UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Estudos da Linguagem

RÉGIS AUGUSTUS BARS CLOSEL

SIR THOMAS MORE: Estudo e Tradução

Campinas

2016

RÉGIS AUGUSTUS BARS CLOSEL

SIR THOMAS MORE: Estudo e Tradução

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA POR RÉGIS AUGUSTUS BARS CLOSEL E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. SUZI FRANKL SPERBER.

Campinas

2016

Agências de fomento e nº(s) de processo(s):
CNPq 140285/2012-1 Bolsa de Doutorado no país, Unicamp (03/2012–04/2012);
FAPESP 2011/21988-3 Bolsa de Doutorado no país, Unicamp (05/2012–02/2016);
FAPESP 2012/22101-0 Bolsa de Estágio no Exterior (BEPE), Shakespeare Institute, University of Birmingham, Inglaterra, supervisionado por John Jowett (09/2013–08/2014).

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

C624s

Closel, Régis Augustus Bars, 1985-
Sir Thomas More : estudo e tradução / Régis Augustus Bars Closel. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Munday, Anthony, 1553-1633. Sir Thomas More - Adaptações. 2. More, Thomas, Santo, 1478-1535. 3. Shakespeare, William, 1564-1616 - Crítica e interpretação. 4. Teatro inglês - Elizabetano, 1500-1600 - História e crítica. 5. Teatro inglês - Séc. XVII - História e crítica. 6. Reforma - Inglaterra - Séc. XVI. 7. Inglaterra - História eclesiástica - Séc. XVI. I. Sperber, Suzi Frankl,1939-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital
Título em outro idioma: Sir Thomas More : study and translation
Palavras-chave em inglês:
Munday, Anthony, 1553-1633. Sir Thomas More - Adaptations
More, Thomas, Saint, 1478-1535
Shakespeare, William, 1564-1616 - Criticism and interpretation
English drama - Early modern and Elizabethan, 1500-1600 - History and criticism
English drama - 17th century - History and criticism
Reformation - England - 16th century
England - Ecclesiastical history - 16th century
Área de concentração: Teoria e Crítica Literária
Titulação: Doutor em Teoria e História Literária
Banca examinadora:
Suzi Frankl Sperber [Orientador]
John Milton
Ana Cláudia Romano Ribeiro
Marcelo Ramos Lazzaratto
Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo
Data de defesa: 17-03-2016
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Banca Examinadora

Suzi Frankl Sperber

John Milton

Ana Cláudia Romano Ribeiro

Marcelo Ramos Lazzaratto

Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

Fabio Akcelrud Durão

Alexandre Soares Carneiro

Helvio Gomes Moraes Junior

IEL/UNICAMP
2016

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

À SUZI FRANKL SPERBER.

AGRADECIMENTOS

É uma grande alegria poder expressar minha gratidão a tantas pessoas envolvidas em algum momento do desenvolvimento desta tese. Inicialmente, agradeço à minha orientadora de mestrado e doutorado, *Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber*, pessoa que continua a me inspirar por sua vasta erudição, através de seu diálogo sempre atento e repleto de simpatia, conhecimento e experiência. Agradeço por sua constante confiança em meu trabalho e pelas possibilidades que se abriram ao longo de todos esses anos como seu orientando. *Os méritos de tudo que fiz nestes últimos anos e tudo aquilo de bom que se originar deles dedico a ela*.

À *minha família*, *Nelson*, *Marisa* e *Melissa*, *avós* e *avôs*, pelo comprometimento e grande envolvimento com meus projetos pessoais, em especial pelo apoio, carinho e paciência fundamentais durante todo esse período, principalmente ao longo do ano que passei na Inglaterra. À minha Esposa, *Elaine Melchior Closel*, agradeço profundamente pela paciência, comprometimento e atenção dada aos muitos momentos em que o seu apoio e carinho imensos foram fundamentais. Agradeço por dispender muito de seu tempo livre e apreciar comigo coisas relacionadas a Shakespeare, teatro e história. Agradeço principalmente por sonhar, realizar e comemorar junto comigo cada etapa.

Ao papel fundamental do Professor *John Jowett* para a realização do meu período de estágio na Inglaterra e pela supervisão que recebi dele ao longo de um ano no Shakespeare Institute e por seu estímulo nos pontos fortes de pesquisa. Em especial, agradeço pelo reconhecimento sincero do valor da solução editorial que encontrei para um problema textual existente em *Sir Thomas* More, posteriormente publicada no periódico *Notes & Queries*.

À *Universidade Estadual de Campinas* e ao *Instituto de Estudos da Linguagem*, aos muitos professores e profissionais com quem tive contato ao longo dos anos na Unicamp. Em especial, à prontidão e à atenção dos funcionários da *Secretaria de Pós-Graduação do IEL*, em especial ao *Cláudio Platero*. À *University of Birmingham* e ao *Shakespeare Institute*, à *Michelle Devereux*, *Juliet Creese*, *Daisy Davies* e ao *Professor Michael Dobson*, pelo apoio institucional que me foi oferecido tanto em Birmingham como em Stratford-Upon-Avon. Ao amigo, *Paulo Henrique Gregório*, pelo apoio valioso e generosidade ao longo desse período. Às prestativas equipes das *bibliotecas da Unicamp*, *bibliotecas da University of Birmingham*, do *Shakespeare Institute Library*, da *British Library* e da *Shakespeare Birthplace Archive &*

Library pela paciência em atender os mais variados pedidos e pelo privilégio de poder trabalhar com materiais originais de todas as obras tratadas ao longo da tese. Ao comitê organizador do *British Graduate Conference* (BritGrad) do ano de 2014, pela confiança nas funções atribuídas e pela experiência proporcionada quando fiz parte do comitê de organização e científico desse belo e tradicional evento acadêmico em Stratford-Upon-Avon. Aos demais comitês e sociedades acadêmicas, como a *Malone Society*, *British Shakespeare Association*, *Bibliographical Society* e *European Society for Textual Scholarship*, e equipes de organização dos eventos que participei.

Ao *Prof. Dr. John Milton*, à *Profa. Dra. Sandra Luna*, à *Profa. Dra. Ana Cláudia Romano Ribeiro* e ao *Prof. Dr. Marcelo Lazzaratto* pela participação em minha banca de defesa de tese em março de 2016. À *Profa. Dra. Sandra Luna*, *Prof. Dr. Ronaldo Marin*, *Prof. Dra. Juliana Perez*, *Elaine Melchior Closel* e *Profa. Dra. Talita Janine Juliani* pela leitura e comentários de fragmentos de textos diversos acerca desta tese. Ao longo do período de estágio na Inglaterra, pude conhecer e estabelecer contato com alguns especialistas em Shakespeare e Thomas More. Entre eles agradeço aos professores, *Dr Will Sharpe* e *Dr Erin Sullivan*, pela amizade que se iniciou nesse período e pelas colaborações. Aos professores, *Professor Gary Taylor*, *Professor Ann Thompson, Professor Terri Bourus, Professor Suman Gupta*, *Professor Marie-Claire Phélippeau* e *Dr Martin Wiggins*, pelo tempo dispensado em discussões acerca de questões profissionais e referentes ao projeto.

Aos amigos, *Profa. Dra. Daniela Spinelli* e *André Vidal Viola*, agradeço de coração pela imensa generosidade, hospitalidade e amizade ao longo desses anos. À amiga, *Profa. Dra. Talita Janine Juliani*, pela amizade e pela paciência nas revisões das traduções de trechos em latim presentes na tese. Ao amigo e pesquisador *Ricardo Cardoso* pela colaboração constante e pela amizade. Ao *Prof. Dr. Aparecido José Nazário* pelo estímulo e acompanhamento de minha trajetória acadêmica desde a graduação. Aos amigos da Unicamp, *Milene*, *Edmar*, *Regina* e *Renato*. Aos amigos do *Shakespeare Institute Football Players*, *Shakespeare Institute Players* e do *Ketterer's Men*¸ sou grato pelas horas muito agradáveis proporcionadas em Stratford-Upon-Avon.

Ao *Instituto Shakespeare Brasil,* ao *Prof. Dr. Ronaldo Marin* e seus familiares, pelas oportunidades de divulgação da minha pesquisa e pelo convite em coorganizar o livro comemorativo, *Shakespeare 450 Anos* (São Paulo, 2014). Uma versão anterior do item "A 'presença' e a memória oblíqua" presente nesta tese apareceu pela primeira vez em um capítulo, de minha autoria, publicado nesse livro.

Às diversas pessoas que me honraram, através de sua presença, atenção e eventuais perguntas, e aos respectivos comitês de organização das muitas conferências nas quais participei e compartilhei resultados da pesquisa em andamento pelas cidades de Campinas, São Paulo, Bragança Paulista, Niterói, Florianópolis, Campina Grande, Edimburgo, Stirling, Stratford-Upon-Avon, Birmingham, York, Oxford, Kingston-Upon-Thames, Leicester, Porto, Berlim e Paris. Agradeço novamente à *Suzi*, *Cido, Ana Cláudia* e *Talita* pelos convites a alguns desses eventos no Brasil.

Agradeço à *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Sâo Paulo (FAPESP*) pelas duas bolsas concedidas, no Brasil e na Inglaterra. Ambas possibilitaram, além da maravilhosa dedicação exclusiva ao projeto ao longo desses anos, as condições ideais de acesso a materiais e eventos que foram fundamentais para a pesquisa e para a minha trajetória acadêmica. Também agradeço ao apoio financeiro do *CNPq* nos dois primeiros meses do Doutorado.

"Research is always a dialogue,

and you can only participate in that dialogue if you have something new to say."

GARY TAYLOR

RESUMO

Esta tese apresenta um estudo acerca do drama inglês dos séculos XVI e XVII e suas alusões às consequências da Reforma Inglesa, e a primeira tradução da peça *Sir Thomas More*. Essa peça foi escrita por Anthony Munday e Henry Chettle em 1600 e revisada, com diversas adições ao Texto Original, entre 1603 e 1604, por diversos dramaturgos como Thomas Heywood, William Shakespeare e Thomas Dekker. *Sir Thomas More* nunca foi impressa e sobreviveu como um manuscrito censurado e repleto de anotações por parte dos dramaturgos envolvidos, do copista e do censor. A própria existência da peça traz muitas perguntas complexas quanto à percepção histórica e sua recriação artística, por exemplo questões sobre qual a reputação pública de Thomas More após sua morte ou sobre quais os recursos não religiosos empregados pela ficção para codificar e refletir sobre a Reforma Inglesa. A primeira parte da tese apresenta um estudo sobre a relação entre as peças e a história da Reforma, tanto na forma de alusão ao passado quanto como um tipo de reflexão sobre o momento em que a peça foi escrita. O estudo está dividido em três capítulos. O primeiro capítulo discute o tema da memória pública de personagens históricos ligados à Reforma, em especial Thomas More, em meio às representações ficcionais sobre ele, tanto no drama como na literatura. O segundo capítulo trata de recursos específicos de linguagem e de temas como a dissolução dos monastérios e as transformações do romance de Cruzada em meio a peças elisabetanas. O terceiro capítulo aborda o conflito entre consciência e Estado, algo que marcou tanto a vida de Thomas More como a de muitos súditos dos primeiros anos do período jacobino, época da qual data a revisão de Sir Thomas More. A segunda parte da tese apresenta a primeira tradução dessa peça para a língua portuguesa, com diversas anotações ao longo do texto, buscando aproximar o leitor da condição material do manuscrito e ampliar a percepção do processo de transmissão textual e do processo de escrita colaborativa do período elisabetano-jacobino. Ao final se encontram as passagens alternativas presentes no Texto Original do manuscrito e substituídas pelas adições.

Palavras-chave: Shakespeare, William (1564-1616); Drama Elisabetano/Jacobino; Sir Thomas More (1478-1535); *Sir Thomas More* (1600; 1603-4); Reforma Inglesa.

