o autor ou Deus, o Autor. E a metáfora volta-se sobre si mesma, nesse *theatrum mundi*. Bosola se perceberá incapaz e mesmo impossibilitado de se assenhorear do enredo. Na tomada da ação para si, ele será mortalmente ferido por um Ferdinand licantropo e, antes, matará Antonio, a quem pretendia proteger. A tautologia heroica em que ele se refugia após a morte acidental de Antonio (“*I’ll be mine own example*” – V.iv.81) é apenas um prelúdio desesperado para sua entrega à total indiferença do universo a sua vontade pessoal. Culpa, então, as estrelas, a Fortuna pelo infeliz evento – “*We are merely the stars’ tennis-balls*”. À chegada dos cortesãos que questionam tanto sangue, Bosola se explica:

Revenge for the Duchess of Malfi, murder’d
By the Arragonian brethren; for Antonio,
Slain by this hand; for lustful Julia,
Poison’d by this man; and lastly for myself,
That was an actor in the main of all
Much ’gainst mine own good nature, yet i’t’h end
Neglected . . .

(V.v.77-83)

Ele se mostra tendo *atuado* contra sua própria integridade, uma natureza boa, para servir a desígnios malévolos, e não apenas dos irmãos aragoneses. Ainda, questionado por Malateste como se dera a morte de Antonio, a resposta conhecida: “*In a mist; I know not how –/ Such a mistake as I have often seen/ In a play*” (V. v. 92-4). Já sua última fala, como recorrente em vários personagens das tragédias de Webster, indica a incerteza em relação à pós-morte por incerteza acerca da vida, mas a possibilidade é a continuidade do horror, o inferno: “*Let worthy minds ne’er stagger in distrust/ To suffer death or shame for what is just./ Mine is another voyage. [Dies].*” (V.v.101-3)

A tentativa de controlar o próprio destino foi uma inutilidade. Não se escapa do próprio papel estando nele o tempo todo, quando então o cumprimos acreditando agir contra a própria natureza. Não se pode compreender o desígnio universal do abandono à maldade, à culpa, a infundáveis martírios. Parecemos estar envolvidos por uma incompreensível justiça divina: inevitabilidade do trágico, não mais destino, *moira*, mas predestinação cristã – que se adequa assim à noção reconfigurada de trágico. Pode-se propor esse calvinismo associado à metateatralidade como um dos principais temas – e de maior interesse – de Webster, mas tal assertiva não se sustenta se entendida como uma exclusividade que mantivesse à parte, por exemplo, Middleton. Tal calvinismo está presente naquele teatro como um todo, como se verá adiante, em questionamentos, aflições ou profissão de fé. A especificidade de Webster parece mais complexa.

IV. Protestantismo na Inglaterra do início da era moderna

Considerar o Drama inglês do início da idade moderna isolado da cultura religiosa de seu tempo, embora possível, é limitante. Questões teológicas impingiram no drama a forma de se entender as atitudes humanas e a inevitabilidade característica da tragédia (SHELL, 2010: 44; STERLING, 2010: 13, 16; RIVERS, 1994: 95). Alguns pontos desse contexto são apresentados a seguir.

A Igreja Anglicana se consolidara com Elisabeth I e seu episcopado, estabelecendo a denominada *via media* entre o catolicismo e o calvinismo. Os rituais, sacramentos e estrutura hierárquica, tendo o monarca como chefe da igreja, figuravam o que se considerou aceitável do catolicismo, ou seja, os elementos externos do culto, seus aspectos formais. Do calvinismo, instaurou-se a base teológica, que havia sido assentada por Calvino na leitura mais literal das Escrituras e nos textos dos *doutores* dos primórdios da Igreja, como Agostinho de Hipona (RIVERS, 1994: 98-99, 106). Com isso se revelaram novos dogmas e modificaram-se outros. Dentre os conceitos mais marcantes e reconhecidos da Reforma calvinista estão a providência divina e a dupla predestinação. Por providência divina entende-se a ordenação do universo e todos seus eventos por Deus, de modo que tudo o que acontece necessariamente constitui um reflexo da Sua vontade e dos Seus desígnios. Tal noção acaba por implicar uma hipótese embaraçosa aos cristãos, tornar Deus o autor do mal, já que somos levados a afirmar que “Ele ordena o poder do louco e do tirano, assim como do príncipe pio”; as catástrofes de “tempos em tempos ordenadas por Deus, são, como diz Jó, [*por conta*] dos pecados do povo” (SKINNER, 1996: 301). A dupla predestinação, por sua vez, seria a escolha “desde a eternidade”, pela eleição “gratuita e misericordiosa” de Deus, de alguns indivíduos a serem libertados por Cristo do pecado original e, pois, a serem santos e encontrarem a salvação eterna, enquanto os outros (a maioria) fossem *predestinados* à danação (WALSHAM, 2003: 9, 10; SKINNER, 1996: 288). Dessa maneira, conclui-se facilmente, e os teólogos o confirmarão, a humanidade não tem meios de obedecer às leis sagradas e evitar o condenável, porque é essencialmente degradada, advinda como é da Queda pelo pecado original: qualquer impulso ou

atitude virtuosos resultam em erro, em mais pecados. (RIVERS,1994: 108, 117-18)⁴⁹

Sabidamente, tais alterações no modo de se compreender o mundo ecoarão em todas camadas da sociedade, em suas atitudes religiosas e leigas, em sua expressão cultural. A imagem “stars’ tennis-balls” do lamento de Bosola ao matar acidentalmente Antonio, central na interpretação de *Duchess of Malfi*, parece vir de *Institutes of the Christian Religion* de Calvino (a principal obra do reformista francês), na tradução de Thomas Norton e Thomas Sackville⁵⁰ de 1561 (MARCUS, 2009b: 58). Trata-se do momento em que o teólogo admite que a ideia de predestinação pode parecer “an awful decree”, fazendo com que a carne (*flesh*) queira murmurar contra Deus, como se Ele se divertisse “tossing men about like tennis-balls”, o que só reflete a “insolent curiosity”, “monstrous madness” de tentar desvendar os enigmas de Deus, cujos julgamentos são insondáveis (CALVINO *apud* WALSHAM, 2003: 18-19). Como veremos, para Bosola, tão perto de blasfemar, será a constatação da incapacidade de se compreender o propósito de Deus, que parece nos levar a ações condenáveis mesmo quando pretendemos a virtude. Na perspectiva calvinista, do contexto da peça e da imagem trazida, vemos o reflexo no palco do conflito cotidiano: a possibilidade do livre-arbítrio em um cosmos regido pelas onisciência e onipotência divinas.

É notável que a *via media* pendia para o calvinismo, mantendo alguns poucos costumes cerimoniais e a hierarquia episcopal do catolicismo. Mesmo assim, descontentava grande parte dos fiéis reformistas, que queriam uma transformação mais completa, de apagamento de todo vestígio “papista” (ENGEL, 2009: 31). O catolicismo efetivo, a bem da verdade, fora relegado na Inglaterra a algumas famílias e à pequena nobreza do interior, assessoradas por algum jesuíta; entretanto é sentido como constante ameaça não apenas pela invasiva contrarreforma, representada inclusive por “la Armada Invencible” de Felipe II, mas

⁴⁹ Além dessas noções, reconfiguraram-se outras igualmente, como a dos sacramentos (reduzidos ao Batismo e à Comunhão – ‘unção dos enfermos’, ‘confirmação’ e demais são vistos como superstições contrárias às Escrituras), a da graça (os bens divinos não são alcançados pelo esforço individual, mas dados por Deus e, assim, irresistível), da persistência da santidade (não há possibilidade de um eleito deixar de ser santo e agir como um), da justificação (*apenas*) pela fé (“boas obras” não participam da salvação do homem, pois sua alma é corrupta e, portanto, incapaz de uma boa obra – conceito de ‘depravação total’). (STEELE; THOMAS, 1963)

⁵⁰ Significativamente, Norton e Sackville são os autores de *Gorboduc*, a primeira tragédia inglesa diretamente influenciada por Sêneca, como visto no primeiro capítulo.

também pelo relacionamento político e cultural da alta nobreza com católicos da Itália, França e Espanha (ENGEL, 2009: 33). Destaca-se que Calvino enfatizava a obrigação de governantes implementarem a vontade de Deus no mundo (ao romper com a Igreja de Roma, ele formou uma teocracia em Genebra); a não correspondência a esse princípio abriria a possibilidade de resistência aos governantes tirânicos e ímpios (GREENBLAT, 2006: 616)⁵¹. Em tempos de maiores descontentamentos com a corte pródiga e pouco devota de James I, vê-se ameaça católica na simpatia dos Stuarts com o teatro (o aumento de produções de *masques* na corte é significativo), na ritualização de atos na corte e na igreja nacional, na proximidade a tradicionais inimigos “papistas”, como na tentativa frustrada de casar Charles com a princesa da Espanha (onde o príncipe permanecera por oito meses) e depois efetivando o sponsório com a católica francesa Henriqueta Maria (que sendo rainha, chegou a atuar com algumas damas em *masques* na corte, o que gerou escândalo) (LUCKYJ, 2011: 10). É justamente por essa época, perto do fim do reinado de James, que William Pryne – influente político polemista, autor de panfletos contra a nobreza e a igreja anglicana –, começa a escrever seu popular *Histriomastix* (publicado apenas em 1632, embora já circulasse em manuscritos). Trata-se de um libelo contra o teatro (com seus “boy’s actors” travestidos, “love songs” lascivas, vestuário luxuoso) e os malefícios das encenações, especialmente as cortesãs e religiosas, como as celebrações de natal, sem base bíblica. Por essa publicação, Pryne será perseguido e condenado, especialmente por afirmar que mulheres quando atuavam em peças se igualavam a prostitutas, atingindo diretamente a honra da rainha Henriqueta (HARP, 2010: 49).

O final do descontentamento com a corte, encaminhado por décadas, é mais ou menos conhecido. Supõe-se que antes dos Stuarts o reino conquistara uma aparente estabilidade interna e externa, de grande desenvolvimento econômico e cultural, quando na verdade se criaram as raízes de problemas que eclodiriam mais tarde, como a pouca influência política da burguesia. Com James I e Charles I, o reino se via mais insatisfeito com a monarquia absolutista por sua menor reverência ao parlamento e a dificuldade de negociação por clara prepotência, tudo isso

⁵¹ Para São Paulo na epístola aos Romanos (13: 1, 2), todas as autoridades constituídas são ordenadas por Deus; a obediência é necessária, a desobediência fere a consciência, e Deus condena. Trata-se da teoria de ‘não-resistência’, que mesmo os calvinistas saberiam transformá-la em resistência ativa, contra governantes “tirânicos” (SKINNER, 1996: 348).

maculado por uma corte de má fama – desregrada, lasciva, hedonista – e de religiosidade vacilante (KERWIN, 2009: 37-38). Entronado rei, Charles I buscará influência mais ampla atacando frontalmente os anseios do parlamento e da comunidade puritana, de forte presença nesse mesmo parlamento. Entre suas atitudes de embate, tem-se a eleição do já influente bispo de Londres William Laud como arcebispo de Canterbury, o posto mais importante da Igreja Anglicana: de ideias arminianas⁵², Laud enfatizava as *obras* para se alcançar a graça em detrimento da predestinação, além disso, demonstrava apego à hierarquia episcopal, rituais pomposos e ao embelezamento do templo, o que gerava grande desgosto em diferentes estratos da população anticatólica (RIVERS, 1994: 93, 101). Quando, com decreto, impõem a total conformidade ritualística das igrejas ao *Book of Common Prayer* (o livro de preces da igreja anglicana), arcebispo e rei ofendem grandemente os protestantes mais radicais. Puritanos, presbiterianos, batistas e outros dissidentes do protestantismo inglês, que se multiplicaram com impressionante rapidez, entendem as atitudes do rei e seus bispos como um problema cristão. Logo, o rei e seus simpatizantes juntamente com o episcopado anglicano passam a ser vistos como pró-romanos; muitas vezes, como representantes de satanás (HILL, 1987: 49-50)⁵³. O descontentamento com o comando político, com os costumes e os gastos do rei Charles I se tornara um problema também (para alguns, *principalmente*) de fé. Duas décadas de reinado, o monarca é deposto e decapitado por revolucionários – republicanos, burgueses e militares, puritanos em sua maioria, muitos comandados pelos parlamentares que tomavam o rei por traidor por conta de seus desmandos (HARP, 2010: 52-53). Paralelamente, essa turbulência político-religiosa acabou por obstaculizar as

⁵² “O arminianismo (de Jacó Armínio, teólogo holandês falecido em 1609) era, dentro do mundo protestante, uma vertente que se opunha a Calvino e especialmente à sua tese da predestinação. Quase até o fim do século XVI, os calvinistas têm influência notável na Igreja Anglicana; contudo, em 1588 a "Invencível" Armada que Filipe II mandara para conquistar a Inglaterra e restaurar, a ferro e fogo, o catolicismo é dispersada pelo vento; o grande medo à invasão espanhola e à conquista católica vai diminuindo, e com ele a influência calvinista que fizera da Igreja uma formidável arma de mobilização nacionalista e religiosa. Cresce, desde então, o papel dos arminianos, que chegarão a controlar a Igreja nos tempos do arcebispo Laud e do rei Carlos I” (HILL, 1987: nota p. 164).