ABSTRACT

This PhD thesis presents a study on sixteenth- and seventeenth-century English drama and its allusions to the consequences of the English Reformation and the first translation of *Sir Thomas More* into Brazilian Portuguese. This play was written by Anthony Munday in collaboration with Henry Chettle in 1600 and revised, with additions, between 1603 and 1604 by several dramatists, such as Thomas Heywood, William Shakespeare and Thomas Dekker. *Sir Thomas More* was never printed and it has reached us as a censored manuscript full of annotations made by those dramatists involved in the process, by the copyist and the censor. The existence of the play gives rise to many complex questions, such as the historical perception of Thomas More, as opposed to the fictional recreation, or what More's reputation was after his death, or what non-religious resources were employed in fiction to encode and think about the English Reformation. The first part of this thesis comprises a study on the relationship between drama and Reformation history, both as an allusion drawn from the past and as a piece of thought regarding the moment in which these plays were written. The study is split into three chapters. The first deals with the topic of public memory of historical characters linked to the Reformation, mainly Thomas More, amid the fictional depictions of him, both in drama and in literature. The second chapter addresses specific language resources and topics, such as the dissolution of the monasteries and the transformations of crusade romance amid Elizabethan drama. The third chapter covers the conflict between conscience and the State, something that has resonance both in the life of Thomas More and several subjects from the first years of Jacobean England, the time at which the revision of *Sir Thomas More* is usually dated. The second part of the thesis offers the first translation of the play into Brazilian Portuguese, with several annotations throughout the text, seeking to create a close relationship between the reader and the material condition of the manuscript and to enhance both the perception of textual transmission and Elizabethan-Jacobean collaborative playwriting. At the closure, there are alternative and replaced passages present in the Original Text and substituted by additions.

Keywords: Shakespeare, William (1564-1616); Elizabethan Drama; Sir Thomas More (1478-1535); *Sir Thomas More* (1600; 1603-4); English Reformation.

LISTA DE ABREVIAÇÕES

Arden	Arden Shakespeare Third Series, exceto quando especificado Arden Shakespeare Second Series
BD	*British Drama*, 1558-1642. Editado por Martin Wiggins com o apoio de Catherine Richardson (Oxford: Oxford University Press, 6 vols, 2007-2015) [previsão de 10 vols.]. Referências a este catálogo são fornecidas a partir do número da entrada da peça no catálogo. Exemplo: Ref. BD 1250. As peças mencionadas podem ser encontradas nestes volumes: • Vol. IV: entradas do 1096 ao 1379 • Vol. V: entradas do 1380 ao 1589
Collected Works	TAYLOR, Gary et LAVAGNINO, John. (Eds.). **The Collected Works of Thomas Middleton**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
EEBO	Early English Books online (Base de dados)
If You Know Not Me	*If You Know Not me, You Know Nobody*, Thomas Heywood
KJ	*King John* (1595-6), William Shakespeare
Juramento de Lealdade	Oath of Allegiance (1606), do período de James I
LION	Literature Online (Base de dados)
MSR	Malone Society Reprint
NCS	New Cambridge Shakespeare
Oxford Complete Works *Complete Works*	WELLS, Stanley; TAYLOR, Gary; JOWETT, John; MONTGOMERY, William (Eds.). **Complete Oxford Shakespeare**. 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press, 2005.
RSC	Royal Shakespeare Company
Textual Companion	WELLS, Stanley; TAYLOR, Gary; JOWETT, John; MONTGOMERY, William. **William Shakespeare: A Textual Companion**. Reprinted with corrections. Oxford: Oxford University Press, 1997 [1987].
The Longer Thou Livest	*The Longer Thou Livest The More Fool Thou Art* (1569), W. Wager

TR *Troublesome Reign*	*The Troublesome Reign of John, King of England* (1589-90), George Peele
When You See Me	*When You See Me, You Know me* (1605), Samuel Rowley

LISTA DE EDIÇÕES CITADAS

Richard II	FORKER, Charles R. (Ed.); SHAKESPEARE, William. **King Richard II**. Arden Shakespeare Third Series. London: Methuen Drama, 2002.
Edward II	MARLOWE, Christopher. **Edward the Second**. Edited by Charles R. Forker. Revels Plays. Manchester; New York: Manchester University Press, 1994.
When You See Me, You Know Me	HOWE, Joanna. N. (Ed.); ROWLEY, Samuel. **A critical edition of Samuel Rowley's 'When you see me, you know me'**. PhD Thesis. Bath: Bath Spa University, 2015.
Sir Thomas More	JOWETT, John (Ed.); MUNDAY, Anthony; SHAKESPEARE, William et al. **Sir Thomas More**. The Arden Shakespeare Third Series. London: Methuen Drama, 2011.
The Longer Thou Livest The More Fool Thou Art	BENBOW, R. Mark (Ed.); WAGER, W. **The Longer Thou Livest the More Fool Thou Art and Enough is as Good as a Feast**. London: Edward Arnold Ltd, 1968.
The Unfortunate Traveller	WELLS, Stanley (Ed.); NASHE, Thomas. **Pierce Penniless his supplication to the devil, Summer's Last Will and Testament, The Terrors of the Night, The Unfortunate Traveller and Selected Writings**. The Stratford-Upon-Avon Library 1. London: Edward Arnold Publishers Ltd, 1964.
Il Moro	HEYWOOD, Ellis. **Il Moro**. A cura di Patrizia Grimaldi Pizzorno. Accademia toscana de Scienze e Lettere La Colombaria. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2003.
Thomas, Lord Cromwell	BATE, Jonathan et RASMUSSEN, Eric with Jan Sewell, Will Sharpe, Peter Kirwan and Sarah Stewart (Eds.). **William Shakespeare and Others: Collaborative Plays**. Basingstoke: Macmillan, 2013.
Henry VIII	McMULLAN, Gordon (Ed.); SHAKESPEARE, William et FLETCHER, John. **King Henry VIII**. The Arden Shakespeare Third Series. London: Methuen Drama, 2000.
King John	WELLS, Stanley; TAYLOR, Gary; JOWETT, John; MONTGOMERY, William (Eds.). **Complete Oxford Shakespeare**. 1st Edition. Oxford: Oxford University Press, 1988.

The Troublesome Reign of John, King of England	FORKER, Charles R. (Ed.); PEELE, George. **The Troublesome Reign of John, King of England**. Edited by Charles R. Forker. The Revels Plays Companion Library. Manchester: Manchester University Press, 2011.
If You Know not me, You know nobody Part II	HEYWOOD, Thomas. **If You Know not me, You know nobody Part II**. Malone Society Reprints. Oxford: Oxford University Press, 1985 [1934-5].

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1	Fac-símile de folha atribuída à "Mão D", identificada e geralmente aceita como a adição de William Shakespeare a *Sir Thomas More*. Nela é possível observar tanto as marcas de versos apagados ou palavras sugeridas para remoção como danos nas bordas da folha. Corresponde à folha 9A, cena vi, no início do discurso de More. Fonte: Wikimedia Commons (Licença: arquivo em Domínio Público, referente a versão de 2009).
Imagem 2	Crescimento da frequência da expressão "God Forbid" em livros, obtido através do recurso *Early Print* em dezembro de 2015. Fonte: obtido através do uso do Early Print.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Relação de peças colaborativas por grupo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 21

Sobre o Estudo 22

Sobre as traduções brasileiras de peças elisabetano-jacobinas e o tema da colaboração 26

Texto base e edições consultadas, entre 1844 e 2013 36

Notas sobre a organização da tradução de *Sir Thomas More* e símbolos utilizados 39

PARTE I - ESTUDO 44

1. RECORDANDO THOMAS MORE 45

1.1 More como o juiz da felicidade em *Il Moro* 49

1.2 More como alegoria em *The Longer Thou Livest The More Fool Thou Art* 55

1.3 More nas viagens de Thomas Nashe 67

1.4 More e *Thomas, Lord Cromwell* 76

1.5 More no *Henrique VIII* de Shakespeare & Fletcher 85

1.6 Recordações 91

2. A RECORDAÇÃO DA REFORMA INGLESA NO DRAMA 95

2.1 Autoridade usurpada, violência sagrada e as ruínas da Reforma 100

King John 103

The Troublesome Reign of John, King of England 127

2.2 Linguagem, memória e os problemas de Autoridade Real e Civil 143

Sir Thomas More, Ricardo II e Eduardo II 143

2.3 Memória temática da Reforma 158

3. A PERMANÊNCIA DA REFORMA INGLESA NO DRAMA 161

3.1 A tessitura do drama histórico Tudor 162

Direções 171

3.2 Direito Divino dos Reis? 179

PARTE II - TRADUÇÃO 198

Personagens 200
Cena I - Uma Rua de Londres 202
Cena II - Corte do Xerife de Londres 208
Cena III - Londres, um apartamento do Estado 217
Cena IV - São Martin, Londres 221
Cena V - A Câmara Municipal, Londres 225
Cena VI - Portão de São Martin 228
Cena VII - Cheapside, Londres. 238
Cena VIII - Um quarto na casa de More em Chelsea 245
Cena IX - Chelsea, antecâmara na casa de More. 258
Cena X - Whitehall, Câmara do Conselho. 273
Cena XI - Chelsea, jardins da casa de More 279
Cena XII - A Torre de Londres. 284
Cena XIII - Chelsea, um quarto na Casa de More 286
Cena XIV - O Portão da Torre 295
Cena XV - Casa de More 299
Cena XVI - A Torre. 302
Cena XVII - Arredores da Torre de Londres 308
CENAS SUBSTITUÍDAS 314
Texto Original - 1ª Parte 315
Seção 1A 315
Seção 1B 317
Texto Original - 2ª Parte 319
Seção 2A 319
Seção 2B 322
Texto Original - 3ª Parte 326
Seção 3A 326
CONCLUSÃO 328

BIBLIOGRAFIA 337
Originais Consultados 337
Edições de *Sir* Thomas *More*, organizadas por editor 340
Edições das Obras de William Shakespeare, organizadas por editor 340
Obras Dramáticas, organizadas por editor 342
Obras Literárias 343
Biografias 343
Livros e Documentos de Referência 344
Bases de Dados 345
Mídias digitais 345
Livros e Artigos de Referência em Crítica e Interpretação 346

INTRODUÇÃO

O texto aqui analisado e traduzido, referente ao manuscrito conhecido como "The Booke of Sir Thomas Moore", identificado pelo código MS. Harley 7368,[1] doravante *Sir Thomas More* (1600; 1603-4), possui diversas características que necessitam de explicitação para que o seu valor artístico e histórico seja adequadamente expresso tanto por meio de um estudo que ressalta temas ligados à peça como por meio de sua tradução. Entre essas características está o fato de que não se trata de um texto cuja sobrevivência até os nossos tempos se deu por meio de um documento impresso. Essa peça provavelmente não alcança nem o formato impresso nem os palcos do período em que é preparada, por motivos e hipóteses a serem detalhados mais abaixo, por isso sobrevive apenas no formato de um manuscrito. Esse manuscrito, por sua vez, sofre algumas avarias do tempo e possui, em sua materialidade, algumas peculiaridades como, por exemplo, marcas de censura, versos riscados, folhas e/ou trechos adicionados por outros dramaturgos. Embora esses sejam traços comuns do cotidiano teatral do período, nenhum outro documento com tantas informações sobre o teatro elisabetano-jacobino sobrevive até os dias atuais.

O manuscrito é composto por vinte folhas, sendo treze delas o "Texto Original" e o restante as chamadas "Adições". Entre seus autores, costumam ser listados seis nomes: Anthony Munday (1560-1633) e Henry Chettle (1560-1607), que seriam os autores primários trabalhando em colaboração no Texto Original; Thomas Dekker (1572-1632), William Shakespeare (1564-1616) e Thomas Heywood (1573-1641), responsáveis por muitas adições e revisões; e, finalmente, um copista, referido como "Hand C"[2] – expresso por Mão C na tradução –, que supostamente organiza o texto. Além disso, a pena do censor Edmund Tilney, um sétimo nome a ser adicionado, aparece em diversos momentos.

Esta tese se divide em duas partes. A primeira é um estudo sobre as formas de expressão da Reforma Inglesa no drama inglês, feito por meio da análise de personagens, temas, linguagem e características estruturais de peças relacionadas direta ou indiretamente a

[1] Atualmente na British Library, Londres, Inglaterra.
[2] Antes da atribuição de autoria para cada um dos autores nomeados acima, eles são designados apenas como mãos, de acordo com as diferenças de caligrafia de cada envolvido.

esse tópico. A segunda parte traz a primeira tradução de *Sir Thomas More* para a língua portuguesa.

Sobre o Estudo

O estudo feito aqui, assim como os demais textos que escrevi sobre – ou de algum modo relacionados a – essa obra buscam de um modo geral analisar a peça fora do contexto de atribuição de autoria ou de definição de datação. A presença da mão de Shakespeare e a existência de uma sequência manuscrita por ele como uma adição à peça certamente favorecem que essas áreas sejam prioridades da crítica literária. A hipótese da participação de Shakespeare é geralmente muito bem aceita pelos mais experientes editores shakespeareanos da atualidade e por muitos de seus precedentes, além de especialistas em atribuição de autoria, arquivos manuscritos e áreas correlatas. Fatores como imaginário, vocabulário e caligrafia, entre outros testes mais específicos, feitos em épocas diferentes e por pessoas distintas, corroboram a conclusão de que Shakespeare é o autor de uma longa sequência na sexta cena e, possivelmente, de alguns versos no início da oitava e nona cenas.[3]

Com exceção do artigo "The Marginal Latin Tag in the Manuscript of *Sir Thomas More*" – que resolve um problema do texto, ou seja, um enigma textual existente desde 1844, ao fornecer uma solução a ser usada tanto na tradução como nas edições –, minha preocupação nesses estudos não se concentra na área de crítica textual especificamente. Assim, em diversos momentos procuro ler *Sir Thomas More* em suas relações com seu próprio tempo e com as representações ficcionais da figura central dessa peça. A sequência de eventos que envolve a personagem histórica, Sir Thomas More, e o desenvolvimento da Reforma Inglesa são dois tópicos que tomo como ponto de partida.

O manuscrito da peça favorece essa escolha, pois suas marcas de censura ocorrem em passagens referentes a momentos críticos da biografia de More e do desenvolvimento da Reforma Inglesa. Alguns trechos da décima cena, na qual More se recusa a assinar os tratados de Henrique VIII sobre o divórcio e/ou a independência do monarca em relação à Igreja,[4] são

[3] O caso para o segundo solilóquio de More, transcrito pela Mão C na cena ix, foi apresentado por John Jowett (2012a).

[4] O teor específico do documento que é trazido ao palco não é claro. Ver, na primeira parte da tese, a seção 2.2 e, na tradução, o comentário para o verso 70 da cena x.

considerados fortes demais[5] para escapar da pena do censor, embora sua maior preocupação seja com as cenas iniciais e a xenofobia que expressam. Esse tipo de aproximação do texto e de recepção dele pelas autoridades é possível devido à sobrevivência do texto censurado. A observação dessas marcas permite questionar as formas como o drama lidou tanto com biografias daquele momento como com as formas utilizadas para dramatizar a Reforma. Consequentemente, isso afeta de modo direto a maneira como a crítica histórico-literária lida com o impacto desse evento histórico. Afinal, a condição material dessa peça conta uma história diferente daquela que existiria, se ela tivesse sido impressa e se todas as recomendações de Tilney tivessem sido seguidas.

Este estudo visa contribuir para dois tipos de crítica, tanto para a específica da peça *Sir Thomas More* como para a crítica histórico-literária do início da Idade Moderna. A forma de análise da Reforma Inglesa aqui empreendida procura ver a dramatização não só das causas, mas também das consequências das transformações de 1530-40, desconstruindo alguns lugares comuns quanto à recepção da figura de More e quanto ao modo como os dramaturgos absorvem as transformações do século XVI e oferecendo novas formas de olhar para a relação entre o drama e a Reforma Inglesa.

No primeiro caso, explorado ao longo do primeiro capítulo, a ideia de que a própria caracterização ficcional de Thomas More na peça pode *a priori* explicar o motivo pelo qual ela é censurada[6] e não alcança nem os palcos nem a impressão, é colocada em dúvida por meio de uma seleção de obras ficcionais que lidam, de diversas formas, com a presença ficcional do protagonista. Thomas More é um notável humanista e homem político do período de Henrique VIII. Conhecido geralmente por ser o autor de *Utopia* (1516) e amigo de Erasmo de Rotterdam, More alcança a posição social mais elevada para um homem fora dos círculos da nobreza, tornando-se Lorde Chanceler e desenvolvendo uma relação de amizade com o monarca ao qual serve. Entretanto, esse mesmo Rei o condenará à prisão e à morte anos depois, quando, em meio aos problemas políticos gerados pela falta de um herdeiro homem, More opta por resignar seu cargo e manter-se em silêncio. Tal postura, no entanto, irá lhe custar a vida e terá grande impacto nas mudanças que ainda ocorrerão naquele século, iniciando-se com o rompimento da Inglaterra com Roma e finalmente o abandono do catolicismo. As virtudes políticas e literárias de More, somadas à posição que toma no fim da vida, culminam na criação de uma figura cuja lembrança poderia ser um problema ou não.

[5] O censor deixa um recado aos dramaturgos no topo da primeira página do manuscrito. A tradução dessa mensagem precede a cena de abertura da peça.
[6] Para uma expansão da ideia de "censura" à obra *Sir Thomas More*, ver 'Drama and Censorship in *The Booke of Sir Thomas More*' (2012), de minha autoria.

John Jowett, observando as marcas de censura, nota diligentemente que More não é o problema.[7] Obviamente, a presença dele é desafiante por vários motivos, mas não somente pela *presença em si*. A situação em que ele se encontra no final da vida e sua reação diante do ambiente político são um problema para todos aqueles que criam obras ficcionais que o recordam, como as cinco obras analisadas ao longo do primeiro capítulo desta tese, que cobrem o período entre 1556 e 1613. Portanto, somente quando está distante dos eventos da Reforma Inglesa a representação de Thomas More pode ser *neutralizada*[8] estética e politicamente.

Um bom exemplo dos problemas da recordação de More em *Sir Thomas More* seria que ele representa, ao longo da peça, o político que cai em desgraça, em oposição a outras personagens, sem a necessidade de um adversário político, e que apenas prefere não se envolver nas questões do divórcio do Rei. Portanto, More representa um exemplo forte, baseado na história inglesa recente – a peça de 1600 trata de eventos ocorridos entre o final de abril de 1517 e julho de 1535 –, envolvendo despotismo e autoridade, o que poderia alcançar qualquer grupo ou pessoa. A "lição" do erro de More não é nada clara, em oposição a muitas outras personagens que são presas e executadas em muitas peças históricas e fornecem uma leitura moral geralmente inequívoca. A dificuldade de lidar com More e o tema da "queda de grandes homens" (conhecido como *de casibus*)[9] poderia ser uma causa para a peça ter sido abandonada, porém, no terceiro capítulo, desenvolvo uma leitura que visa dar razões tópicas e políticas, e não somente estéticas, a fim de justificar os receios do censor ou mesmo dos dramaturgos após as adições de 1603-4.

No segundo caso, quanto à crítica histórico-literária e o tema da Reforma, explorado ao longo do segundo e terceiro capítulos, o estudo procura fugir de abordagens mais familiares nesse tipo de crítica que lida com a relação teatro e Reforma. Dessa forma, os temas não abrangem mudanças no entendimento do mundo pelo viés das transformações religiosas, e sim as mutações políticas ocorridas por causa da Reforma Inglesa. A abordagem histórica utilizada ao longo da tese parte do princípio de que o que é chamado de Reforma Inglesa é na verdade um conjunto de "reformas menores",[10] conduzidas de maneira não

[7] Ver JOWETT, John. "Introduction", 2011, p. 26-27.
[8] Agradeço à Profa. Dra. Gabriela Schimidt pela sugestão desse termo durante a discussão de minha comunicação sobre as diversas formas ficcionais de representar More, na Renaissance Society of America (RSA), em Berlim, em 27/03/2015.
[9] Ver "*De Casibus* elisabetano: refletindo a trajetória dramática em *Sir Thomas More*" (2013), de minha autoria.
[10] Sobre esse tipo de historiografia, ver o livro fundamental do historiador Christopher Haigh, *English Reformations: Religion, Politics and Society under the Tudor* (2011 [1993]). Segundo o historiador

sistemática e sem a presença de uma figura reformadora (como Lutero na Alemanha ou John Knox na Escócia, entre outros exemplos), respondendo, portanto, a um contingente político e econômico, ao longo dos reinados de Henrique VIII, Eduardo VI, Maria I e Elizabeth. Assim, o tema do conflito entre o poder do Rei e o poder do Papa sobre sucessão política, instituições, recursos e indivíduos fornece a base na qual localizei um conjunto de abordagens ainda não desenvolvidas pela crítica histórico-literária nessa área. Entre elas estão a dissolução dos monastérios, a sobrevida do discurso de Cruzada, referências de linguagem oblíquas, os recursos estéticos das peças históricas baseadas nas personagens Tudors, as tentativas de reencantar a monarquia e o papel da Oath of Allegiance (Juramento de Lealdade).

A seleção de peças analisada no segundo e no terceiro capítulos é variada. A primeira parte do segundo capítulo recorre às duas peças sobre o Rei João, escritas por Peele e Shakespeare, cuja biografia específica para o período é resgatada pelo drama, entre 1587-90 e 1595-6, em suas manifestações de conflito entre o poder da Igreja e o poder do Rei. Ambas lidam com a justaposição entre a adaptação do discurso de Cruzada e a tomada de propriedades eclesiásticas. A segunda parte do capítulo explora recursos de linguagem que remetem à Reforma e também às alusões discretas sobre alguns dos eventos, datas e locais que foram importantes nesse processo histórico, recorrendo a peças como *Sir Thomas* More, *Ricardo II* e *Eduardo II*. A primeira parte do terceiro capítulo trata da recorrência do drama jacobino às personagens históricas do reinado Tudor, a partir de uma ampla seleção de peças, verificando inicialmente como elas possuem uma estética própria. Esta estética transforma os traços estruturais do drama histórico para adequar enredos e personagens, redefinindo o foco da história de um Rei específico para um indivíduo. A segunda parte do terceiro capítulo aborda a dramatização de uma semelhança entre o reinado de Henrique VIII, em 1533-5, e o início do reinado de James I, entre 1603 e 1607, quando expressões públicas de lealdade às políticas do Rei visando à sacralização do monarca, realizadas por meio de juramentos em oposição a Roma, tornaram-se novamente um problema multidimensional, atacando a consciência dos súditos.

---

brasileiro Alexander Martins Vianna, "os estudos das reformas religiosas inglesas enfatizam abordagens que consideram o caráter contingente e tentativo das diferentes formas de materialização (e, portanto, manifestação e localização) da linguagem e da identidade religiosas" (2013, p. 456-7). Cada vez mais livros de história têm feito referência à palavra "Reformas" em seus títulos, por exemplo, *Tudor Histories of the English Reformations, 1530–83* (1998), de Thomas Betterridge; *Italian Reform and English Reformations, c.1535–c.1585* (2008), de M. Anne Overell, entre outros.

Portanto, a divisão e a seleção de abordagens para os três capítulos buscaram abranger a variedade de recursos pelos quais é possível ler a Reforma Inglesa por meio de manifestações dramáticas do século XVI e XVII. Assim, uma personagem histórica fundamental como Thomas More tem suas recordações artísticas traçadas ao longo do primeiro capítulo; recursos de linguagem e a presença de temas ligados à sobrevivência e à transformação do mundo pré-Reforma são abordados no segundo capítulo; finalmente, o terceiro capítulo situa a discussão no período em que as personagens da dinastia Tudor aparecem no drama jacobino, avaliando a forma como o tema lidou com algumas estruturas dramáticas e precisou atualizar outras para responder aos conflitos entre consciência e estado, que se repetiam no início do período jacobino.

As abordagens tratadas nesta tese situam o drama fora de uma discussão que apresenta as alusões à Reforma por meio de diferenças interconfessionais, como teatro e iconoclasmo, idolatria e oposições de imperativos teológicos. Ainda que essas diferenças façam parte da tessitura da Reforma Inglesa, esses traços não ocupam o primeiro plano ao longo dos capítulos a seguir, pois estes priorizam especialmente as consequências da Reforma Inglesa em campos como memória, monastérios, Cruzadas e consciência, oferecendo novas possibilidades de leitura para algumas peças elisabetanas e jacobinas e localizando o aparecimento e o desaparecimento de *Sir Thomas More*. Portanto, a tese parte da recordação de uma personagem para localizar as reverberações da situação vivida por More na sociedade para a qual sua história seria encenada.

Sobre as traduções brasileiras de peças elisabetano-jacobinas e o tema da colaboração

Esta tradução tem como objetivo fornecer, para a leitura, um texto que também possa ser facilmente adaptado para a encenação. A variação de uso entre 2ª e 3ª pessoas, muitas vezes presente na mesma cena e/ou personagem, existente no inglês do período de Shakespeare, não possui um equivalente no português falado no Brasil, salvo em casos de regionalismos. Estes, ainda assim, não estão próximos de reproduzir as idiossincrasias do uso dramático nos textos em inglês elisabetano/jacobino. Assim, foi utilizada sempre a 3ª pessoa e seus respectivos pronomes, ao invés de se tentar reproduzir a alternância entre pessoas. Tal recurso permitiu criar um texto linguisticamente mais usual para leitores e teatralmente mais prático para diretores e atores.