⁵³ Laud chegou a mandar a Igreja Presbiteriana adotar uma organização episcopal, provocando, com isso, a guerra civil na Escócia em 1638 – um início da guerra que se concretizaria em 1642 na Inglaterra. Em 1645 o arcebispo foi condenado à decapitação, num processo em que o principal acusador foi William Prynne, o autor de *Histriomastix*, a quem Laud mandara cortar as orelhas na década anterior. (HILL, 1987: nota p. 188)

manifestações dramáticas na Inglaterra. Em 1642 os puritanos conseguiram aquilo que consideraram uma vitória ante um tipo de manifestação cultural tida como espúria, com cujo discurso rivalizavam há quase um século: fecharam os teatros. Acabaram, assim, com uma tradição de encenação e interpretação que jamais pôde ser resgatada com a força que adquirira até então⁵⁴. (CROWLEY, 2010: 78, 81)

Como se pode inferir, nessa Inglaterra dos séculos XVI e XVII, a obra de real influência sociocultural era a Bíblia vernácula, já que nela se acreditava encontrar a verdade e a justificativa para todas as coisas (HILL, 2003: 465). Após algumas versões circularem entre os fiéis, como a do reformista mártir William Tyndale e a Bíblia de Genebra (produzida por fiéis ingleses no exílio na Suíça), James I encarregou uma nova tradução a uma comissão de cinquenta estudiosos. Para a nova versão, a *King James Bible*, foram utilizadas as traduções anteriores, mas, ao contrário da Bíblia de Genebra, esta não possuía notas de rodapé com explicações calvinistas do conteúdo (BRITISH LIBRARY, 2016; GREENBLAT, 2006: 618-19). O segundo livro mais popular era o *Acts and Monuments*, ou *Foxe's Book of Martyrs*⁵⁵, de John Foxe, historiador martirologista puritano, que contava em “gory and passionate detail” (KERWIN) a morte de mártires do Protestantismo, iniciando as narrativas, na sua última versão, com o próprio Cristo e as encerrando com o martírio dos religiosos ingleses executados sob o comando da rainha Mary I. A primeira edição da obra é de 1563, em fôlio de quase duas mil páginas, ilustrada com as cenas de morte e tortura relatadas; em vinte anos chegou à quarta edição, aumentada em dois volumes, tornando-se maior que a própria Bíblia (KERWIN, 2009: 31) – uma popularidade que ajudou a formar o espírito anticatólico do período e associá-lo ao nacionalismo inglês, ao retratar a Inglaterra como a nação de um novo povo, eleito, destinado a liderar o caminho rumo ao reino de Deus na terra. (GREENBLAT, 2006: 631-32)

Juntamente com o *Book of Common Prayer* e as homilias, eram essas a base esclarecedora da realidade e, portanto, uma rica fonte de referências apreciáveis e

⁵⁴ Os teatros permaneceram fechados até 1660. Com a Restauração da monarquia, o renascer desta arte se deu com uma plateia de gosto renovado, mas um tanto estreito, que não aceitava mais a densidade do drama anterior, preferindo suas adaptações, o drama heroico e as comédias de costumes (HARP, 2010: 57)

⁵⁵ O título completo e autoexplicativo: *Acts and Monuments of these Later and Perillous Days, Touching Matters of the Church, wherin are comprehended and discribed the great persecution and horrible troubles that have been wrought and practiced by the Romish prelates from the year of Our Lord a thousand to the time now presente.*

acessíveis por todas as camadas da sociedade, presentes nos teatros e pátios ingleses – o público com quem o palco dialogava (HILL, 2003:466). Nesse viés, a primeira previsão que um dramaturgo e sua companhia teatral poderiam fazer sobre a recepção da peça a ser encenada era a dos censores, marcadamente religiosa (o que, como visto, não se distinguia da política), e a da plateia, heterogênea mas com as referências em comum. Portanto, era a partir dessa perspectiva que o comportamento das personagens era julgado. Quando um herói trágico se acercava da morte e sobre ela emitia uma reflexão, como era usual, os membros da plateia poderiam se perguntar juntamente com o herói: (Vittoria) “*My soul, like to a ship in a black storm, / Is driven I know not whither*” (*The White Devil*. V. vi, 244-45). Estaria a personagem condenada ao inferno pelos seus pecados, ou estaria em graça, pois seria mera vítima das agruras humanas? Talvez, dramaturgos e trupe poderiam dialogar com plateia de recalcitrantes, da plebe e da nobreza, que esperavam por um meio-termo final, de purificação como o purgatório – a ser renegado como catolicismo, mas de onde, por exemplo, saíra o velho rei Hamlet e provavelmente – fantasmas que eram – Brachiano paramentado de alegorias e o eco da Duquesa. Ou por fim, para os mais eruditos, o destino seria aquele nada, acertado por condenáveis vertentes de pensamento, como a epicurista? As ainda recentes reformas do cristianismo e suas divergências, os resquícios católicos, o paganismo de humanistas, todas essas possibilidades metafísicas com as respectivas propostas de ordenação cósmica eram temáticas presentes na vida daqueles indivíduos, público e encenadores, e não se resolviam com ordenações oficiais, como se percebe pela constância do debate e verdadeiro misticismo cotidiano. (HARP, 2010: 45-49)

É fato que raramente os dramaturgos se comprometiam sem reservas com uma postura favorável ou crítica à visão protestante da humanidade. Cada teólogo que pensa a divindade ao mesmo tempo boa e onipotente tem um problema com o mal, e não seria diferente com os fiéis, não seria diferente com os poetas. Se Deus é bom e tem controle sobre o cosmos, por que ele deixa coisas terríveis acontecer? A maioria dos cristãos, como Calvino, testifica que nós falhamos em compreender os planos de Deus. Porém, diferentemente de Calvino, muitos também buscam estabelecer a bondade de Deus diminuindo o Seu poder e aumentando o poder de escolha humana pelo livre-arbítrio. Os reformadores ingleses, bem antes de polêmicas arminianas, tomaram linha oposta a esta e insistiram na predestinação e

na providência, Deus como a causa de tudo. Em seu sucinto mas completo *Literature in Protestant England: 1560-1660*, Allan Sinfield assim esclarece o tópico:

I discern three reasons for this: they recognize that, logically, everything must be ultimately the responsibility of the creator anyway; they believed people to be so wretched as to be incapable of good choices; and they feared the incoherence of a universe not controlled immediately by God. (SINFIELD, 2009: 107)

Pessoas más não só são permitidas no mundo como são instrumentos diretos da providência divina, sem desconsiderar que Deus realiza seus julgamentos de modo misterioso (um *Deus absconditus* ou mesmo um *Deus otiosus*). Assim, tornava-se aceitável para os protestantes esse “bondoso deus punitivo” e uma humanidade sofredora. Reflete, isso, a hierarquia social: parece ser esperado da autoridade um comportamento egoísta, violento, vingativo. (SKINNER, 1996: 302)⁵⁶

Especificamente no período jacobino, contexto enfocado neste estudo, além da profusão de crenças e dogmas em questão, havia reminiscências da violenta imposição religiosa pela troca de monarcas – Henry VIII, Edward IV, Mary I, Elisabeth I (como seria com o escocês James VI?) –, mas de tal modo que o trauma da Reforma se tornara heroísmo santo, como propunha a leitura do *Foxe’s Book of Martyrs*. Havia a ameaça católica, infiltrada nas vilas e na corte; havia jesuítas da contrarreforma, conhecidos ou no serviço secreto; havia a ameaça de demônios e bruxas, uma realidade para muitos⁵⁷. Eram permanentes, enfim, o contrassenso das teologias, com que se repensava a divindade, indiferente aos apelos humanos, e sua oferta discutível de pós-morte; ao mesmo tempo, instâncias tão acalentadoras como o Purgatório, a veneração aos santos, a intercessão da Virgem e inúmeros festejos populares (que insinuavam seja o antigo paganismo, seja o antigo catolicismo) haviam sido não só proibidas, mas postas em descrédito pelas alcunhas de superstição e pecado. Entretanto, quanto mais se popularizava o puritanismo, a teologia calvinista, novas dissidências protestantes e reincidências

⁵⁶ Os “elisabetanos” eram punitivos e severos, o tratamento que dispunham aos pobres, às crianças e aos criminosos era violento e retributivo, e não se pode garantir que eles considerassem questionável o modo como a divindade elaborava os finais daquelas tragédias (SINFIELD, 1983: 125).