A tradução de *Sir Thomas More* apresentada nesta tese contempla dois tipos de obras publicadas no Brasil, o de drama não shakespeareano do período elisabetano-jacobino e o de peça colaborativa elisabetano-jacobina. Para o primeiro grupo, a contribuição da presente tradução está no fato de que se trata de uma dramaturgia cujos títulos ainda são pouco comuns em língua portuguesa do Brasil, auxiliando a suprir uma lacuna para leitores, espectadores e estudantes que se dedicam a esse período.[11] Para o segundo tipo, a contribuição está no fato de que, tanto ao longo do material pré-textual quanto do próprio texto da obra traduzida, a peça é apresentada ao leitor em sua condição de obra colaborativa elisabetano-jacobina, o que facilita o trabalho dos interessados no assunto. Por se tratar de um tema pouco abordado nas traduções de obras do período do início da Idade Moderna, algumas considerações iniciais são necessárias.

A autoria colaborativa de obras desse período pode ser entendida como um processo no qual dois ou mais dramaturgos trabalham na escrita da mesma peça. As particularidades de como isso ocorre variam de caso a caso e, em muitas situações, é possível apenas conjecturar o modo como o texto é trabalhado pelos dramaturgos, embora mãos diferentes estejam presentes ao longo do texto. A divisão de autores pela preparação de sequências de algumas cenas diferentes, algo que se pode chamar da divisão em atos, costuma funcionar para alguns casos, como *Péricles*, mas não é uma regra, assim como uma peça colaborativa não necessariamente precisa que os dois dramaturgos trabalhem simultaneamente na mesma peça.

Além do processo de escrita a duas ou mais mãos, outro tipo de colaboração pode surgir por meio da renovação ou atualização de peças antigas do repertório de determinada companhia para novas montagens. Afinal, as peças pertencem às companhias, e não àqueles que as preparam. Revisões e adições feitas nas peças de Shakespeare e outros dramaturgos – que geralmente permanecem nos textos subsequentes, alcançando também as novas impressões – também podem ser consideradas casos de autoria colaborativa. Assim, aquelas em que o próprio Shakespeare atua nessa função também se enquadrariam como colaborações, como é o caso de *Sir Thomas More*.

Alguns casos permitem identificar mais facilmente dois dramaturgos distintos no mesmo texto, em especial quando a transição de uma mão para outra ocorre de um bloco grande de texto para outro, facilitando o reconhecimento de estilos distintos. Casos de adições

[11] No segundo semestre de 2015, foi lançada uma obra sob o título de *Dramaturgia Elizabetana* (2015), que trouxe quatro peças para o vernáculo, na tradução de Bárbara Heliodora, três delas inéditas em língua portuguesa brasileira: *A Tragédia Espanhola* de Thomas Kyd; as duas partes de *Tamerlão* (tradução para *Tamburlaine*) e *A Trágica História do Doutor Fausto*, ambas de Christopher Marlowe.

e revisões em textos impressos são mais complexos em termos de análise exatamente pelo fato de a quantidade de texto ser menor. Entretanto, a estilometria – algo que pode ser definido como a mensuração numérica de determinado estilo –[12] em seu estado atual de desenvolvimento, já permite trabalhar em níveis mais detalhados, utilizando sequências de palavras que giram em torno de 173 palavras,[13] algo que anteriormente exigia blocos com cerca de mil ou duas mil palavras. *Sir Thomas More* exibe a transição de mãos de maneira visual, pois, pelo fato de o texto existir apenas em manuscrito, as mudanças de uma mão para a outra e as particularidades, como revisões de trechos muito pequenos, de uma ou duas linhas, podem ser observadas a partir do reconhecimento da caligrafia.

A autoria colaborativa pode ser identificada tanto por evidências externas, como documentos e registros, quanto por evidências internas, como a localização e a medição de determinado padrão linguístico, algo que pode ser chamado de estilo, dentro de um texto. Basicamente, a atribuição de autoria baseia-se na tendência inconsciente de autores de preferir certas combinações linguísticas, construções que, em muitos casos, não se repetem em todo o drama produzido no período, pelo menos não com a mesma frequência que na obra do autor. Tais preferências podem ser explicadas, por exemplo, pela sociolinguística, que aponta a origem, o local de criação e ano do nascimento como fatores fundamentais na relação do indivíduo com a linguagem e determinantes para a formação de seu vocabulário.[14] O exemplo clássico desse tipo de comparação é Shakespeare, nascido em 1564 e criado nas Midlands, com outro escritor, Thomas Middleton, nascido em 1579 e criado em Londres.[15] Ambos foram dramaturgos de destaque durante o mesmo período e apresentam escolhas de palavras, composição de rubricas, uso de interjeições e imprecações, entre outras características, de maneira bem distinta um do outro.

De forma geral, muitos dos casos de colaboração shakespeareana, identificados e aceitos por diversos especialistas de atribuição de autoria e em crítica textual do período, são primeiramente percebidos por leitores. Nessas leituras, entre o fim do século XIX e início do XX, nota-se a mudança de estilo ou registro de personagens, o tom da peça, entre outras características. O julgamento acaba por ser negativo, pois o colaborador é visto como um tipo de intruso na obra. Posteriormente, com o avanço das técnicas de atribuição de autoria e uma

[12] JACKSON, MacDonald. 'Authorship and the Evidence of Stylometrics', 2013, p. 100.
[13] Sobre esse método, ver "Empirical Middleton: *Macbeth*, Adaptation, and Microauthorship" (2014), de Gary Taylor, e "'We, John Cade': Shakespeare, Marlowe, and the authorship of 4.2.33–189 *2 Henry VI*" (2015), de John V. Nance. Para outros métodos, ver Hugh Craig e Jonathan Hope.
[14] HOPE, Jonathan. **The Authorship of Shakespeare's Plays**, 1994.
[15] Idem.

melhor compreensão das práticas teatrais do período elisabetano-jacobino – de uma "desintegração" do texto,[16] dotado de um óbvio sentido negativo –, o processo passa a ser compreendido como colaboração, recurso que todas as companhias teatrais do período empregam, coexistindo com o drama de autoria individual. Muitos desses leitores acabam, em alguns casos, sem saber precisamente quem escreve qual parte e, partindo de uma divisão de mãos puramente intuitiva e errônea, acaba acreditando que, se o verso é bom, pertence a Shakespeare. No entanto, o olho do leitor é repleto de julgamentos subjetivos, o que faz com que ele acabe dando mais valor para versos de *Henrique VIII*, que pertencem ao colaborador de Shakespeare nessa obra: John Fletcher.[17] Outros leitores, mesmo sem acesso aos recursos de atribuição de autoria atuais, são mais precisos em localizar transições de um dramaturgo para o outro.

As razões para dramaturgos colaborarem entre si naquele momento podem ser muitas. Gary Taylor sugere, ao contrário da linha de pensamento que prefere ver uma lógica mercantil imperando sobre a produção de peças em grande velocidade, que a colaboração é empregada de acordo com aquilo que cada dramaturgo pode (ou se sente mais apto a) fazer de melhor, pois fatores como a peste, entre outros, poderiam reduzir o ritmo das apresentações, não existindo a necessidade de colaborar apenas para produzir cada vez mais e em um ritmo veloz.[18] A alegação de inconsistências existentes em muitas peças colaborativas, forma de argumentação contrária – geralmente reciclada de tempos em tempos – a esta prática, acaba por ser um discurso vazio, pois inconsistências, de diferentes tipos, não são exclusivas das peças coautoradas, já que praticamente todas as peças, shakespeareanas ou não, possuem algum tipo de inconsistência, o que, segundo Gary Taylor, tem relevância apenas na experiência de leitura e releitura, mas não ao longo da experiência enquanto espectador, porque a percepção temporal (e de problemas estruturais) é diferente nas duas situações.[19]

As peças colaborativas de Shakespeare, cujos casos de colaboração são mais bem estabelecidos – já possuem décadas de estudos diferentes confirmando os resultados de pesquisas de atribuição de autoria distintas –, como *Henrique VIII*, *Titus Andronicus*, *Timão de Atenas* e *Péricles*, que possuem poucas traduções em vernáculo, enquanto *Os Dois*

[16] O termo "desintegração" foi utilizado por Chambers para designar as tentativas de identificação de possíveis colaboradores na década de 1920.
[17] Para um resumo da história de atribuição de autoria nessa obra, ver *Shakespeare, Co-Author* (2004), de Brian Vickers.
[18] TAYLOR, Gary. "Why Did Shakespeare Collaborate?", 2014.
[19] SHARPE, Will. 'Compreendendo a Autoria Colaborativa de Shakespeare' 2014; TAYLOR, Gary. "Why Did Shakespeare Collaborate?", 2014. Sobre inconsistências, ver os quatro livros de Kristian Smidt, publicados entre 1982 e 1993.

Parentes Nobres não possui tradução para o português brasileiro.[20] Nesse grupo dos cinco casos mais discutidos, com a notável exceção de *Péricles*, traduzida por José Roberto O'Shea e publicada em 2012, nenhuma das traduções para o português brasileiro das outras quatro peças coloca Shakespeare como coautor delas ou se detém longamente na história autoral e textual da obra. O'Shea, entretanto, em sua tradução, reserva um texto[21] após a introdução para comentar a colaboração entre George Wilkins e Shakespeare.

O alcance das peças colaborativas de Shakespeare, tanto aquelas com coautoria como as revisadas posteriormente,[22] não se limita apenas a esses cinco casos. Entre as demais peças colaborativas, os comentários nas traduções quanto à presença de outros dramaturgos são ainda menos numerosos, como naquelas escritas por Shakespeare e que recebem revisão por outro dramaturgo em algum momento, ou naquelas em que existe a possibilidade de localizar Shakespeare como coautor ou revisor. O texto de *Medida por Medida,* traduzido em prosa por Beatriz Viégas-Faria para a coleção de livros de bolso da L&PM, traz uma apresentação ao texto, preparada por Rui Barbosa, na qual ele faz menção a Thomas Middleton como um intruso no texto,[23] alguém que seria o responsável pelas supostas partes imorais – segundo julgamento dele – presentes nessa peça. A prática mais comum acaba por ser a completa falta de comentários a respeito da colaboração, como é o que acontece nas poucas traduções das três partes de *Henrique VI* e em *Henrique VIII*, que datam de décadas atrás, ou até mesmo na recém-publicada *Tragédia Espanhola*, de Thomas Kyd, na qual se discute uma adição shakespeareana na versão de 1602.[24]

O fato de muitas traduções não mencionarem a questão da colaboração, mesmo se tratando de peças colaborativas, pode ser facilmente explicado tanto pelo papel exercido pela edição fonte que o tradutor utiliza ao longo do processo tradutório, porque ela pode não trazer informações desse tipo, como pelo estado da discussão quanto à atribuição de autoria da peça no momento em que ele trabalha com ela, entre outros fatores. Praticamente qualquer edição

---

[20] Ver a tradução de Énio Ramalho publicada pela Lello & Irmão Editores, na qual se leem ambos os nomes, Shakespeare e John Fletcher, na capa, lombada e página de rosto. Tal forma de tratamento ainda não apareceu em nenhuma obra colaborativa de Shakespeare em obras publicadas no Brasil.

[21] Ver O'SHEA, José Roberto. 'William Shakespeare, George Wilkins e *Péricles*', 2012.

[22] Por "revisada posteriormente" refiro-me às revisões que ocorreram entre a escrita da peça e sua publicação, mantendo a revisão ou adição, no *Primeiro Fólio* de 1623. Ver grupo 2 na tabela abaixo.

[23] BARROSO, Ivo. 'Apresentação', p. 13-4.