⁵⁷ O próprio rei James era um “demonólogo”, produzira um tratado sobre bruxas anos antes de assumir o trono britânico, o *Daemonologie* – o que inspirou alguns dos elementos na homenagem de Shakespeare ao então novo rei, em *Macbeth*. Contudo, mais avançado em idade, parece que ele não mais levava a sério o tema (KERMODE, 2004: 159-60)].

arminianas ou católicas se faziam presentes (HILL, 1987: 175). Com meios indicados como indiscutíveis, mas inseguros, de se encarar o cosmos, questionamentos acerca da predestinação ganham destaque tanto popular quanto erudito; a providência divina e eleição eterna são incompreendidas por fiéis postos em *desespero* ante os dogmas renovados, especialmente os que dizem respeito ao destino individual. No seu clássico estudo sobre a revolução inglesa dos anos de 1640, *O mundo de ponta-cabeça*, Christopher Hill menciona diversos casos de melancolia e desespero religiosos, um sentimento que pode ser descrito assim:

“As almas mais simples”, observava Bullinger [reformador suíço] pela metade do século XVI, “veem-se grandemente tentadas e excessivamente perturbadas com a questão da eleição. Pois o diabo se insinua para infiltrar em suas mentes o ódio a Deus, como se aquele invejasse a nossa salvação e nos tivesse designado e mandado à morte”. [...] “A predestinação”, concedia Helwys [o advogado Thomas Helwys, um dos fundadores da Igreja Batista], em 1611, “faz que alguns se desesperem, pensando que para eles não há graça e que Deus decretou a sua destruição. E deixa outros completamente despreocupados, sustentando esses que, se Deus decretou que serão salvos, hão de sê-lo, e se decretou que serão condenados, também o serão”. (HILL, 1987: 176)

Certamente, não fosse a censura, o tema viria explicitado nas tragédias jacobinas, com seus personagens refletindo diante da morte, inseguros acerca do destino da alma. Contudo, o que seria o tal desespero e melancolia religiosos nesse contexto vem representado em vários relatos ao longo do livro de Hill. Embora pertencentes a um período posterior ao aqui visado, tais casos bem revelam o conflito emocional-religioso. Alguns dos exemplos por ele citados:

O quacre Isaac Penington, o Moço, conta que por 1649 estava alquebrado e esmigalhado em sua religião, rompido com a congregação: sentia, afirmava, que ‘tudo eram trevas, morte, vazio, vanidade, mentira’. John Rogers, da Cornualha, matou-se em 1652, dizem alguns que por seguir o princípio formulado por aquele Thomas Helwys: ‘se nasceu para ser danado, danado há de ser; se nasceu para salvar-se, salvo será’. [...] O autor de *Tyrannipocrit Discovered* atacou a doutrina da predestinação porque ela induzia à “quintessência do inferno, ou seja, ao desespero”. Em 1652 Winstanley analisou com certa sutileza a maneira pela qual “essa doutrina de que existem um Deus, um diabo, um céu e um inferno, salvação e danação após a morte do homem” podia resultar quer em desespero e suicídio, quer em submissão ao domínio sacerdotal. [...] Thomas Hobbes, indignado, denunciou os ministros presbiterianos que “induziam os rapazes ao desespero e a se sentirem condenados porque não podiam (como não pode homem algum, por ser contrário à constituição de nossa natureza) contemplar um objeto belo sem sentirem o seu encanto”. (HILL, 1987: 177, 178)

Ora, como se vê, as ideias protestantes intensificaram um paradoxo religioso, de esperança e desespero, fé e dúvida, salvação e condenação. Para Calvino, a fé era gerada dentro do paradoxo, experienciando a contradição mundana ante a justiça de Deus (WALSHAM, 2003). O problema da ordem (providência) divina versus o caos secular é apenas uma de muitas notórias instâncias disso: Deus é bom, embora o mal ocorra apenas porque ele o deseja; Deus oferece salvação para seu povo, embora predestina muitos à danação; Deus é misericordioso, embora não seja dada nenhuma chance ao condenado.

A Reforma foi uma reação “às superstições” católicas, mas as denominações reformadas não estavam isentas de outras tantas (hoje consideradas) superstições; a Reforma foi também uma reação contrária ao racionalismo de humanistas, com o livre-arbítrio no centro de intermináveis debates. Os reformistas rejeitavam o tomismo em favor do agostinismo, abolindo, assim, a ideia de que o homem seja apto a intuir e seguir as leis de Deus, por conta de sua natureza decaída (para Lutero e Calvino, partindo de um indivíduo em pecado, pela Queda, toda ação levaria ao pecado), o que claramente reverte a chamada “lei natural”, “intuída” pelo homem⁵⁸. Portanto, contrariavam também a visão humanista, representada à época especialmente por Erasmo de Rotterdam, para quem o poder da vontade humana capacitava o homem a se dedicar às coisas que conduzem à salvação eterna (SKINNER, 1996: 288). Sobre a explanação de Lutero sobre o livre-arbítrio (1524), reagia Erasmo – citado por Allan Sinfield (2009: 17):

Pious ears can admit the benevolence of one who imputes his own good to us; but it is difficult to explain how it can be a mark of his justice (for I will not speak of mercy) to hand over others to eternal torments in whom he has deigned to work good works, when they themselves are incapable of doing good, since they have no free choice or, if they have, it can do nothing but sin.' [...]

Ao que os luteranos retrucam ser este o grau máximo da Fé, acreditar na misericórdia de Deus ao haver tão poucos salvos e tantos condenados, considerando-O justo quando por Sua própria vontade Ele nos fez necessariamente

⁵⁸ Lei natural são os preceitos universais da razão prática, participada da lei eterna, acerca dos atos intrinsecamente bons ou maus, em ordem ao bem comum da bem-aventurança natural, promulgada ou impressa naturalmente na razão humana por Deus como legislador e supremo governante da comunidade natural dos homens. A razão prática garante a participação do homem na lei eterna, na medida em que o homem discerne certas tendências e necessidades fundamentais de sua própria natureza e as aplica em suas ações (SILVA, 2014: 192).

condenáveis. Objeções humanistas, racionais, são mais do que irrelevantes para o protestante; elas ilustram, na verdade, a inadequação da razão humana, pois a inescrutável vontade de Deus há de ser incompreensível para o intelecto caído. (SINFIELD, 2009: 18)⁵⁹

Logo, a tendência das tragédias elisabetana-jacobinas de ver a experiência humana em relação a uma força transcendente muito maior que si mesma não era uma convenção dramática, mas um item fundamental da filosofia de vida daquela sociedade. Ao mesmo tempo, como se viu e deve-se reforçar, nem todos eram calvinistas, e os que eram cristãos crentes não eram necessária e passivamente calvinistas – nem totalmente crédulos. Com a literatura pagã dos humanistas e o nascente empirismo associado a Francis Bacon mais o “maquiavelismo” de *O príncipe*, promoveu-se obviamente uma visão de mundo, bastante influente, que rivalizava com a reformista. Por fim, lembremos que esse Protestantismo pós-Reforma não perdurou, adquirindo novos contornos ao fim do século XVII, o que demonstra que sua dominância não era total (SINFIELD, 2009). O que se tinha, portanto, era uma predominância impositiva e ao mesmo tempo questionada da teologia calvinista no âmbito oficial religioso, mas em constante revisão, especialmente com os Stuart no trono. Ora, a ambivalência, relutância ou apego que vemos nos debates, oficiais ou não, só podem refletir a visão religiosa de mundo vivenciada pela população, frequentadora e produtora do seu teatro.

II.

O teatro jacobino foi um teatro preocupado com a morte como nenhum outro, o que nos revela e especifica a crise de Fé presente no palco, vivida duplamente pelo espelhamento produzido pelos dramaturgos, atores e público. Os encenadores haviam criado novas maneiras de responder à mortalidade, que provavelmente ajudaram a produzir novas formas de subjetividade, do mesmo modo como novas subjetividades devem ter transformado a experiência de morte, um dos tópicos da *revenge tragedie*. Michel Neill, em seu fundamental *Issues of Death: Mortality and*

⁵⁹ Hamlet diz “There’s a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, ’tis not to come. If it be not to come, it will be now” [...] (V. ii. 219-24). Trata-se da afirmação de Jesus (em Mateus 10, 29), incômoda para os cristãos que reivindicam o livre-arbítrio – Erasmus é obrigado a qualificá-la como ‘hipérbole’. Inclusive, no primeiro quarto, Hamlet diz “there’s a predestinate providence in the fall of a sparrow”; provavelmente se trata da reconstrução mental do ator, mas demonstra as implicações calvinistas da fala. (SINFIELD, 2009: 112)

Identity in English Renaissance Tragedy (2005: 332, 335), afirma que essas tragédias surgem como instrumentos para se provar, experimentar o “doloroso mistério do fim”; ao mesmo tempo, vemos uma preocupação em tê-las como um meio de resistência à niveladora autoridade da morte, já que há uma insistência na própria habilidade de o poeta conferir eternização por meio de sua obra (um lugar-comum à época), pela memória de seus heróis e seus criadores – como nos vários poemas encomiásticos introdutórios às peças publicadas, ou mesmo no próprio enredo, com as exigências de vingança, de se lembrar dos mortos (o velho Hamlet – “*Remember me!*”). É a importância de lembrar numa cultura forçada a divisar novas formas de se acomodar à experiência de mortalidade: com o desaparecimento do purgatório, a impossibilidade de intervenção dos vivos na situação das almas, surge o sono sem memória até o Dia do Juízo Final. Eliminam-se todos os intercessores do difícil diálogo entre Deus e a humanidade, sobrepõe-se o Deus misantropo de Calvino.

Nesse novo mundo, deve-se admitir, a humanidade não tem chance de alcançar o bem, como os poucos eleitos por Deus nos primórdios do universo, em Sua imensa (talvez irônica) bondade. A humanidade é presa em Seu enredo fatal de castigo eterno. Como na vida de fiéis ou incrédulos, o propósito de Deus não é aparente nessas tragédias que buscam retratar a condição humana. O malcontente Bosola ou o Rei Lear com Cordélia nos braços não entendem nem aceitam, como nós espectadores, a razão divina, e apontam o mal ou o caos onde os puritanos insistem numa ordem divina sábia e misericordiosa. Nas tragédias jacobinas, a providência – divina mas arbitrária – surge implicitamente quando da ação planejada de modo a suscitar benefícios aos heróis, ou simplesmente uma justiça retributiva, para, em seguida, essas expectativas serem frustradas. Ao negar qualquer coerência na distribuição de sofrimento humano, os dramaturgos nos forçam a contemplar a noção de que o universo parece sem propósito. É este o tema principal de Webster nas tragédias (SINFIELD, 2009: 121).

Duchess of Malfi seria até mais otimista que *The White Devil*, pois a Duquesa, virtuosa como seu companheiro (não vemos virtude alguma no mundo de *White Devil*), mantém até a morte sua assertiva humana. Por outro lado, é inegável que esse feito, parte de seu heroísmo trágico, é diminuído pela nossa percepção de que o seu sofrimento era desnecessário: um Ferdinand já ensandecido denega imediatamente o assassinato da irmã, deixando a motivação do ato e a sua culpa

com um Bosola arrependido. É parte do choque: pouco mais que se adiasse a execução, já não precisaria tê-la concluído. Devemos, assim, cogitar a possibilidade deprimente de que a Duquesa e logo depois Bosola – pretendendo agir também virtuosamente – se veem submetidos a uma potência divina que nada se importa com as dores e aspirações humanas (SINFIELD, 2009: 122).

Tais angústias haviam de produzir (e produzem hoje) identificação na plateia e nos leitores da peça: a ação literalmente no escuro com a conclusão de sermos “*merely star’s tennis-balls*” expressa a inutilidade humana dentro da providência divina. Parodiando Eliot⁶⁰, diremos que Webster se dirige ao caos, para apontá-lo onde o puritano enxerga ordem divina. Obriga o público a considerar a possibilidade de que o universo não é governado pela Providência, nem mesmo por uma Fortuna consistente, embora claramente antipáticas, mas por forças inescrutáveis e casuais. Ou então, se diferente disso, Deus pretende levar todos à danação e apenas detesta a humanidade, sem misericórdia – a possibilidade mais desanimadora.

A estrutura providencial do controle concreto do dramaturgo sobre seus personagens e enredo faz um paralelo à citada superestrutura do *theatrum mundi*, por meio da providência e da predestinação e igualmente pela figura de malcontentes e maquiavélicos, que tentam organizar a vida alheia conforme seu desígnio. No caso de John Webster, o metateatro surge também para interrogações sérias sobre identidade e predestinação. Sua Duquesa de Malfi, por exemplo, consegue vitória heroica em seu enredo contra muitos dos vilões da cultura jacobina – como a vaidade da aristocracia, a cobiça por heranças, a dúvida religiosa, corrupção política, tirania patriarcal –, mas suas vitórias se sustentam apenas dentro de sua subjetividade, que no fundo é vulnerável a sua morte. O fato de seu algoz Bosola, arrependido, inadvertidamente continuar a fazer o trabalho do mal quando tenta executar uma retribuição virtuosa, sugere que este mundo-teatro sofre não por conta de alguns homens malévolos ou por escolhas más (que é para onde se encaminha uma tragédia), mas sim por uma decadência penetrante, uma providência punitiva ou mesmo uma indiferença cósmica, de modo que as afirmações individuais contam pouco.

Na mais famosa das tragédias inglesas, sempre uma referência da qual se pode partir, o príncipe Hamlet terá de lidar com tais possibilidades que o fazem

⁶⁰ “*very great literary and dramatic genius directed toward chaos*” (ELIOT, 1951:117)

adiar sua atitude: para si, se tornaria o vingador do pai ou um assassino, obteria a salvação ou o inferno morais e, sim, eternos; para o rei Cláudio, tio ungido ou fratricida; desesperadamente para Ofélia, pura e suicida; há o purgatório de onde vem o velho rei para assombrar, que pode na verdade ser um demônio enganador; o nada, temido, incrível mas apaziguador no famigerado monólogo “*to be or not to be, that’s the question...*”. Hamlet não consegue, ainda, matar o tio que fazia suas orações plenas de culpa e remorso em momento em que se encontram sós, este totalmente desprotegido, mas com o benefício de ter a alma pecaminosa salva pela circunstância. Esses elementos não seriam entendidos como acessórios para leitores, espectadores e, conseqüentemente, dramaturgos do início do século XVII, muito pelo contrário, estariam na base da interpretação da realidade, pois compartilhavam com o príncipe melancólico as mesmas dúvidas e temores – é justa e permitida a ação, no caso, vingança? –, de resquícios das ditas superstições populares católicas – como o Purgatório de onde vem o Fantasma – e dos questionamentos acerca das certezas oferecidas pelas crenças.

Calvino explicou que assim como os crentes são reconhecidos como filhos de Deus por sustentarem sua imagem, os maus são, paralelamente, reconhecidos como os filhos de Satã, por terem se degenerado em sua imagem (*Institutio*, I.xiv.18) (WALSHAM, 2003: 205). Repetidas vezes, é isso que nos é dito que aconteceu com alguns dos vilões da tragédia inglesa, tendo entre seus exemplos mais explícitos Macbeth: “*Not in the legions/ Of horrid Hell can come a devil more damn’d/ In evils, to top Macbeth*” (IV.iii.55). Não se trata de uma metáfora. Macbeth invoca “os agentes da noite” e uma plateia jacobina pode tê-lo visto apropriadamente como demoníaco. Por sua vez, é óbvio que os personagens de *The White Devil* são, com exceção (apenas provável) de Isabella, de uma especial perversidade. Para mostrar isso, Webster evoca todo o significado protestante de inutilidade humana sem a compensação da graça salvadora de Deus. Como outros intelectuais jacobinos “melancólicos”, o dramaturgo parece seguir Calvino de perto: parece convencido de que fomos lançados num mundo decaído. Porém, diferentemente do teólogo francês, demonstra em suas duas tragédias apenas uma confiança nominal na propalada bondade redentora de Deus. Sua reação àquela teologia é de descrença nesse Deus que promete salvação à parte dos homens. Para Webster, não há salvação para a humanidade. Ele parece entender todo o mundo ao seu redor, a Itália católica ou a sociedade em que se encontra, a

Inglaterra, condenada desde o princípio dos tempos pela predestinação. Se há algum eleito, ele está fora do alcance de seus enredos.

Marlowe em *Doctor Faustus*⁶¹ ainda lança dúvidas sobre a relação da humanidade com Deus, com a presença de anjos e outros seres transcendentais, implicando uma possibilidade, válida e intrínseca, de realização humana. No início, antes de abjurar a Deus, o acadêmico expressa uma sensação de estar isolado, preso numa armadilha: inseguranças religiosas tocam no desespero que antecede a danação que, em Faustus, por uma perversa ação de livre-arbítrio, ele *escolhe*. A “A-version” de *Dr. Faustus* mira no premente paradoxo da pós-Reforma Calvinista, na significância da ação humana em um universo de predestinação. Quase todas as ações de Faustus são tentativas de escapar do isolamento espiritual da alma do indivíduo. Nesse sentido, ele é tão progenitor de Hamlet quanto o é o vingador Hieronimo (GOSSET, 2000: 163). Sem tocar de modo explícito em temas teológicos (tabu especialmente para o palco), *Doctor Faustus* aponta a contradição no âmago da criação luterana e calvinista, inserindo-se num debate amplo mas enviesado. Ironicamente, quando ele clama por Deus, é Lúcifer que vem, para repreendê-lo. À pergunta do mago “*Tell me where is the place that men call hell?*”, Mephistophilis responde: “*Within the bowels of these elements,/ Where we are tortur’d and remain for ever*”. E adiciona: “*when all the world dissolves,/ And every creature shall be purified,/ All places shall be hell that is not Heaven*”. O inferno se torna um estado de consciência, não um lugar: *Hell hath no limits, nor is circumscrib’d/ In one self place; for where we are is hell, And where hell is there must we ever be*”. (v. II. 119-30). É inferido da fala do demônio que qualquer lugar, que não o paraíso, é o inferno, como a Terra, a sociedade dos homens, sua mentalidade e plano das ideias.

As asserções de Calvino insistem na direção do desespero: “*God, therefore, does not allow Satan to have dominion over the souls of believers, but only gives over to his sway the impious and unbelieving, whom he deigns not to number among his flock*” (CALVIN, *Institutes*, I.xiv.18) – sob essa perspectiva, Faustus não é condenado porque fez um pacto com o demônio, ele fez o pacto porque está condenado (SINFIELD, 2009: 116). “*What doctrine call you this? Che sera, sera./ What will be, shall be*” (I.iv.45). Arrependimento não é algo que se faça e se consiga

⁶¹ Citações e referências extraídas de MARLOWE, 2003. Ver bibliografia.

algum mérito por ele, trata-se de uma dádiva de Deus. Faustus não pode, não consegue se arrepender. São Paulo demonstra que Deus tem “*mercy on whom he will have mercy, and whom he will he hardeneth*” (*Romanos*, 9:18). Nisso, parece que, buscando ser mais explícito, Marlowe com seu *Doctor Faustus* perturba qualquer visão complacente da doutrina reformista. Vejamos a última hora de Faustus: somos levados a repensar no Deus que ordenou aquela cena, de tortura psicológica, antecedente das torturas físicas e anímicas. Para Calvino, não é que Deus não perdoa nem perdoaria, mas o homem não se arrepende de fato, não é capaz disso: ‘*hardness of heart cannot be imputed to any but the sinner himself*’. Ou seja, Deus criou os pecadores, e os criou para condená-los.

O que Erasmo de Rotterdam havia dito muitos anos antes contra Lutero, indica os parâmetros para *Doctor Faustus* apontar as contradições – numa leitura possível – das ideias protestantes:

Suponha por um momento que seja verdade num certo sentido, como Agostinho dissera nalgum lugar, que ‘Deus trabalha em nós o bem e o mal, e recompensa suas próprias boas ações em nós, e pune suas más ações em nós’. Quem poderá vir a amar Deus com todo seu coração quando Ele criou o inferno fervendo de tormentos eternos para punir Suas próprias maldades em Suas vítimas como se tivesse prazer nos tormentos humanos? (*apud SKINNER*, 1996: 301)

Deus seria generoso, então, ao dar a salvação para parte da humanidade e mandar ao inferno a maior parte dela? Demonstra-se esse paradoxo do amor de Deus e da condenação da humanidade no protestantismo quando, nas peças, o perdão e a misericórdia não são dados para as pessoas boas. Desdemona, de *Othello*, nesse sentido, é modelar. A personagem pode representar uma censura ao divino. Sua atitude é devidamente mostrada como mais humana, mais bondosa que qualquer outro personagem; no fim, cruelmente condenada e estrangulada, ainda perdoa seu assassino, justificando-lhe qualquer razão para a violência.

Com a protagonista de *Duchess of Malfi*, temos a vivacidade da duquesa, com seu anseio singelo de vivenciar sua paixão e constituir uma família, mas por isso mesmo pagará um preço muito alto; Antonio, personagem pouco desenvolvido na peça, mostra-se um homem justo e correto, e verá sua família ser destruída, sua esposa e suas crianças assassinadas; ao mesmo tempo, Bosola, convencido de um bem maior, procurará exercer a justiça e salvar Antonio, mas continuará a causar a sua própria desgraça e a de outros. Ao fim, não há possibilidade de apaziguamento

ou de uma nova ordem, já que o universo se mostrou tão arbitrário, ou regido pela oposição à humanidade. Webster, nesse sentido, seria mais *radical* que Marlowe ou Shakespeare. Para ele, apenas não se pode confiar em Deus, nem na humanidade (DOLLIMORE, 2010).

Considerar as implicações de uma retribuição sistemática de Deus contradiz a ideia de que o mundo pode ser governado pela “cega Fortuna” e levanta contra estas duas versões da divindade uma nova ética de generosidade. O Deus da Reforma deve ter soado convincente, até mesmo incontestável na sua apresentação nos panfletos e nos sermões desenvolvidos nos novos cultos protestantes, contrários aos ensinamentos católicos sem clara base bíblica. Porém, quando essas implicações são trazidas para o palco, através de personagens convincentes em sua natureza boa, elas parecem menos satisfatórias. Calvino parecia consciente dos problemas e termina o seu tratamento da predestinação nos *Institutes* observando: “*Truly does Augustine maintain that it is perverse to measure divine by the standard of human justice*” (III.xxiv.17). Ao colocar as aspirações humanas e seu sofrimento vividamente diante de nossos olhos, aqueles dramaturgos nos convidam a fazer exatamente isso, “*measure divine by the standard of human justice*”. (SINFIELD, 2009: 128)

A incapacidade e fraqueza humanas são demonstradas também pelos personagens tentarem uma ação e obterem um resultado oposto ao esperado, como vimos ser marcante nas obras de Webster: nunca nos é permitido sentir que um homem ou uma mulher conseguem um firme controle sobre seu futuro, mesmo o imediato, assim como não conseguem controlar seus desejos. É dito que é difícil para a plateia construir uma noção consistente dos personagens de Webster, pois este os põe à mercê das circunstâncias. Repetidamente eles mudam o rumo da ação em resposta a eventos fora de seu alcance. Cornelia, por exemplo, corre para apunhalar Flamineo por ter matado Marcellus, mas se dá conta de que ele é o único filho que restou e então pede a Deus que o perdoe (V.ii.53). Vittoria é particularmente evasiva, quase uma personalidade diferente a cada aparição – a cada cena, suas possibilidades são limitadas por pressão dos homens do poder. Diferentes papéis são requeridos dela e ela faz o melhor para os fazer com vigor, mas por inabilidade ou opressão, não consegue se impor. O dramaturgo parece propor que a identidade é uma ilusão, que nós não somos mais que uma sequência de respostas a sucessivas ocorrências, o que pode ser também uma mera projeção

anacrônica de nossas ideias pós-psicanálise.

Seja como for, frases como a de Flamíneo “*Man may his fate foresee, but not prevent*” (V.vi.180) em sua coragem diante da morte, tal como Vittoria, representam, no fim, apenas uma afirmação humana. Exemplificam um modelo de glória inócua, pois tardia, sugerindo que uma vida nobre só é possível na hora da morte: “*We cease to grieve, cease to be Fortune’s slaves, / Nay cease to die by dying*” (V.vi.252). Como vimos, essa nobreza é apontada com frequência como uma das características mais potentes, e típicas, de Webster. É diante da morte que a dignidade de todos seus personagens se torna aparente e lhes dá a grandeza pouco alcançada com seus atos – ou tentativas – mais nobres.