[24] A presença de Shakespeare na *Tragédia Espanhola* se refere apenas às adições da quarta impressão da peça, texto conhecido como quarto de 1602 (Q4). O caso dessa atribuição de autoria é recente, datando de 2008, ao contrário da maioria dos já mencionados. Para mais informações, ver *Shakespeare's Additions to Thomas Kyd's The Spanish Tragedy* (2008), de Warren Stevenson, ou o artigo "Identifying Shakespeare's Additions to *The Spanish Tragedy* (1602): A New(er) Approach" (2012), de Brian Vickers.

atual, publicada no século XXI, das peças mencionadas acima, incluindo os casos de pesquisas mais recentes[25] (e disputadas), como *Macbeth*, dedica um espaço considerável em suas introduções para discutir colaboração. Além disso, essas edições trazem o nome do colaborador junto ao nome de Shakespeare, como pode ser observado nas folhas de rosto da maioria das edições da Arden Shakespeare Third Series, para as peças escritas com um colaborador.[26]

Outro ponto relevante do impacto dos estudos de colaboração na prática editorial é a redefinição das fronteiras daquilo que se chama de cânone de determinado autor, tal como pode ser visto na inclusão de *Macbeth*, *Timão de Atenas* e *Medida por Medida* nas *Collected Works* (2007) de Thomas Middleton. Embora a história autoral e textual possa não afetar a realização da tradução em si – enquanto tarefa de tradução – o material pré-textual e o estado da discussão quanto à autoria, datação e ao texto afetarão a percepção com relação a esses aspectos, sobretudo quanto à autoria, detectada por leitores e espectadores.

Assim, a edição – incluindo o cotejo com outras edições – acaba por ter um papel fundamental para *definir* uma série de perspectivas que serão adotadas ao longo da tradução, algo que confere ao tradutor o papel de um "gatekeeper" (porteiro) quanto a quais informações serão ou não levadas para o leitor. Na tradução apresentada aqui, procura-se apresentar o máximo de informações da condição material do manuscrito, enfatizando a natureza prismática de *Sir Thomas More*: o texto de origem e suas alternativas, a variação linguística na tradução e as possibilidades infinitas no palco.

Os casos de colaboração na produção elisabetana de Shakespeare que ainda não alcançaram as traduções também podem ser explicados por estarem ligados às peças históricas menos populares e traduzidas, como as três partes de *Henrique VI*, sendo este outro tópico cujo debate e desenvolvimento vinha acontecendo intensamente no período em que esta tese foi finalizada. Quanto às dez peças que em algum momento foram vinculadas ao nome Shakespeare, por algum tempo chamadas pelo nome de "apócrifas", muitas delas são de fácil acesso desde a publicação do *Collaborative Plays*, da RSC, em 2013. Dessas peças, apenas *Eduardo III*, *A Tragédia Espanhola* e agora *Sir Thomas More* possuem traduções para o português. Segundo Will Sharpe, *Sir Thomas More* e *Eduardo III* são os casos mais relevantes das peças reunidas na coleção, enquanto *Mucedorus* (texto com adições de 1610) é

[25] A história da atribuição é antiga, mas é um caso que tem recebido muita atenção nos últimos anos.
[26] Ver as edições de *Timão de Atenas*, *Péricles*, *Henrique VIII*, *Dois Parentes Nobres.* A edição de *Macbeth* comenta a revisão. *Medida por Medida* ainda não possui um volume na Arden Shakespeare Third Series e, portanto, traz informações já desatualizadas quanto ao estado atual das discussões de atribuição de autoria.

uma peça que vale a pena ser considerada, uma obra liminar entre o grupo de *Sir Thomas More* e o grupo daquelas que não devem mais ser associadas a Shakespeare, por não possuírem nenhuma associação linguística.[27]

O caso de *Macbeth*, ainda que debatido já há algum tempo, é ainda muito novo para já ter sido acolhida a atribuição de autoria em alguma tradução. Nesse caso, trata-se de uma peça que certamente encontra e ainda encontrará relutância[28] para ser acolhida por se tratar de uma das grandes tragédias, algo que não tem nenhuma relação com o método empregado para localizar Middleton no texto, embora esse método seja bem convincente. Por outro lado, o texto de *Eduardo III*, ainda um dos melhores candidatos para adentrar o chamado cânone shakespeareano, possui tradução para o português. O tradutor, Elvio Funck – seguindo a prática da coleção *New Cambridge Shakespeare*, que inclui a peça em sua série individual de obras –, opta pelo nome William Shakespeare como autor do texto. No entanto, a tradução não se aprofunda quanto à discussão da questão autoral ou de uma possível colaboração – um tópico que, de forma semelhante à datação dessa obra, permanece ainda indefinido. Contudo, provavelmente a peça ganhará atenção nos próximos anos, por conta dos avanços nas técnicas de atribuição de autoria, com a retomada das colaborações de Shakespeare feitas ao longo do período elisabetano, no início de sua carreira. Além das já mencionadas, existem outros casos de colaboração que vêm sendo discutidos, os quais envolvem a participação de Shakespeare em algumas cenas de *Arden of Faversham* e uma possível revisão ou escrita colaborativa por Middleton em *Bem está o que acaba bem*. *Double Falsehood*, uma adaptação do século XVIII para *Cardenio*, possui traços da escrita do revisor Lewis Theobald, mas preserva ainda trechos da escrita tanto de Fletcher como de Shakespeare.

É necessário dizer que colaboração foi algo presente durante toda a carreira de Shakespeare; ainda que a maioria de suas peças tenham sido escritas sem o auxílio de um colaborador, para grande parte do drama do período, colaboração era o padrão e não a

---

[27] SHARPE, Will. 'Authorship and Attribution', 2013, p. 642.

[28] Esta atribuição, que remonta ao final do século XIX, vem sendo capitaneada atualmente por Gary Taylor. Brian Vickers, de maneira pouco convincente, contesta a atribuição. Sobre o assunto, ver a edição de *Macbeth* no *The Collected Works* (2007, p. 1165-1201); os textos de Gary Taylor: '*Macbeth* and Middleton' (2014); "Empirical Middleton" (2014); a seção sobre *Macbeth* em *Thomas Middleton and Early Modern Textual Culture* (2007, p. 383-98) coautorado com John Lavagnino; *Shakespeare Reshaped: 1606-1623* (1993), coautorado com John Jowett. Sobre a contestação, ver os textos de Brian Vickers: "Disintegrated. Did Thomas Middleton really adapt *Macbeth*?" (2010) e "An Enquiry into Middleton's supposed 'adaptation' of *Macbeth*" (2010), coautorado com Marcus Dahl e Marina Tarlinskaya.

exceção.[29] Trata-se de um assunto de extrema importância para compreender as práticas autorais e de transmissão do texto. Tais práticas são especialmente relevantes para o leitor dos dias atuais, que vive em um período que herdou do Romantismo uma visão idealizada de Shakespeare e sua obra, segundo a qual existe um vínculo imenso entre eles.

A natureza colaborativa estabelece uma forma distinta de relação entre o autor, o texto, o leitor, os atores e os diretores. O caso de *Macbeth* fornece um ótimo exemplo. Sem a revisão posterior, Shakespeare não recorre à Hecate no centro da peça nem às canções da respectiva cena. A responsabilidade pela ação passa a ser centralizada no protagonista, sem que seja dispersa em agentes sobrenaturais. Isto é, o elemento "mal" da peça tem origem na própria personagem, embora para o período de Shakespeare essa explicação não seja suficiente e, por isso, crie a necessidade de agentes demoníacos.[30] Tal fórmula certamente já foi utilizada pelo cinema, com ou sem consciência de que se tratava de uma revisão posterior. Sem as revisões de Middleton, as três "weird sisters" do início da peça não necessariamente precisam ser representadas como bruxas, algo que também enfatiza a ação no protagonista.

Na tabela abaixo, segue a versão atualizada e redimensionada de uma classificação das obras colaborativas em grupos, publicada primeiramente no artigo "Shakespeare e a Prática da Colaboração: O caso de 'Sir Thomas More' e sua Tradução" (2013), com as devidas modificações que ocorreram daquela data para os dias atuais.[31] O último grupo incluído nesta nova versão da tabela traz peças que já foram consideradas "apócrifas", por aparecerem com atribuições de autoria incorretas, mas nas quais a presença shakespeareana é, segundo Will Sharpe, praticamente impossível.[32]

Tabela 1: Relação de peças colaborativas por grupo

Grupo	Peças	Shakespeare + Colaborador(es)
GRUPO 1 Peças escritas colaborativamente	*Henrique VI Parte I* (1592)	Thomas Nashe Christopher Marlowe
	Titus Andronicus (1592)	George Peele
	Timão de Atenas (1605)	Thomas Middleton
	Péricles (1607)	George Wilkins
	Henrique VIII (1613)	John Fletcher
	Cardenio (1612-3)	John Fletcher
	Two Noble Kinsmen (1613-4)	John Fletcher

[29] Sobre as duas formas de autoria em Shakespeare, ver 'Compreendendo a Autoria Colaborativa de Shakespeare' (2014), de Will Sharpe.
[30] James Shapiro discorre sobre esse assunto em seu livro *1606 – William Shakespeare and the year of Lear* (2015, p. 208-260), publicado no final de 2015. Essa é a primeira obra de caráter acadêmico-popular a trazer o caso da revisão middletoniana para leitores não especialistas.
[31] Para mais detalhes, ver "Shakespeare e a Prática da Colaboração: O caso de 'Sir Thomas More' e sua Tradução" (2013), de minha autoria. O Grupo 5 foi adicionado nessa versão da tabela.
[32] SHARPE, Will. Op. cit., p. 642.

Grupo	Peças	Shakespeare + Colaborador(es)
GRUPO 2 Peças alteradas	*Medida por Medida* (1603)	Thomas Middleton (c. 1621)
	Macbeth (1606)	Thomas Middleton (c. 1613-16)
	Cardenio [*Double Falsehood* (1727)]	Lewis Theobald (Séc. XVIII)
GRUPO 3 Peças com adições por Shakespeare	*Arden of Faversham* (1592-5)	Um ou mais não identificados
	Eduardo III (1596)	Combinações entre estes dramaturgos: Christopher Marlowe, George Peele, Thomas Kyd, Michael Drayton, Robert Greene
	Sir Thomas More (1603-4)	Anthony Munday Henry Chettle Thomas Dekker Thomas Heywood Mão C
GRUPO 4 Peças com atribuições de autoria em discussão	*Henrique VI Parte II* (1591)	Christopher Marlowe George Peele Robert Greene Thomas Nashe Thomas Kyd
	Henrique VI Parte III (1591)	Christopher Marlowe George Peele Robert Greene
	Arden of Faversham (1592-5)	Um ou mais não identificados
	A Tragédia Espanhola (Q4, 1602)	Thomas Kyd Ben Jonson
	Bem está o que acaba bem (1604-5)	Thomas Middleton
	Mucedorus (Q3, 1610)	Um ou mais não identificados
GRUPO 5 Peças sem relação com Shakespeare	*Locrine* (1586?)	
	Thomas Lord Cromwell (1602)	
	The London Prodigal (1604), atribuída a Thomas Middleton	
	A Yorkshire Tragedy (1605), atribuída a Thomas Middleton	

Fonte: Closel (2013c)[33]; Jowett (2012); Sharpe (2013; 2014); Taylor (2014; 2015); Taylor & Nance (2015).

É importante comentar como funcionam os métodos de atribuição de autoria para que o assunto não pareça vago ou demasiadamente complexo. Embora nesse campo da linguística se utilizem muitos conceitos matemáticos, estatísticos e de probabilidade, é possível traçar uma rota comum para a maioria dos métodos empregados para avaliar a presença de um determinado autor em um trecho ou texto de obra disputada. Recorrerei aos princípios básicos do método empregado por Taylor em "Empirical Middleton", por se tratar de uma forma destinada a encontrar autores em trechos menores. As diferenças entre este e outros métodos está basicamente no tamanho das amostras de textos, nas formas de agrupamento dos resultados e no tipo de recurso estilístico que é mensurado. Os princípios

[33] O artigo no qual esta tabela se baseia (CLOSEL, 2013c) possui uma lista vasta das fontes e bibliografia para os estudos de atribuição de autoria. Ver também os textos de Gary Taylor, John Jowett, Will Sharpe, entre outros mencionados nesta introdução.

básicos, entretanto, costumam ser os mesmos. O exemplo abaixo recorre à situação hipotética de um trecho no qual se desconfia da presença shakespeareana em uma obra anônima.