Ao mesmo tempo, a duquesa de Malfi, no momento extremo de sua morte, demonstra fé e humildade cristã, podendo com isso considerar-se seu final como “agradável aos olhos de Deus”, o Deus calvinista. Se assim for, Webster seria reconciliador da afirmação humana e o senso protestante de desvalorização da humanidade. Mas a Duquesa não invoca o poder de Deus. Seu apego é a uma orgulhosa postura de dignidade humana, o que também poderia ser condenável por cristãos: Bosola lhe diz “*Thou art a box of worm-seed, at best*” (IV.ii.124)⁶², mas ela insiste: “*I am Duchess of Malfi still*”.

As tragédias, entre tantos temas, expõem as possibilidades de vida e morte para o cristão da Europa reformada, dentro da era contrarreformista e adentrando na era experimental baconiana. O Humanismo valorizava a humanidade por si só e encontrava o divino nela, geralmente na exaltada razão – o que coloca toda a poesia como uma expressão nobre da imaginação criadora. O Protestantismo insistia na depravação humana e na distância entre o humano e o divino, de modo que para os reformados a literatura secular e a pagã eram inevitavelmente falíveis e de pouca significância – eles estavam sempre prontos para condenar o herói trágico como presunçoso.

Greville, poeta e biógrafo de Sidney, declarou que a tragédia contemporânea enfatizava “*God’s revenging aspect upon every particular sin, to the despair, or confusion of mortality*” (*Life of Sidney*, p.163)” (RIVERS, 1994: 81). Muitos cristãos

⁶² Compare com “Dissuasion from Pride” de Henry Smith (o mais popular pregador puritano do período): “*We were earth, we are flesh, and we shall be worms’ meat*” (*Works*, I, 208) (RIVERS, 1994: 135)

humanistas, entre eles alguns protestantes, pensavam que o estoicismo podia ser compatível a sua fé, mas Calvino acreditava que mesmo essa tentativa de quietude e aceitação para conseguir um domínio sobre a vida arroga muito poder para a humanidade. (86)

Não é preciso supor que os dramaturgos jacobinos manipulassem propositamente concepções estoicas e calvinistas como lhes convinham; é igualmente possível que, quando o dramaturgo chegava ao ponto de tecer algum comentário sobre o tipo de mundo no qual tais coisas aconteciam, ele expressava sua ansiedade, confusa, desejando confirmar a combinação contraditória do pensamento protestante e humanista.

Voltando para a primordial *The Spanish Tragedy*: apesar da sua reflexão, no solilóquio *Vindicta Mihi*, sobre justiça, providência divina e sobre a atitude contemplativa dos estoicos, Hieronimo faz a escolha pela vingança pessoal, uma terceira possibilidade. Na peça a força divina não é de Deus, mas de Revenge. Para aqueles que acreditam em livre-arbítrio, tem-se nisto um humor não tão sutil; para os que acreditam em predestinação, Revenge seria um espírito delegado por Deus para executar Seu julgamento. Mas a interpretação imediata para quem não é teólogo é que os personagens vivem viciosamente, de submissão aos desejos vingativos que pairam de modo desconcertante entre destino pagão e Deus calvinista. Mesmo na conclusão da tragédia, têm-se as referências pagãs, mas em um inferno que lembra muito a ala protestante de castigos aos condenados. (SINFIELD, 2009: 116)

Considerações finais

Esta tese buscou apresentar as imbricações religiosas na metalinguagem típica do teatro inglês jacobino, propondo a análise das reconhecidas tragédias de John Webster. Para isso, após contextualizá-lo no teatro da época e apontar a sua significância, procurou-se destacar características próprias de seus enredos e também de sua poesia, que justificariam o reconhecimento em diferentes períodos em que sua obra esteve presente em estudos, editoras e/ou teatros, como neste início de século.

Para lidar com esse teatro sob tais perspectivas, enfoquei em três aspectos fundamentais, entre os quais verifico conexão: as chamadas *revenge plays*, uma caracterização do início do século XX, como um subgênero das tragédias frequente no período, que serve à reunião de qualidades a serem analisadas sob o recorte aqui almejado, como a violência sádica e espetacular; a metalinguagem teatral ou metateatro, a autoconsciência/ autorreferência do palco no palco, do cênico em cenas e ações, um recurso que está na base do teatro, mas que tem suas especificidades no palco londrino do início da idade moderna, como sua persistente recorrência; e a teologia calvinista, que seria a perspectiva pela qual se entendia o universo, uma perspectiva ora imposta e, talvez por isso, geradora de intensos debates acerca da natureza do pecado, a possibilidade de livre-arbítrio e salvação ou condenação eternas.

Trata-se, então, de três fundamentos que relaciono por meio do conteúdo dramaturgico em seu contexto sociocultural. Assim, a busca de respostas na própria época aqui visada nos encaminhou a uma ampla abertura àquele teatro, com a identificação de elementos que demonstrem suas qualidades dramaturgicas, potencialidades cênicas, convenções e seu contexto de produção, e extraem, desses, temas e questões vistos como relevantes por parte da ampla crítica especializada atual.

Nessa tese, partindo de um padrão já tradicional da crítica sobre John Webster, fez-se destaque à impressão genérica de que o mundo recriado por ele é dos mais sombrios, com amostragem de desespero e crueldade que ultrapassam os

limites da vida cotidiana. Talvez até por isso mesmo, por vezes ele é colocado acima de seus contemporâneos trágicos, pela sua carga poética e sensibilidade cênica que fora capaz de criar. No entanto, Webster não era o único à época escrevendo esse tipo de drama de horrores (que, inacreditavelmente, também é satírico) nem o pioneiro desse tipo de tragédia: remonta-se ao menos a Thomas Kyd com *The Spanish*, a qual serviu de modelo a nomes tanto ou mais significativos, como Middleton e Shakespeare.

A reflexão acerca de uma dramaturgia dentro do período clássico como a jacobina questiona-nos sobre a relação entre a explicitação do terror e da luxúria e um teatro dominado por leis religiosas e mesmo literárias. Vale lembrar, entretanto, as origens desse teatro em Sêneca, que não necessariamente se situava em contradição aos preceitos de Horácio, que propunha, por exemplo, um equilíbrio entre o horror e o gracioso, não negando um em detrimento do outro.

As tragédias de vingança, por sua vez, eram plenas de recursos e artifícios familiares desde as primeiras exemplares do período. Seu gosto pela corrupção, pela crueldade, pela sexualidade da corte parece expor uma obsessão de criadores e plateia. Paralelamente, essas peças presumem uma força sobrenatural dura, intrusiva e, às vezes, incompreensivelmente predestinada, e acabam por chamar a atenção para aspectos problemáticos da Reforma ou mesmo do Cristianismo como um todo. Elas parecem dizer que, tão longe de ser divinamente ordenado e controlado, o mundo carece de qualquer princípio externo de coerência espiritual ou moral.

Não há uma noção clara da justiça que penalizará os heróis trágicos por suas atitudes. Há um universo impassível, ou – na incapacidade humana de compreender os desígnios de um deus – regido apenas por um mal desconhecido. Desejos, que deveriam ser esquecidos, ao menos escondidos, constituem a humanidade, que *atuará* por eles; pecados mortais, corrupção, ameaça, aniquilamento condicionam a vida. A esperança é inviável, e essa é a certeza do final das tragédias. Os que serviriam de modelo, alta nobreza e clero – os dirigentes –, levam a si mesmos e ao próximo ao inferno – um inferno concreto pois cotidiano, de torturas e desespero. O alívio viria apenas na morte, mas também esta oferece incertezas.

Se conseguirmos imaginar a recepção daquela plateia fortemente inserida em uma religiosidade protestante, a pergunta que perpassa os enredos das

tragédias de vingança poderia ser: por que Deus permite a ocorrência de tanto mal? Parece, muitas vezes, que esse drama sequer retrata a atuação da providência, como pressuposto para a época, por expor um mundo cínico sem moral ou mesmo sem uma verdadeira dimensão espiritual, como quando entendemos algumas reviravoltas “providenciais” do enredo como exemplos de ironias e sarcasmos sobre a providência divina. Entretanto, recorre-se à fé. A elaboração do enredo, repleto de coincidências, também pode sugerir um controle manipulativo da divindade retributiva. Assim, o poder de Deus se torna muito mais aparente que sua bondade, enquanto os personagens que O invocam por socorro e justiça parecem contaminados pelo envolvimento lascivo no mal que condenam. A resposta teológica para essas observações é que Deus age por meio de seus agentes, bons ou maus (uma distinção difícil para esse teatro), para aplicar sua justiça de dimensão universal e infinita, abrangente do pecado original.

No palco, na encenação, o *desígnio providencial* pensado em nossas vidas, para o mundo, é imediatamente correspondido e implicado por um *desígnio artístico*. A perspectiva dupla se reúne em uma nova base, no metateatro, e por meio de diferentes recursos de diversas funções dramáticas, como a reflexão sobre a existência tomada pela reflexão da atuação no palco-mundo, os quais, inseridos em enredos que remetem àquele contexto religioso, revelam sua conexão com as noções metafísicas dos debates ou disputas da teologia anglicana, ainda em formação no século XVII. Naquele teatro, o palco-mundo refletia a potencialidade do mundo-palco, como “um espelho segurado diante da natureza” – a metáfora que servia para clarear e mesmo organizar o mundo do espectador enquanto assistia ao mundo encenado dos atores. Mudanças de contexto para o drama do início da idade moderna na Inglaterra permitiram mudanças de significado para aquelas peças; enquanto as peças refletiam a sociedade ao seu redor, proviam um tipo de ilusão que podia ser uma grande verdade. (FOSTER, 2004: 41)

Não por acaso, o padrão de queda e redenção, morte e ressurreição do teatro medieval persiste no drama do início da Idade Moderna. Ocorre, agora, uma superestrutura providencial, com frequência pagã (como em *Spanish Tragedy*) – muito provavelmente por causa da proibição de tocar em assuntos religiosos (o paganismo possuía uma usual função poética) –, com o espaço da representação teatral equivalendo contiguamente aos espaços da representação humana cotidiana. Ao mesmo tempo, o controle palpável do dramaturgo sobre a ação de sua

peça – na lembrança de que se trata de uma peça, controlada por um indivíduo externo, como nas cenas que retratam encenações, vilões e heróis criando enredos e dirigindo seus coadjuvantes – rememorar a providência divina do drama medieval, no declarado *theatrum mundi*, com o senhor do enredo, Deus, dirigindo a humanidade (homens e mulheres atores) e assistindo a suas ações. Nas *revenge tragedies* é essa superestrutura metateatral que nos chama a atenção: na peça dentro da peça, expõe-se no palco o duplo da plateia e o duplo dos autores: criação e criaturas, e criador. Oferece-se ao público a especularidade completa: a perspectiva de dois períodos, duas realidades teatrais e duas possíveis respostas aos eventos que estão sendo representados. Paulina, na tragicomédia jacobina *Winter's Tale*, propõe: “*If is it requir'd/ You do awake your faith*” (V.iii. 94-95), o que serve para milagres e para a encenação jacobina.

Essas possibilidades, dentro de uma gama muito maior, de apreciação não indicam a ausência do drama de Webster em pesquisas (e editoras e encenações) brasileiras. Como dito, seu teatro, como o teatro de seus contemporâneos excluindo Shakespeare, sofre da recorrência de qualificativos tornados lugares-comuns, como *perverso*, *mau-gosto*, *inverossímil*, *violento*, *mórbido*, ao mesmo tempo em que a “bardolatria” toma por exclusividades características que são de toda aquela geração. Ora, trata-se de um teatro que antecede em muito o drama romântico e o drama naturalista, prescindindo de valores como originalidade, moral burguesa e realismo, para ter esse teatro mais recente como referência ou padrão. Momentos de metateatralidade não eram quebras de ilusão, como se falará do teatro de Bertold Brecht, mas asserções contundentes de um estado contínuo de debate sobre o teatral, principalmente as maneiras pelas quais uma peça chamava a atenção para si e também para os problemas de autoconsciência do indivíduo e suas “atuações” diárias.