1) **Seleção**: o trecho da peça em que a autoria é suspeita é isolado do restante da obra;
2) **Definição da base para testes**: todas as obras colaborativas ou nas quais a autoria colaborativa é suspeita ou confirmada, são isoladas (ou os trechos atribuídos a outros dramaturgos são removidos do conjunto). As obras desse grupo são aquelas impressas ou nos primeiros quartos ou no *Primeiro Fólio*;
3) **Teste do teste**: emprega-se o método escolhido para um trecho shakespeareano de tamanho e teor semelhante a fim de verificar se o método pode dizer que um trecho shakespeareano é corretamente atribuído a Shakespeare. O método deve ser capaz de satisfazer essa condição;
4) **Teste do trecho – sequências exatas** (também chamadas de "n-grams"): emprega-se o método escolhido para sequências de duas a quatro palavras de todo o trecho suspeito. Exemplo: A+B; A+B+C; A+B+C+D;
    a) Passa-se para a próxima palavra na primeira posição. Exemplo: B+C; B+C+D; B+C+D+E até que todas as posições possuam sequência de duas, três e quatro palavras; cada uma destas sequências é lançada contra a base de testes definida acima;
5) **Trecho de palavras – sequências próximas**: semelhante ao passo anterior, mas prevendo a existência de alguma palavra entre os termos, como palavra A próxima da palavra B. Exemplo: "wrap" próximo de "gold" algo que pode resultar em sequências como "**wrap'd** in **gold**" ou "**wrapped** thy innocent **gold**"; combinações entre verbos, substantivos, adjetivos ou advérbios raros também podem ser significativos;
6) **Observação**: as duas etapas anteriores devem incluir variações e formas alternativas da mesma palavra; por exemplo, verbos em conjugações diferentes ou grafias diferentes para minimizar erros de transmissão textual existentes nos textos e facilitar a localização, quando existentes. Exemplo: "musick", "musicke", "musik"; "let me" e "lett me";
7) **Análise dos dados iniciais**: verifica-se quantas vezes uma sequência (de ambos os tipos) encontrou algum equivalente na base de testes shakespeareana. Caso uma mesma sequência encontre paralelos na mesma obra ou no mesmo autor, ela é contabilizada apenas uma vez para minimizar a influência da quantidade de obras de determinado autor no teste;

8) **Teste negativo**: os testes são refeitos em bases de dados mais amplas, como o EEBO e o LION, para verificar os resultados para obras não shakespeareanas. Novamente deve-se ter cuidado com resultados que apareçam em obras sobre as quais se tem certeza da autoria colaborativa. Obras anônimas podem ou não ajudar nessa avaliação. Esse teste é fundamental para precisar as conclusões, pois, até o momento, os testes haviam medido o quanto o trecho suspeito possui ou não paralelos com Shakespeare. Algumas sequências encontradas até aqui podem ser únicas para determinado autor, possuindo paralelo apenas na obra suspeita;
9) **Avaliação**: os candidatos com maior número de resultados são avaliados, pois apenas um paralelo não é significativo para testes de atribuição de autoria. Descartam-se candidatos que, por questões óbvias, não poderiam ter escrito o fragmento, com base em datas de nascimento, morte e data de publicação. Verifica-se também a distribuição dos candidatos predominantes ao longo da sequência que está sendo testada. Caso os resultados tenham sido satisfatórios, haverá um candidato predominante, algo que poderá eliminar a possibilidade de Shakespeare como autor, ou elevar a possibilidade de que ele seja o melhor candidato para a autoria do trecho em questão. Há também a possibilidade de o teste resultar em poucas equivalências para um conjunto pequeno de autores e permanecer inconclusivo.

Texto base e edições consultadas, entre 1844 e 2013

A edição tomada como texto-base para esta tradução foi a versão da Arden Shakespeare Third Series (2011),[34] preparada por John Jowett (Shakespeare Institute, University of Birmingham). Essa escolha se deve essencialmente à qualidade e ao cuidado que apresenta quanto às peculiaridades textuais da peça *Sir Thomas More*. Essas características, geralmente não vistas em outras peças, são tratadas com aprofundamento por parte do editor. Outro aspecto foi o fato de que Jowett é especialista experiente em crítica textual do período e foi um dos organizadores, ao lado de Stanley Wells e Gary Taylor, do excepcional *Oxford Shakespeare Complete Works* (1986; 2006; 2016)[35] e do monumental

[34] MUNDAY, A.; SHAKESPEARE, W. et al. **Sir Thomas More**, 2011.
[35] Entre os méritos dessa edição, está o fato de que ela inaugurou uma tendência em trazer os textos do período em grafia modernizada, uma metodologia que se tornou padrão posteriormente.

Collected Works: Thomas Middleton (2007), tendo trabalhado com peças de natureza colaborativa por décadas.[36]

Outras edições foram consultadas, como a versão da "Revels Plays" (1990; 2007),[37] preparada por Giorgio Melchiori (Università Roma Tre) e Vittorio Gabrielli (Università di Roma), que muito contribuiu para uma mudança significativa na maneira como *Sir Thomas More* se apresentava dentro do universo editorial, sendo devidamente anotada, comentada e de tiragem extensa. Portanto, essa edição colaborou para que mais pessoas pudessem ter contato com a peça a partir de um texto mais acessível.

Uma edição muitas vezes consultada foi aquela referente à encenação na Royal Shakespeare Company (RSC),[38] em Stratford-Upon-Avon, durante a temporada intitulada "The Gunpowder Season" (2005-2006). Trata-se de uma versão do texto que alcançou os palcos há poucos anos,[39] pelas mãos do diretor Robert Delamere e que contou com atores como Nigel Cooke, no papel de Thomas More. A edição resultante da preparação dessa encenação tornou-se extremamente valiosa à tradução apresentada nesta tese, tanto pela escolha e preparação do texto como na montagem das cenas.

Também foi utilizada a edição da Malone Society, preparada por W. W. Greg,[40] cuja primeira edição data de 1911 e corresponde à melhor transcrição diplomática feita diretamente do manuscrito. A disposição distinta da paginação dela, separando o texto em dois blocos, isola o manuscrito original das adições e revisões. Tal estratégia não é mais observada nas três outras edições citadas acima, que tinham finalidades diferentes daquela de transcrever o manuscrito para preservá-lo. As anotações e características filológicas presentes nessa transcrição também foram extremamente valiosas na observação de certas características textuais. Esta acaba por ser uma edição primária ao estudo da peça, sua edição ou tradução.

Além desta edição, também foi consultada a de 1908, preparada por Tucker Brooke, na obra *Shakespeare Apocrypha*,[41] que se constitui numa reunião das catorze peças consideradas, naquele momento específico, como peças apócrifas. Em geral essa edição e a de

---

[36] Seu *Timão de Atenas*, pela Oxford Shakespeare, é um bom exemplo.
[37] MUNDAY, A.; SHAKESPEARE, W. et al. **Sir Thomas More**, 2007.
[38] MUNDAY, A.; SHAKESPEARE, W. et al. **Thomas More**, 2005.
[39] Essa encenação encontra-se disponível para consulta integral, em formato digital, no *Shakespeare Centre & Archive*, em Stratford-Upon-Avon, Inglaterra. Essa gravação foi consultada durante o período em que o texto foi traduzido.
[40] ANONYMOUS. **The Booke of Sir Thomas More**, 1911.
[41] BROOKE, C. F. Tucker (Ed.). **The Shakespeare Apocrypha**, 1929 [1908].

Greg variam em algumas leituras,[42] principalmente com relação ao primeiro trabalho de transcrição do manuscrito – que serviu de base para comparações por parte de diversos editores posteriores –, realizado por Alexander Dyce[43] em 1844.

Em 2013, *Sir Thomas More* aparece em *Collaborative Plays*, editada por Jonathan Bate e Eric Rasmussen, para a coleção da RSC. A peça está ao lado de outras nove que têm o traço comum de serem colaborações, nas quais Shakespeare poderia estar envolvido. A edição da RSC permitiu que tanto o assunto colaboração[44] como a peça alcançassem um público ainda maior que as edições precedentes.

Algumas condições colaboram para a opção por uma edição mais atual. A primeira diz respeito às etapas de trabalho e pesquisa com o manuscrito de *Sir Thomas More*. Assim, nas primeiras edições existe uma preocupação maior com o trabalho de levantamento da quantidade e identificação de diferentes autores envolvidos e da correspondente disposição de suas participações no texto, bem como com o estabelecimento do texto em si da melhor forma possível, de maneira a preservar o registro. Além desses aspectos, há a questão do estado do manuscrito, pois, ao longo dos anos, o mesmo passou por diversas reparações que auxiliam na tarefa do editor[45] que se lança sobre ele, enquanto que, por outro lado, algumas partes, parcialmente legíveis aos editores do século XIX, tornaram-se indecifráveis hoje. As edições publicadas de 1990 até o presente momento puderam utilizar as diversas edições que as precederam, melhores condições em regiões do Texto Original e, em certa medida, puderam proporcionar um novo rumo à peça, que saiu de um universo amplamente marcado pelo estudo crítico estritamente textual, autoral e de datação tanto para adentrar edições mais acessíveis para leitores como também proporcionar condições para que o texto ganhasse corpo e voz, alcançando os palcos e o público. Portanto, a amplitude e a variedade de edições, em suas condições e objetivos distintos no trabalho com o texto do manuscrito, proporcionaram um rico material de pesquisa e reflexão para formar a base do processo de tradução.

[42] Variam nos casos de leituras conjecturais, detalhados mais abaixo.
[43] DYCE, Alexander (Ed.). **Sir Thomas More, a play**, 1844.
[44] O assunto está extraordinariamente bem representado e explicado no ensaio final do livro, "Authorship and Attribution", de Will Sharpe (2013, p. 641-745).
[45] Por exemplo, algumas partes do Texto Original só vieram à luz quando as adições III e V foram descoladas da folha do manuscrito, revelando o texto substituído no início do século XXI.

Notas sobre a organização da tradução de *Sir Thomas More* e símbolos utilizados

Ao longo da tradução, procurou-se manter a riqueza e a complexidade inerentes à peça. Assim, diversos tipos de marcação, detalhados abaixo, fazem-se presentes tanto para proporcionar mais clareza no momento de tradução e leitura como para um registro efetivo das práticas textuais do período em que o texto foi escrito.[46] Tais marcações permitem que leitor, ator ou diretor observem a peça como um processo contínuo de escrita e possam construir variações a partir das demarcações textuais. Assim, espera-se expressar com clareza visual as possibilidades que o texto apresenta.

Leitura conjectural

Apesar de o texto ter sido escrito muito provavelmente nos primeiros anos do século XVII, os danos causados ao manuscrito pelo tempo não são tão significativos no que diz respeito ao todo orgânico da peça. No entanto, desde o momento em que esse texto passou a receber atenção crítica e a ser transcrito – como na edição de 1844, por Alexander Dyce – para posteriores impressões, surgiu a necessidade de esclarecimento sobre algumas características textuais dele, pois elas afetam diretamente a tradução para o português. Um dos pontos que se colocam frente ao editor da peça são as diferentes leituras para locais específicos do manuscrito. Em geral, elas se referem a regiões de margem, nas quais uma palavra ou uma linha tornaram-se extremamente difíceis ou mesmo impossíveis de serem lidas. Nesses casos, alguns editores propuseram soluções, completando essas lacunas com um termo aceitável – fosse ele sugerido por uma rima ausente ou a partir do documento que servira de fonte para determinada fala ou sequência de eventos. Tal tipo de situação será designado como *leitura conjectural* ao longo do texto, por meio de marcações específicas.

No caso das leituras conjecturais, textualmente foram adotados os símbolos < > em volta da palavra, trecho ou verso e, em nota, detalhou-se qual a leitura que está sendo seguida para a minha tradução, isto é, a partir de qual texto-fonte aquela opção foi selecionada. Além da leitura utilizada, na nota constam as demais alternativas, todas identificadas pelo nome do editor. A opção nesses casos foi, geralmente, para a leitura que prevalecia sobre as outras quanto a sua tradução. Assim, nenhuma edição foi tomada como a

[46] As marcações estão de acordo com a edição base desta tradução.

principal referência para os casos de leitura conjectural. Quando se trata de uma opção que prevalece ao longo de todas as edições e que costumeiramente não é destacada, não há necessidade de separá-la do texto. Esses casos são geralmente de leituras difíceis ou de trechos parcialmente danificados.[47]

Em outros casos, nos quais não há uma leitura que prevaleça ou o manuscrito é ilegível ou muito danificado, o símbolo utilizado é o mesmo, porém, sem nenhuma palavra dentro, sinalizando um trecho ou verso ausente, como também é feito por alguns dos editores. Dez das dezessete cenas de peça apresentam essa característica, em situações variadas. O exemplo abaixo exibe um caso de solução conjectural que afeta apenas uma parte do verso.