Aparentemente contraditório, assim, na verdade o teatro jacobino não era “ilusionista” nem era um teatro apegado à “verossimilhança”; criava-se uma para-realidade intelectual e emocional, onde a descrença não era suspensa porque a crença no verossímil não era invocada (BRAUNMULLER, 2007: 89). Tratava-se de um teatro muito diferente daquele de fins do século XIX, de completa ilusão cênica e tomada da consciência do espectador – a não ser que a ilusão recaísse nos imaginários recursos dramáticos de um mago ou uma divindade, um efeito cênico grandioso. Lembremos o início de *Henry V*, em que é pedido, ou proposto, o esforço

imaginativo do público, revelando a principal estratégia do cênico: a plateia é convidada a colaborar com a experiência dramática, a criar uma ilusão por si – o esforço da companhia teatral é de outra ordem.

Nesse viés, em *White Devil* e especialmente em *Duchess of Malfi*, a trama importa menos que os personagens, e a atmosfera criada mostra como a ilusão e a não-ilusão podem coexistir em uma tensão satisfatória. Não apenas o palácio, o universo criado por John Webster é dos mais lúgubres, desesperadores. Com seu poder de se criar tal ambientação, é também por isso que se coloca Webster acima de seus contemporâneos trágicos. Em seu mundo não há a Elsinore saudosa do rei Hamlet, nem a Noruega de Fortimbrás, que sirvam de referência ou de meta a uma nova ordem; não há demônios que literalmente arrastam os seres humanos para o inferno de Mephistofeles, como em *Fausto*, os quais revelam ações sobre-humanas; não há, por fim, uma noção clara da justiça que penalizará os heróis trágicos por suas atitudes, mas um universo impassível – ou regido apenas por um mal desconhecido.

Nesse ambiente de fé vivida e debatida, alguns críticos não descartam no drama de Webster – como no de Middleton, Chapman, Ford – a possibilidade daquele metateatro apontar para a ausência, ou afastamento, da ordem divina. Brachiano com o *Conjuror*, Bosola a mando de Ferdinand, são também os substitutos do dramaturgo, agentes do controle. Se artística, sua arte metateatral de desígnio providencial substitui, artisticamente, a Providência, no mundo criado sobre o palco. Como um deus ou deuses, conquistam a confiança de sua plateia, agem com poder sobrenatural, demonstram presciência (FOSTER, 2004: 44). Todavia, importa verificar o que realmente conseguem na sua atitude de *desígnio providencial*, agora *artístico*.

Personagens, ao pretenderem exercer uma vontade virtuosa, apenas se revelam presunçosos, pois não podem escapar de sua condição, seu papel. Vivem todos numa sociedade inevitavelmente corrupta (é a condição humana perante seu Criador), da qual todos irão para o inferno. Porém, deve-se enfatizar, isso contradiz o que dizem os “iludidos” personagens de Webster, os quais se esforçam por alcançar a felicidade, antes de se darem conta da inevitabilidade do mal que os acomete, frutos do pecado como são. Bosola, como Flamineo em *White Devil*, nega a providência divina ao querer agir por si só, dominar o destino. Bosola,

pretendendo exercer uma vontade virtuosa, apenas pode se revelar um presunçoso, que vive numa sociedade corrupta, da qual todos irão para o inferno.

Com *Duchess of Malfi*, a plateia confronta a possibilidade de que a destruição não precisa da licença do pecado, de que um mundo mutável e indiferente trague cada criatura mortal e frágil – “*All things have their end*” (V.3.18), fala Antonio sobre igrejas e cidades. Esse é o mundo da peça. Todo o esforço da duquesa em proteger sua família tem resultado curto, é vão. Suas vitórias são vulneráveis a sua morte. Ao sustentar sua fé e seu espírito caridoso até o último (e atrasado) suspiro, a duquesa se esforça para evitar esse reconhecimento, mas seu fim não é o fim da peça, e sua última palavra, “*Mercy*”, não caracteriza a carnificina aleatória das cenas finais (não se verá “*Mercy*” alguma). O mesmo se dará com as idealizações de Bosola, pois sua ação contradiz seu intuito, e mesmo seu sucesso, conseguir a morte de Cardinal, é sem a recompensa almejada. Antes, Ferdinand fizera um esforço grandioso para proibir e penalizar sua irmã, mas ela desafia tanto as ameaças quanto as torturas, e a loucura logo o impede de controlar a si próprio. Cardinal, o grande manipulador, vê os eventos escaparem de seu controle – mesmo seus familiares, amante, subalternos e comparsas – e ele morre com a mais derrotada das últimas palavras, “*And now, I pray, let me/ Be laid by and never thought of*”. [Dies] (V.v.87-8). A esperança final, de reajuste da ordem, como esperado para uma tragédia clássica, seria o filho sobrevivente da Duquesa, que em um consolo trágico assume o poder da família. Porém, para o rapaz, já houvera sua condenação, pelo seu horóscopo feito ao nascer (II.3.72-80).

O fato de Bosola inadvertidamente continuar a causar o mal, um mal absurdo e arbitrário, quando tenta produzir uma retribuição virtuosa, sugere que esse mundo-palco sofre não de alguns homens maus ou de escolhas más, mas sim de uma decadência, um declínio inevitável, e uma degeneração que parece providencial, já que as decisões individuais contam muito pouco. Nesse sentido, a visão de Webster é oposta à que Marlowe trouxera em *Doctor Faustus*, que rejeitara – renegara – perversamente uma reconhecível providência divina na peça. Agora, em *Duchess of Malfi*, o mal arbitrário é a condição da civilização, que somente uma vontade heroica, trágica, pode desafiar (WATSON, 2007: 334). A destruição no ato final prova que mesmo a incorporação de virtudes antigas, que é o que a Duquesa faz (diferentemente dos irmãos), não pode afinal redimir um mundo, italiano ou jacobino, da perda de sentido – decadência moral tanto quanto física. A Duquesa

morre virtuosamente, de modo correto, admirável, mas morrer de “modo admirável” não é necessariamente bom.

Embora muitos dos recursos de cena em *The White Devil* e em *Duchess of Malfi* sejam convenções do seu palco, a forte impressão de *personalidades condenadas* evocada pelas imagens poéticas de Webster não o é. Seus heróis trágicos habitam um universo que constantemente ameaça erradicar a individualidade de quem se revela voluntarioso. As tramas das peças, focadas nas (fatais) determinações de Brachiano ou Flamineo, da Duquesa, de Antonio ou, depois, de Bosola, de obedecerem a seus desejos pessoais, são inseparáveis da tensão inerente ao próprio gênero trágico. A Duquesa, por exemplo, é um indivíduo heroico, uma tautologia na tragédia do período, que tornou a individualidade uma condição para o heroísmo, como marcado nos mais diversos personagens – de um reconhecido Hamlet a um hoje menos famoso Bussy D’Ambois. Esse heroísmo, entretanto, seria ao mesmo tempo um paradoxo, pois pesa aquela conformidade ao heroico, que certamente implica alguma rendição de traços individuais. E mesmo assim, a lealdade de uma Duquesa de Malfi aos princípios heroicos leva à obliteração da existência individual com a morte: até ela, que troca o heroísmo público tradicional pela segurança da experiência privada, deve suportar esse paradoxo amargo. (WATSON, 2007: 337)

As tragédias de vingança, mas especialmente as tragédias de Webster, portanto, eram preocupadas com as forças que governam o cosmos; diferentemente das teologias, contudo, eram menos comprometidas com uma explicação coerente das coisas. Presumem uma força sobrenatural dura, intrusiva e predestinada, e acabam por chamar a atenção para aspectos problemáticos da Reforma ou mesmo do Cristianismo como um todo. Elas parecem afirmar que, ou se trata de um mundo divinamente ordenado e controlado, mas cujo Deus não compreendemos, ou o mundo carece de qualquer princípio externo de coerência espiritual ou moral.

Certamente, uma interpretação protestante unitária depende da suposição de que o público trazia com eles para o teatro um compromisso completo com a doutrina oficial, o que não pode ser pressuposto. O mais provável é que Webster queria sua plateia pelo menos tendo em consideração as opiniões perturbadoras advindas das atitudes de seus heróis. Webster nos parece não confiar nem na

humanidade nem em Deus, pois não nos permite considerar que um homem ou uma mulher consigam um controle da própria vida, sequer do seu futuro imediato: há forças terrenas e há forças metafísicas em ação que impedem qualquer realização voluntariosa.

A concepção protestante de Deus é, assim, crucial para as tragédias de Webster, para as tragédias jacobinas; ela proporcionou a expressão de uma ansiedade (talvez apenas vagamente apreendida) sobre a doutrina cristã contemporânea sua. Protestantes insistiam tão agudamente como qualquer dramaturgo sobre a vileza do homem e do mundo. O alcance dado à perversidade e ao sofrimento nas tragédias, os quais nem personagens nem espectadores podem compreender, não precisa, portanto, indicar uma ausência de Deus. Antes, pode sugerir que a divindade da Reforma é ativa, como de fato se pregava por meio da teologia calvinista (SINFIELD, 2009: 84). Talvez os elisabetanos e jacobinos percebam, como nós, as tragédias repletas de desastres da humanidade, mas o que nos faz acusar o universo como sem propósito e maligno, eles poderiam interpretar alegremente como a elaboração do plano providencial de Deus.

Pode ter sido meramente reativo, mas nesse período, nessa Inglaterra que pretendia unificar sua fé por meio da sua igreja oficial *anglicana*, ora calvinista, ora tendendo ao arminianismo, de religiosidade a ser cobrada e buscada por leis e decretos, viu-se o recrudescimento da fé fundamentada em leituras mais ou menos literais da Bíblia que fez surgir as mais diversas linhagens do protestantismo (quacres, ranters, levellers, anabatistas) e culminou na tomada do poder pelos puritanos. Aqueles puritanos, que tinham a gente do teatro entre seus principais inimigos de fé e de política. Porém, esses mesmos puritanos, que fecharam todos os teatros e proibiram qualquer espetáculo cênico, eles finalmente tiveram entre seus atos a maior cena do século XVII, com grande plateia, de todos os estratos sociais, e com um dos personagens mais trágicos de que se teve notícia, como foi o rei Charles I sendo decapitado no palco público, o cadafalso.

BIBLIOGRAFIA

- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- AEBISCHER, Pascale. *Jacobean Drama: A reader's guide to essential criticism*. Palgrave Macmillan, England, 2010.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna. 6ª edição. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1995.
- ARISTÓTELES. *Rhetoric*. A hypertextual resource compiled by Lee Honeycutt. In <http://www2.iastate.edu/~honeyl/Rhetoric/> Acesso em 05/2010.
- ARTAUD, Antonin. "O teatro e a peste: Conferência proferida na Sorbonne em 6 de abril de 1933", in FORD, J. *Má sorte que ela fosse puta*. Editorial Estampa, Lisboa, 1983.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. 4ª ed.; Tradução George B. Sperber. São Paulo: Perspectiva S.A., 1998.
- BAULIM, Tita F. "Critical Responses and Approaches to British Renaissance Literature", in BRUCE, Susan & STEINBERGER, Rebecca (eds.). *The Renaissance Literature Handbook*. Continuum, UK, 2009.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 4ª ed.; tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, et alii. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BLISS, Lee. *The Worlds Perspective: John Webster and the Jacobean Drama*. Rutgers University Press, New Jersey, 1981.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Objetiva, Rio de Janeiro: 2004.
- BOLAM, Robyn. *Stage Images and Traditions: Shakespeare to Ford*. Cambridge University Press, 1987.
- BORGES, J. L. *Otras inquisiciones – Obras completas*. Volumen II (1952-1972). Emecé editores, Barcelona, 1989.