CHOLMLEY
<Era de se>[48] temer que isso ocorresse.
(**Sir Thomas More**, cena iii, verso 78)

Trechos Marcados

Para apontar os trechos que foram marcados para remoção, ou por parte do censor ou por parte do próprio processo de revisão interna, foram utilizados dois recursos, o verso sublinhado e notas de rodapé, ao final da sequência riscada, para informar a origem daquela marcação. Nesse caso, a opção é sempre manter o verso dentro do corpo do texto, com um tipo de marcação que o diferencie. Trata-se de uma prática observada em todas as edições consultadas que realizam essa distinção. Esse mesmo procedimento foi seguido para esta tradução. No exemplo abaixo, toda a fala do Xerife de Londres fora marcada para remoção por Edmund Tilney, possivelmente por poder aludir ao presente dos espectadores, e não somente ao período da história que estava sendo encenada.

XERIFE
<u>Isso mesmo. Façam o seu serviço.</u>
<u>Deus tenha pena destes tempos ruins!</u>
(**Sir Thomas More**, cena vii, versos 16-17)

Outros trechos foram marcados para remoção pelo próprio grupo de dramaturgos, que suprimiram versos redundantes ou de sintaxe exageradamente complexa, ou mesmo

[47] Ver o 'Appendix 5' da edição de Jowett que explica a história das transcrições do manuscrito e suas edições entre 1844 e 2011.
[48] Leitura de Hopkinson (JOWETT, 2011, p. 167, n. 78), seguida pela maior parte dos editores.

trechos que, ao longo da revisão interna da peça, foram considerados desnecessários, como passagens redundantes ou confusas. Nesse caso, os versos também estão sublinhados e a explicação é geralmente encontrada no final da sequência.

Autoria Múltipla

Para assinalar os diversos autores que participaram do processo, foi utilizado o recurso de inserção de uma pequena caixa de texto, na qual é sinalizado o fim do trecho de um dramaturgo e o início do outro. No exemplo abaixo, inicia-se uma adição por Thomas Heywood, logo na sequência da rubrica escrita por Anthony Munday.

> *LINCOLN, os dois BETTS – GEORGE e Ralph "BOBO"–, WILLIAMSON, SHERWIN e outros entram, com armas nas mãos; DOLL veste uma cota de malha, um capacete, uma espada e um escudo; uma multidão também está presente.*
>
> MUNDAY
> HEYWOOD
> (Adição 2)
>
> **BOBO BETTS**
> Vamos, vamos, nós vamos acabar com seus nabos, vamos amanteigar suas caixas! Os estrangeiros devem dominar o churrasco? Sim, mas nós é que vamos prepará-los.[49] Vamos, vamos. Andem, andem, com valentia, com valentia!
> (**Sir Thomas More**, cena iv, versos 1-3)

Esse tipo de marcação não é comum em todas as edições. Algumas simplesmente absorvem a característica colaborativa como inerente ao *corpus* da peça, sem referenciar os participantes, como é o caso da edição para o teatro da RSC. Outras, como a da Malone Society, optam pela divisão do texto em partes, publicando o Texto Original separado das Adições de cada um dos envolvidos. A edição de Jowett utiliza um traço horizontal entre um e outro, identificando o autor e o nome da parte. A opção aqui foi de reproduzir as adições dentro dos locais em que foram feitas, seguindo a disposição do texto-fonte, recorrendo à margem da folha para tal.

A relação entre Texto Original e Adições gerou, em alguns casos, a substituição de longas sequências. Da mesma forma que alguns editores de Shakespeare, na relação entre seus textos, Quartos e Fólio, a opção aqui foi a de separá-los e colocá-los em um anexo. Nesse caso, o trecho isolado é o que corresponderia ao Texto Original e fora substituído pela

[49] Essa fala do Bobo Betts apresenta alusões a comidas não originárias da Inglaterra, como o nabo. A batalha, que está para se iniciar, usará fogo contra a casa dos estrangeiros. O Bobo brinca que os estrangeiros dominarão o churrasco, pois serão os assados dos revoltosos que controlarão o fogo. Há também alusão aos alimentos que os estrangeiros roubam dos ingleses.

Adição. Em outros, a Adição soma-se ao Texto Original sem que partes dele sejam substituídas. Uma relação de equivalências pode ser encontrada no anexo "Cenas Substituídas" para facilitar a localização de cada parte substituída ou removida.

Outras caixas de texto estão presentes no corpo do texto, apontando não adições, mas pequenas interpolações – como rubricas – ou mesmo anotações do censor ou de algum dos dramaturgos.

Disposição do texto, métrica, interpolações editorais e outras anotações

O texto da peça aqui apresentado foi dividido originalmente apenas em cenas, conforme consta na edição base da tradução, especificamente editado em dezessete cenas. Na edição de Gabrielli e Melchiori, as cenas foram agrupadas em cinco atos.[50]

Quanto à métrica e estilo do texto, foi mantida a distribuição de verso e prosa de acordo com o texto base. Nos versos, o número de sílabas varia, geralmente, entre nove a catorze sílabas poéticas e, em alguns momentos, padrões variados de rimas aparecem na mesma cena. Em geral, há uma tendência à predominância do verso decassílabo e do verso branco ao longo de todo o texto. Algumas partes são bastante significativas quanto à distribuição das diversas autorias, observada, por exemplo, por variação na quantidade de versos e pelo uso de conjuntos de rimas. Tais momentos, sempre que possível, foram assinalados.[51] Casos em que os versos resultavam em nove sílabas, pois a terminação "-ed" de algum verbo não estava sendo contada, foram contabilizados como decassílabos, uma prática comum em algumas edições e traduções disponíveis no mercado.[52] Procurou-se seguir a mesma métrica e distribuição de versos ao longo de toda a tradução. Outras práticas seguidas aqui são mais comuns e familiares às edições modernas, como o uso de colchetes para indicar uma interpolação editorial ou para precisar uma rubrica ausente.

Todo esse conjunto de características não poderia permanecer oculto nesta tradução para a língua portuguesa, simplesmente tomando-se o texto traduzido como outro texto, que não carregaria traços da história desse manuscrito e dos hábitos de composição dramática, como a autoria múltipla e as intervenções, além da censura à qual ele foi

[50] Tal opção ainda é possível de ser seguida ou sinalizada em conjunto com a notação por cenas.
[51] Na atual versão da tradução, nem todas as sequências rimadas do original mantêm essa característica, mas procurou-se assinalar, em notas, todas as ocorrências.
[52] Essa mesma estratégia foi utilizada na tradução de *Eduardo III* (2010), por Elvio Funck, aqui consultada, em especial nas páginas 13 e 14. Esse método de contagem também é utilizado por diversos editores, por exemplo, os da Arden Shakespeare Third Series.

submetido, pois tais características fazem parte da tessitura dramática e da história dessa peça. Portanto, ao recorrer a tais anotações e procedimentos, o texto resultante expressa melhor a riqueza e a complexidade textual única de Sir *Thomas More*, fazendo uso das diversas pesquisas e edições que o precederam e proporcionaram condições para que esse manuscrito – a única forma de acesso direto à peça – tomasse forma na presente tradução.

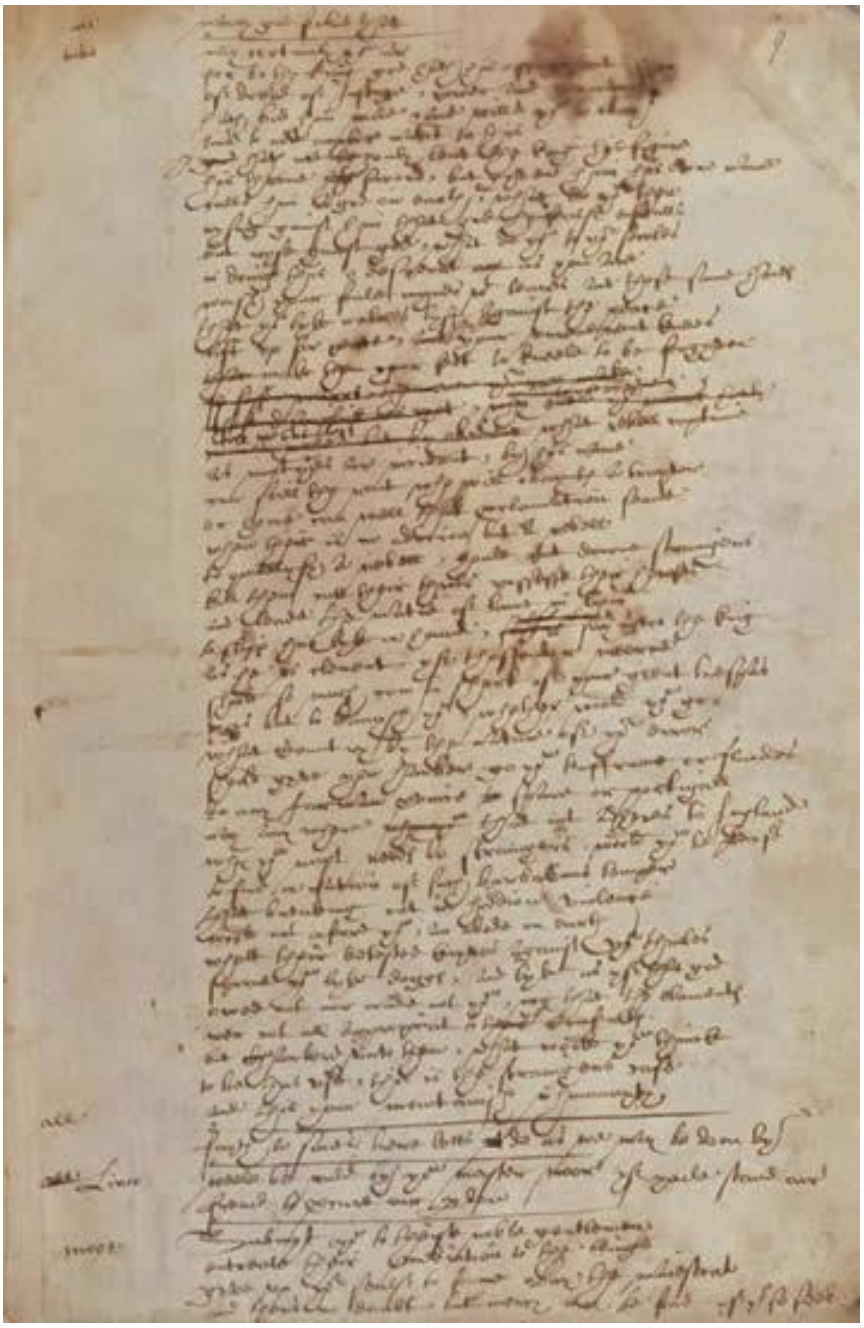

Imagem 1: Fac-símile de folha atribuída à "Mão D", identificada e geralmente aceita como a adição de William Shakespeare a *Sir Thomas More*. Nela é possível observar tanto as marcas de versos apagados ou palavras sugeridas para remoção como danos nas bordas da folha. Corresponde à folha 9A, cena vi, no início do discurso de More. Fonte: Wikimedia Commons (Licença: arquivo em Domínio Público, referente a versão de 2009).

PARTE I - ESTUDO

1. RECORDANDO THOMAS MORE

Leitores de *Sir Thomas More* podem se questionar em muitas coisas a respeito da peça. Por que uma peça sobre Thomas More foi escrita no período elisabetano? Qual era a reputação de Thomas More no final do século XVI? Foi sua presença que fez com que a peça fosse censurada? More é um exemplo de personagem trágica, cuja história fornece um modelo moral de ações que não devem ser imitadas? Se o for, sua história é uma tragédia? Essas foram questões que mantive comigo ao longo da pesquisa e da escrita desta tese. Frequentemente uma ou mais delas apareciam como indagações em debates de congressos nos quais apresentei trabalhos sobre essa peça.