- BORIE, M. & ROUGEMONT, M. et al. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BOWERS, Fredson. *Elizabethan Revenge Tragedy: 1587-1642*. London: Princeton University Press, 1971.
- BRADBROOK, M. C. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy (A History of Elizabethan Drama I)* (1935) (1980, 2nd edition). UK, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BRAUNMULLER, A. R. "The arts of the dramatist". in BRAUNMULLER, A. R. & HATTAWAY, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Cambridge University Press, UK, 2007, 3rd edition. Pp. 53-92.
- BRISTOL, Michael D. "Shakespeare: the myth" in KASTAN, David S. (Ed.). *A Companion to Shakespeare*, edited by David Scott Kastan, Blackwell Publishing, 1999.
- BRITLAND, Karen; MUNRO, Lucy. "Literary and cultural contexts: major figures, institutions, topics, events, movements". In BRUCE, Susan & STEINBERGER, Rebecca (ed.). *The Renaissance Literature Handbook*, London: Continuum, 2009. Pp. 40-59.
- BRITISH LIBRARY. *Sacred Texts*, "King James Bible". In <http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/kingjames.html> Acesso em 06/07/2016
- BROOKE, Nicholas. *Horrid Laughter in Jacobean Tragedy*. Harper & Row Publishers, Inc. 1979.
- BRUCE, Susan & STEINBERGER, Rebecca (eds.). *The Renaissance Literature Handbook*. Continuum, UK, 2009.
- BULMAN, James. "Caroline drama". In BRAUNMULLER, A. R. & HATTAWAY, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Cambridge University Press, UK, 2007, 3rd edition. Pp. 344-371.
- BURKE, Peter. *The European Renaissance: Centre and Peripheries*. UK, Oxford: Blackwell Publishers, 1998.

- BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. Tradução Duda Machado. 2º edição. [1958, 1974 English Literature – A survey for students]. São Paulo: Editora Ática, 2008.
- CAFERRO, William. *Contesting the Renaissance*. UK, Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.
- CALLAGHAN, Dymna. "The State of the Art: Critical Approaches 2000-08". in LUCKYJ, C. *The Duchess of Malfi: a Critical Guide*. Continuum Renaissance Drama. London, 2011.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.
- _____. *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução Gilson Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CARNEGIE, David. *Webster: the Duchess of Malfi – A Guide to the Play and the Text to Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura universal*. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro, 1960.
- CLARE, Janet. *Revenge Tragedies of the Renaissance (Writers & Their Work)*. Northcote House Publishers Ltd, New Ed edition, 2007.
- CLOSEL, Regis A. B. "De casibus elisabetano: refletindo a trajetória dramática em Sir Thomas More", in *MORUS: Utopia e Renascimento*, 9. Campinas: Unicamp, 2013
- CRAIG, Hardin. *The Literature of the English Renaissance, 1485-1660*. New York, USA: The Crowell-Collier Publishing Company, 1962.
- CROWLEY, Lara M. "Literature and Cultural Contexts". In STERLING, Eric J.; EVANS, Robert C. (ed.). *The Seventeenth-Century Literatyre Handbook*. London, UK: Continuum, 2010. Pp. 58-84.
- CURTIUS, Ernest. *European Literature and the Latin Middle Ages* (1953). Willard R. Trask (Translator). USA: Princeton University Press, 1991.

- DELAHOYDE, Michael. *The Spanish Tragedy; Shakespeare*. Washington State University. in <http://public.wsu.edu/~delahoyd/shakespeare/spanish3.html> Acesso em 04/07/2016
- DOLLIMORE, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. 3rd edition. USA, New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- DRYDEN, John. "An Essay of Dramatic Poesy", in GREENBLATT, S. (ed.) *The Norton Anthology of English Literature*. Eighth edition. W. W. Norton & Company, Inc. 2006. Pp.2125-29
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ELIOT, T. S. *Selected Essays* (1932; 1951). UK, London: Faber and Faber Limited, s/d.
- _____. *Collected Poems: 1909-1962*, New York: Harcourt, 1991.
- ENGEL, William. "Historical Contexts for the Age of Shakespeare". In HISCOCK, A.; LONGSTAFFE, S. (ed.). *The Shakespeare Handbook*, London, UK: Continuum, 2009. Pp. 26-45.
- EMPSON, William. *Essays on Renaissance Literature*, V. 2: The Drama. (1993). John Haffenden editor. USA, New York: Cambridge University Press, 2002.
- FLETCHER, Robert Huntington. *A History of English Literature* (1918), in About.com – Classical Literature. Disponível em <http://classiclitt.about.com/library/bl-etexts/rfletcher/bl-rfletcher-history-table.htm>; consultado em 28/06/2010.
- FOAKES, R. A. "Playhouses and players", in BRAUNMULLER, A. R. & HATTAWAY, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Cambridge University Press, UK, 2007, 3rd edition. Pp. 1-52.
- FONTES, J. B. (tradução, estudo, notas). *Eurípides, Sêneca, Racine. Hipólito e Fedra: três tragédias*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- FORD, John. *Má sorte que ela fosse puta*. Editorial Estampa, Lisboa, 1983.

- _____. *'Tis Pity She's a Whore and Other Plays: The Lover's Melancholy; The Broken Heart; 'Tis Pity She's a Whore; Perkin Warbeck* (Oxford World's Classics). Marion Lomax editor. USA: Oxford University Press, 2008.
- FOSTER, Verna A. *The Name and Nature of Tragicomedy*. Burlington, Vermont, USA. Ashgate Publishing Company, 2004.
- GOSSET, Suzanne. "Dramatic Achievements", in KINNEY, Arthur F. *English Literature, 1500-1600*. The Cambridge Companion, 2000. Pp. 153-177.
- GREENBLAT, Stephen (ed.). *The Norton Anthology of English Literature*. Eighth edition. W. W. Norton & Company, Inc. 2006.
- _____. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (1983). USA: University Of Chicago Press, 2005.
- _____. *Will in the World: How Shakespeare became Shakespeare*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2004.
- GREENE, Roland. "Recent Studies in Tudor and Stuart Drama", in *Studies in English Literature (SEL)*. 55, 2 (Spring 2015). 2015 Rice University. pp. 465-496.
- GUNBY, David. "The Critical Backstory", in LUCKYJ, C. (ed.) *The Duchess of Malfi: a Critical Guide*. Continuum Renaissance Drama, 2011, pp.14-41.
- _____. *et al.* (ed.). *The Works of John Webster: An Old-Spelling Critical Edition*. Cambridge University Press, 2008, 3 volumes.
- GURR, Andrew. "Introduction and notes". In KYD, T. *The Spanish Tragedy*. A & C Black Publishers Limited. New Mermaid. 2009. Pp. vi-xxv e notas.
- _____. *The Shakespearean Stage, 1574-1642*. Cambridge University Press, 1992.
- HABER, Judith. "The Duchess of Malfi: tragedy and gender", in SMITH, Emma & Jr. SULLIVAN, Garret (eds.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*. Cambridge University Press, UK: 2010.
- HADFIELD, Andrew. *The English Renaissance 1500-1620*. Oxford, UK: Blackwell Publishers, 2001.
- HALE, John. *The Civilization of Europe in the Renaissance*. New York: Atheneum, 1994.

- HARP, Richard. "Historical Contexts". In STERLING, Eric J.; EVANS, Robert C. (ed.) *The Seventeenth-Century Literatyre Handbook*. London, UK: Continuum, 2010. Pp. 43-57.
- HATTAWAY, Michael (Ed.). *A Companion to English Renaissance Literature and Culture* (Blackwell Companions to Literature and Culture); UK, Oxford: Wiley-Blackwell, 2002.
- _____. "Drama and society". In BRAUNMULLER, A. R. & HATTAWAY, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Cambridge University Press, UK, 2007, 3rd edition. Pp. 93-130.
- HAWKINS, Harriett Bloker. "All the World's a Stage" Some Illustrations of the Theatrum Mundi. In *Shakespeare Quarterly*, Vol. 17, No. 2 (Spring, 1966), pp. 174-178 Published by: Folger Shakespeare Library in association with George Washington University Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2868246> Acesso: 14/06/2011
- HELIODORA, BARBARA. "Introdução", in SHAKESPEARE, W. *Titus Andronicus*. Tradução _____. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003.
- HILL, Christopher. *O mundo de ponta-cabeça: ideias radicais durante a revolução inglesa de 1640*. Tradução, apresentação e notas: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *A Bíblia inglesa e as revoluções do século XVII*. Tradução Cynthia Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (1993) 2003.
- HILL, Eugene D. "Revenge Tragedy", in *A Companion to Renaissance Drama*. KINNEY, Arthur F. (ed.). Oxford: Wiley-Blackwell (Blackwell Companions to Literature and Culture), 2002.
- HISCOCK, A.; LONGSTAFFE, S. (ed.). *The Shakespeare Handbook*, London, UK: Continuum, 2009.
- HISCOCK, A.; HOPKINS, L. (ed.) *Teaching Shakespeare and Early Modern Dramatists*. New York, EUA: Palgrave Macmillan, 2007.
- HONAN, Park. *Shakespeare: uma vida*. Trad. Sonia Morena. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- HOPKINS, Lisa. "Recent Critical Responses and Approaches", in HISCOCK, A.; LONGSTAFFE, S. (ed.). *The Shakespeare Handbook*, Continuum, 2009. Pp. 147-172.
- _____. "With the Skin Side Inside: the Interiors of *The Duchess of Malfi*". In ABATE, Corine S. *Privacy, Domesticity, and Women in Early Moderns England*. Ashgate Publishing Limited, 2003. (pp.21-30)
- HUSTON, J. Dennis; KERNAN, Alvin B. *Classics of the Renaissance Theater – Seven English Plays*. USA, Harcourt, Brace & World, Inc., 1969.
- INGLIS, Fred. *The Elizabethan Poets: the Making of English Poetry from Wyatt to Ben Jonson*. UK, London: Evans Brothers Limited, 1969.
- JONSON, Ben. *Discoveries and Some Poems*. Ed. 10. E-book #5134. Em <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/dscv10h.htm>, 2004.
- JOWETT, John. "Thomas Middleton", in KINNEY, Arthur F. (ed.) *A Companion to Renaissance Drama*. Blackwell Publishing Ltd. Oxford, UK, 2004.
- KERMODE, Frank. *A linguagem de Shakespeare*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. *The Age of Shakespeare*. New York, USA: Modern Library, 2004.
- KERRIGAN, John. *Revenge Tragedy: Aeschylus to Armageddon*. New York: Oxford University Press, 1996.
- KERWIN, William J. "The Historical Context of English Renaissance Literature: From Conflict to Creativity". In BRUCE, Susan & STEINBERGER, Rebecca (eds.). *The Renaissance Literature Handbook*. Continuum, UK, 2009. Pp. 23-39.
- KING JAMES BIBLE ONLINE. Authorized King James Version (KJV) of the Bible. 2016. Último acesso em 08/07/2016
- KINNEY, Arthur F. (Ed.). *A Companion to Renaissance Drama*. Oxford: Wiley-Blackwell (Blackwell Companions to Literature and Culture), 2002.
- KYD, Thomas. *The Spanish Tragedy*, Clara Calvo; Jesus Tronch (eds.). Arden Early Modern Drama. Bloomsbury Arden Shakespeare; Reprint edition, 2013.
- LEGGAT, A. *English Drama: Shakespeare to the Restoration, 1590-1660*, Longman Literature in English Series, 1992.

- LUCKYJ, Christina, "Introduction" in WEBSTER, J. *The White Devil*. New Mermaids, London: A&C Black Publishers Limited, 2008.
- LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Idéia, 2008.
- MCDONALD, Russ (ed.). *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory 1945-2000*. Malden, MA, and Oxford: Blackwell, 2004.
- MCMULLAN, Gordon. "The Changeling and the dynamics of ugliness", in SMITH, Emma & Jr. SULLIVAN, Garret (eds.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*. Cambridge University Press, UK: 2010. Pp. 222-35
- MACGOWAN, Kenneth; MELNITZ, William. *The Living Stage: A History of the World Theater*. USA: Prentice-Hall, Inc. 1955.
- MADDREY, Joseph. *The Making of T. S. Eliot: A Study of His Literary Influences*. North Carolina: McFarland, 2009.
- MAQUIAVEL. *O príncipe*. Disponível em "Cultura Brasileira", LCC Publicações Eletrônicas: <http://www.culturabrasil.pro.br/oprincipe.htm>, acesso em 06/2010.
- MARCUS, Leah, S. (editor). 'Preface', 'Introduction', 'Notes'. *The Duchess of Malfi*. Arden Early Modern Drama, Methuen Drama; 2009.
- MARLOWE, Christopher. *The Complete Plays*. Edited by Frank Romany and Robert Lindsey. UK, London: Penguin Books, 2003.
- MAUSS, Katherine E. *Inwardness and Theater in the English Renaissance*. USA: The University of Chicago Press, 1995.
- _____ (ed.) *Four Revenge Tragedies: (The Spanish Tragedy, The Revenger's Tragedy, The Revenge of Bussy D'Ambois, and The Atheist's Tragedy)* (Oxford World's Classics) USA: Oxford University Press, 2008.
- MIDDLETON, Thomas. *The Changeling*. Michael Neill (ed.). (New Mermaids) London: Methuen Drama; 3rd edition, 2007.
- MONTAIGNE, M. *Ensaio*. Trad. Rosemary C. Abílio. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. V1.
- MOUSLEY, Andy. *Renaissance Drama and Contemporary Literary Theory*. London: Macmillan Press Ltd., 2000.

- NEILL, Michael. *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*. Clarendon Press. Oxford, 1997, rept. 2005
- PATTERSON, Annabel. "The Changeling, Introduction" in TAYLOR, Gary, LAVAGNINO, J. et al. (Eds.). *Thomas Middleton: The Collected Works*. USA, New York: Oxford University Press, 2007. Pp. 1632-1636.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*; Tradução sob direção de J. Guinsburg e M. Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- POLLARD, Tanya (ed.). *Shakespeare's Theater – a Sourcebook*. Blackwell Publishing Ltd. UK: Oxford, 2004.
- _____. "Tragedy and Revenge", in SMITH, E. & SULLIVAN Jr. A. (ed.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*. Cambridge University Press, 2010.
- RIGHTER, Anne. *Shakespeare and the Idea of the Play*. Penguin Books Ltd. (1962), Penguin Shakespeare Library, Harmondsworth, Middlesex, England, 1967.
- RIVERS, Isabel. *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry*. Second edition. New York: Routledge, 1994.
- SEMENZA, Gregory M. Colón. "The Spanish Tragedy and metatheatre", in SMITH, E. & SULLIVAN Jr. A. (ed.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*. Cambridge University Press, 2010.
- SÊNECA. *Agamemnon*. Prefácio, tradução e notas José Eduardo dos Santos Lohner. Rio de Janeiro: Globo, 2009.
- _____. *Seneca's Tragedies*. Frank John Fitch Translator and Editor. 2 Vols. London: Loeb Classical Library, 2002.
- SHAW, Bernard. *Three Plays for Puritans*. Penguin Classics, New Edition, 2001.
- SHAKESPEARE, William. *Complete Works*. USA: Oxford University Press; (1st published new format) 1980.
- _____. *Titus Andronicus*. Jonathan Bate editor. 3rd edition. (Arden Early Modern Drama). UK, London: Arden Shakespeare, Methuen Drama, 1995.
- _____. *Teatro completo de William Shakespeare*. Introdução, tradução e notas por Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006-2010, 3 volumes.

- SHELL, Alisson. "Tragedy and Religion". In SULLIVAN, Jr., Garret. SMITH, Emma (ed.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*. UK: Cambridge University Press. 2010. Pp. 44-57.
- SHELLIST, Elli Abraham. "John Webster", in KINNEY, Arthur F. (ed.) *A Companion to Renaissance Drama*. Blackwell Publishing Ltd. Oxford, UK, 2004.
- SHROYER, F.; GARDEMAL, L. *Types of Drama*. New York, USA: Scott, Foresman and Company, 1970.
- SIMKIN, Stevie (ed.). *Revenge Tragedy*. New York, Palgrave, 2001.
- SINFIELD, A. "Give an account of Shakespeare and education, showing why you think they are effective and what you have appreciated about them. Support your comments with precise references" in SINFIELD & DOLLIMORE, *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, 2nd ed., Manchester University Press, 1994. pp.158-180
- _____. *Literature in Protestant England: 1560-1660*. New York: Routledge, 1983, 2009. Routledge Revivals.
- SILVA, Lucas Duarte. "A lei natural em Tomás de Aquino: princípio moral para a ação". In *Kínesis: Revista de estudos em pós-graduação em Filosofia*. Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Marília. 2014. Vol. VI, nº 11. Pp. 187-199.
- SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. Trad. Renato Janine Ribeiro e Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SMITH, Emma. "Shakespeare and early modern tragedy". In SMITH, E. & SULLIVAN Jr., Garret. *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*. UK: Cambridge University Press. 2010. Pp. 132-152.
- SMITH, Molly Easo. "The Theatre and the Scaffold: Death as Spectacle in *The Spanish Tragedy*". In *STUDIES IN ENGLISH LITERATURE*. Rice University. Houston, Texas: Johns Hopkins University Press. N. 32. (1992). Pp. 217-230.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: F.T.D., 1967.
- _____. *A cultura literária medieval*. 2ª edição. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

- STERLING, Eric J.; EVANS, Robert C. (ed.) *The Seventeenth-Century Literatyre Handbook*. _____. "Introduction". London, UK: Continuum, 2010.
- STEVENS, Kera; MUTRAN, Munira H. *O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare*. São Paulo: Global, 1988.
- STEELE, David N. THOMAS, Curtis C. *The Five Points of Calvinism: Defined, Defended, Documented*. New Jersey, USA: Presbyterian and Reformed Publishing Company. 1963.
- SULLIVAN, Jr., Garret A.; et ali. (ed.) *Early Modern English Drama: A Critical Companion*. Oxford University Press, Inc. 2006.
- SULLIVAN, Ceril. "Thomas Middleton". In in HISCOCK, A.; LONGSTAFFE, S. (ed.). *The Shakespeare Handbook*, Continuum, 2009. Pp. 146-157.
- SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- TAYLOR, Gary. "The orphan playwright", in *The Guardian*, Culture-Books.
<http://www.theguardian.com/books/2007/nov/17/classics.theatre> Acesso em 30/07/2014
- _____. "Thomas Middleton: Lives and Afterlives" in TAYLOR, Gary, LAVAGNINO. J. et al. (Eds.). *Thomas Middleton: The Collected Works*. USA, New York: Oxford University Press, 2007. Pp. 25-58.
- TAYLOR, Gary, LAVAGNINO. J. et al. (Eds.). *Thomas Middleton: The Collected Works*. USA, New York: Oxford University Press, 2007.
- _____. *Thomas Middleton and Early Modern Textual Culture: A Companion to the Collected Works*. USA, New York: Oxford University Press, 2008.
- THEATRE DATABASE, site on theatre history. "17TH century theatre". In
http://www.theatredatabase.com/17th_century/closure_of_the_theaters_001.html
 Acesso em 12/06/2016
- THORNDIKE, Ashley H. "The Relations of *Hamlet* to Contemporary Revenge Plays". In *Modern Language Association*. 17. 2 (1902): 125-220. Early Journal Content on

JSTOR. https://archive.org/stream/jstor-456606/456606_djvu.txt ;
<https://archive.org/details/jstor-456606> . Acesso em 17/06/2016

- TOMLINSON, T. B. *A Study of Elizabethan and Jacobean Theater*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.
- VIEIRA, Trajano. *Lisístrata e Tesmoforiantes de Aristófanes*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- WALSHAM, Alexandra. *Providence in Early Modern England*. New York, USA: Oxford University Press, 2003.
- WARD & TRENT, et al. "The Drama to 1642, Part Two, v. XII". *The Cambridge History of English and American Literature*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1907–21; Bartleby.com, 2000 ONLINE ED.: Published January 2000. 18-vols. Disponível em www.bartleby.com/cambridge/ . Consultado em junho de 2012.
- WATSON, Robert N. "Tragedy". In BRAUNMULLER, A. R. & HATTAWAY, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Cambridge University Press, UK, 2007, 3rd edition. Pp. 292-343.
- WEBSTER, John. *The White Devil*. New Mermaids, Methuen Drama; Christina Luckyj (ed.), 2008.
- _____. *The Duchess of Malfi*, in WEISS, René (editor). *John Webster: The Duchess of Malfi and Other Plays: The White Devil; The Duchess of Malfi; The Devil's Law-Case; A Cure for a Cuckold* (Oxford World's Classics) USA: Oxford University Press, 2009a.
- _____. *The Duchess of Malfi*. Arden Early Modern Drama, Methuen Drama; Leah S. Marcus (ed.), 2009b.
- WEISS, René (editor). *John Webster: The Duchess of Malfi and Other Plays: The White Devil; The Duchess of Malfi; The Devil's Law-Case; A Cure for a Cuckold* (Oxford World's Classics) USA: Oxford University Press, 2009.
- WELLS, S. *Oxford Dictionary of Shakespeare*. Oxford University Press, 1998.
- _____. *Shakespeare and Co. – Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Ben Jonson, Thomas Middleton, John Fletcher and the other players in his story*. London, England: Penguin Group, 2007.

WELLS, Stanley, GRAZIA, Margreta de. *The Cambridge Companion to Shakespeare*. UK: Cambridge University Press, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WYMER, Rowland. "Jacobean Tragedy" in HATTAWAY, Michael (Ed.). *A Companion to English Renaissance Literature and Culture* (Blackwell Companions to Literature and Culture); UK, Oxford: Wiley-Blackwell, 2000.

_____. "Shakespeare and Mystery Cycles". In *English Literary Renaissance*.

Volume 34, Issue 3, Pages 265-285. Published Online: 20 Oct 2004 in

[http://www3.interscience.wiley.com/cgi-](http://www3.interscience.wiley.com/cgi-bin/fulltext/118750662/main.html,ftx_abs?CRETRY=1&SRETRY=0#fn1)

[bin/fulltext/118750662/main.html,ftx_abs?CRETRY=1&SRETRY=0#fn1](http://www3.interscience.wiley.com/cgi-bin/fulltext/118750662/main.html,ftx_abs?CRETRY=1&SRETRY=0#fn1) Acesso em 20/06/2010

_____. *Webster & Ford*. Macmillan Press Ltd. UK, 1995.

STUDIES IN ENGLISH LITERATURE (SEL), 1500 – 1900. Rice University. Houston, Texas: Johns Hopkins University Press. Term winter, "English Renaissance", and spring, "Tudor and Stuart Drama".