Imagens de duas representações modernas de Thomas More estavam envoltas nessas perguntas: a primeira é a imagem de More conforme a atuação de Paul Scofield no filme, ganhador de seis óscares, *A Man for All Seasons* (1966; *O homem que não vendeu sua alma*, como foi traduzido no Brasil); a segunda é uma encenação mais recente, interpretada por Jeremy Northam, na série televisiva *The Tudors* (2007-2010). Uma terceira representação passou a ser o romance, peça, e, recentemente, série televisiva baseada nos Tudors, *Wolf Hall* (2015), de Hilary Mantel, adaptada pela BBC.[53] Além de questões do comportamento de More serem frequentemente mencionadas, em especial sobre sua imagem como humanista ou como queimador de hereges, também aparecem muitas observações quanto a sua obra-prima, *Utopia* (1516). Todas essas observações representam formas distintas pelas quais More é recordado atualmente e que refletem percepções de sua personagem histórica, política e literária. Mas, como More era lembrado no período no qual a rainha já idosa não tinha herdeiros para segui-la, quando disputas entre grupos de afinidades religiosas distintas eram frequentes e o cristianismo rumava para uma revolução em todos os seus aspectos? More morreu sem reconhecer a sobreposição dos direitos dos filhos de Ana Bolena[54] à filha de Catarina de Aragão, ficou do lado da Igreja e tentou, de certa forma, evitar a Reforma Inglesa. O ato de recordar More é um salto para uma época de transformações que formaram o

[53] *Wolf Hall* e *Bring up the Bodies* estavam em cartaz na Royal Shakespeare Company (RSC) em 2013, quando iniciei o estágio no Shakespeare Institute. Posteriormente elas foram encenadas em Londres, 2014, e em 2015 a série televisiva foi anunciada.

[54] O Rei passou a filha do 2º casamento na frente da filha do 1º casamento, na ordem de sucessão.

período, conhecido como Início da Idade Moderna, que ocorre em meio às muitas tentativas posteriores de compreender a própria história dessa mesma época.

Este capítulo busca traçar uma imagem de como More foi representado por meio de diferentes formas e memórias ao longo dos reinados de Maria I, Elizabeth I e James I e, para tanto, recorre ao uso da ficção como o veículo de sua recordação. As obras apresentadas aqui – o diálogo ficcional *Il Moro* (1556); uma peça de moralidade tardia, *The Longer Thou Livest the More Fool Thou Art* (1569); o romance *The Unfortunate Traveller* (1594); e duas peças do século XVII, a anônima, *Thomas, Lord Cromwell* (1602), e a colaboração entre William Shakespeare e John Fletcher, *Henrique VIII* (1613), – foram escolhidas como uma visão alternativa às biografias produzidas no período. Os registros biográficos, por sua vez, têm, entre si, uma percepção e ideias gerais semelhantes acerca de Thomas More, devido ao fato de que tanto os escritores das biografias como seu público leitor estavam conectados ao mundo não oficial do catolicismo inglês e viviam ou escondidos na Inglaterra, ou no exílio. Em geral há nesse grupo de biógrafos um laço familiar, por descenderem, direta ou indiretamente, daquele sobre quem escrevem.[55] Como contraste à forma quase univocal e sistemática de representar More nas biografias, as obras selecionadas apresentam diferentes olhares para More, tanto benevolentes como pejorativos, por meio de referências às vezes muito breves ou longamente elaboradas. Os gêneros dessas obras e suas estruturas também variam de maneira considerável. Elas são apresentadas aqui em ordem de seu aparecimento, embora qualquer ordem expresse a variedade de registros por meio dos quais More foi representado. Ao contrário do grupo dos biógrafos, apenas o autor de *Il Moro* possui uma relação familiar com Thomas More.

Deve-se ter em mente que este capítulo lida com o conceito de recordação[56] ("remembrance"), uma ideia que, de acordo com Andrew Gordon e Thomas Rist – em compilação recente de estudos sobre recordação no período do início da Idade Moderna na Inglaterra –, não é algo neutro nem individual.[57] A recordação é algo cultural, um tópico central, por exemplo, para a liturgia cristã.[58] A Reforma Inglesa trouxe consigo um tipo de crise na memória e o medo do esquecimento, com atos como a erradicação do Purgatório e da

[55] Cf. QUESTIER, Michael. "Catholicism, Kinship and the Public Memory of Sir Thomas More", 2002.
[56] Ao longo deste capítulo, utilizo o termo *lembrar*/*recordar* como uma forma pessoal de buscar uma informação e *recordação* (*remembrance*) como uma forma coletiva ou cultural da mesma prática.
[57] GORDON, Andrew et RIST, Thomas. **The Arts of Remembrance in Early Modern England**, 2013, p. 3-4.
[58] GORDON, Andrew et RIST, Thomas. Op. cit., p. 3-4.

intercessão dos santos, a alteração dos ritos fúnebres e práticas relacionadas à memória, além da redefinição da natureza das imagens e dos registros dos mortos.[59]

Sir Thomas More enfrentou essa crise como uma revolução cultural em andamento e em seus primeiros passos, a qual se desenvolveu em diversas formas de recordação. Seus descendentes reagiram preservando sua memória por meio do recurso mencionado acima, as biografias, e também por meio das pinturas, que foram utilizadas para unir More e aqueles que ele nunca encontrou em vida, estabelecendo um tipo de culto a enaltecer o ancestral amado.[60] Segundo Michael Questier, a família de More o transformou em uma "cultic figure" logo após sua morte, em 1535.[61]

> Deprived of a body, a public site, a shrine, and driven into hiding, the cult of Sir Thomas More centered instead around substitute bodies, namely the portraits and written accounts that already existed or were soon produced. Hence it was a cult centered not on the metaphorized body, but on metaphors for the body or even on metaphor itself... [62]

A abolição do Purgatório e dos santuários, assim como as diversas questões teológicas sobre a presença ou recordação daqueles que haviam morrido são exemplos do quão essencial era o tema da memória na sociedade pré-Reforma e em suas expressões criativas, como as artes e especialmente o drama. O fantasma, em *Hamlet* (1600), talvez seja o exemplo mais vivo do impacto dessas mudanças e do desespero por não ser esquecido.

O teatro é um local no qual histórias são contadas, como a encenação de uma história – antiga ou nova, mítica ou tópica, séria ou cômica – ou de uma *performance* anterior. Dentro do espaço do teatro, atores se encontram vivendo outras vidas e vestindo roupas de outras pessoas repetidas vezes, algo que o caracteriza como "deeply responsive to the contemporary conflicts over remembrance".[63] As folhas de um manuscrito dramático foram o local no qual a recordação de More encontrou sua expressão mais inesperada,[64] por meio de *Sir Thomas More*. O drama recorre às muitas expressões anteriores de como sua vida, ações, obras, período e morte encontraram caminhos de representação. O tema da memória e da recordação é um bom ponto de partida para constatar, pelo modo como as pessoas se

[59] HULSE, Clark. ''Dead's man Treasure': The Cult of Sir Thomas More', 1994, p. 205-6.
[60] Cf. HULSE, Clark. Op. cit., p. 208-225.
[61] QUESTIER, Michael. Op. cit., p. 483.
[62] HULSE, Clark. Op. cit., p. 208.
[63] GORDON, Andrew et RIST, Thomas. Op. cit., p. 15.
[64] Anthony Munday estava envolvido com a perseguição e localização de católicos recusantes no momento da escrita de *Sir Thomas More*. Segundo Jowett, Munday sempre esteve em meio a controvérsias religiosas, mas seu envolvimento com a peça é notavelmente contraditório (2011, p. 14).

recordavam de More, que uma memória coletiva sobre ele estabeleceu uma tradição, para a qual a peça colaborativa de Munday e Chettle é, pelo menos para os nossos tempos, o esforço dramático mais eficiente em alcance e repercussão.[65]

Quanto à memória coletiva dentro do espaço cênico no período pós-reforma, Janette Dillon proporciona uma definição clara que reflete o sentido no qual as obras serão discutidas aqui:

> 'Collective memory' thus shares an understanding of what the image stands for, at the same time as splintering in response to it. Each spectator brings his or her recognition of the image from religious iconography history an individual set of tensions combining social grouping, religious affinity and personal history. And a regular theatre-going spectator, who recognizes earlier workings of the image from the theatre, brings with that recognition further complexities of engagement, based on the scene's conscious and self-aware staging of iconicity.[66]

Mesmo que a natureza das obras selecionadas não seja dramática em todos os casos, essas ideias de reconhecimento são aplicáveis para leitores e para espectadores. Tanto a literatura como o drama imitam a realidade e induzem a um senso de identificação aquele que interage com suas palavras, imagens e ideias.

A primeira obra desse grupo de textos foi escrita por um autor que também era um familiar de More, um sobrinho-neto, o único desses escritores nessa condição. Ele toma seu antepassado como um modelo e um juiz, colocando-o ao lado de visitantes para discutir acerca de um tema filosófico, no jardim da casa de More em Chelsea, pouco mais de vinte anos após a morte deste.

---

[65] Parte dessa força da peça é devida à "mão de Shakespeare", embora o trecho atribuído a More não retome memórias específicas de More, pois as adições shakespeareanas funcionam em outro sentido: dando força retórica em uma cena que não corresponde fielmente à história de More (cena vi) e, na segunda adição, criam um momento introspectivo que retoma um pouco da relação de More com o pai (cena viii), embora esta possa ser acidental dentro da sequência.

[66] DILLON, Janette. 'Scenic Memory', 2013, p. 199.

1.1 More como o juiz da felicidade em *Il Moro*

Il Moro (1556), escrito por Ellis Heywood,[67] é talvez o mais obscuro dos trabalhos selecionados neste capítulo, mas é também um ponto de partida relevante por seu posicionamento temporal. A obra apareceu durante o reinado da rainha Maria I, foi escrita em italiano e publicada em Florença. Heywood era um descendente de More por casamento: More era seu tio-avô. É uma obra obscura porque foi publicada em outra língua e fora da Inglaterra, e é raramente vista ou mencionada. Porém, é importante por aparecer em um período relevante para a história das recordações de More, em especial devido ao restabelecimento do catolicismo e pelo fato de a filha de Catarina de Aragão (primeiro casamento de Henrique VIII) finalmente ocupar o trono. O reinado de Maria I foi um breve período no qual houve um interesse renovado tanto pela vida como pelas obras de More. Foi durante essa época que a segunda edição da primeira tradução da *Utopia* do latim para o inglês apareceu, em 1556,[68] sendo que o processo de tradução de toda a obra de More se completaria no ano seguinte. Nesse mesmo contexto, William Roper, genro de More, escreveria sua primeira biografia sob os auspícios do retorno ao catolicismo como religião oficial na Inglaterra.

Praticamente todas essas obras e traduções foram feitas por pessoas com alguma relação com Thomas More.[69] *Il Moro* é parte desse movimento na Itália, o local de refúgio dos católicos no período que precedeu o reinado de Maria I. Heywood dedicou o livro a ninguém menos do que o Arcebispo da Cantuária, Reginald Pole,[70] o homem principal por trás das políticas religiosas da rainha Maria I. Segundo Questier, Pole era um amigo e admirador de More, alguém que se referiu à morte dele como um martírio verdadeiramente cristão e o incluiu na obra *Pro Ecclesiasticae Unitatis Defensione* (1536?). Em 1557, Pole teria usado de um tom agressivo, durante um discurso feito em Londres, para ressaltar a memória de More, tomando-o como um exemplo maravilhoso,[71] o que pode ou não ter sido influenciado pela obra de Heywood, impressa um ano antes. A memória recente dos livros

[67] Heywood adota o nome em sua versão italiana para assinar a obra: "Heliseo Heivodo, inglese".
[68] A primeira tradução data de cinco anos antes, em 1551.
[69] Questier também observa esse laço familiar na preservação da memória, mas deixa de lado o papel dos Heywood em seu estudo.
[70] A dedicatória também recorre a uma versão italiana para o nome: "All'Ilustrissimo Cardinal Reginaldo Polo".
[71] QUESTIER, Michael. Op. cit., p. 483-4, n.22; 494.

publicados no período da rainha Maria I está presente em *Il Moro*, pois a obra retoma ideias da *Utopia* (1516; 1551-6) e dos livros escritos originalmente em inglês.

Il Moro é escrito como um diálogo imaginário e imediatamente remonta à atmosfera da *Utopia*, especialmente o Livro I. Nele, More recebe alguns convidados em sua casa, que Heywood descreve como uma "Academia"[72] em Chelsea. No mesmo estilo de *Utopia*, eles se sentam do lado de fora da casa para conversar. O tema do debate é estabelecer qual a natureza da verdadeira felicidade. A discussão leva dois dias, o que leva à divisão de *Il Moro* em dois livros – novamente ecoando a obra-prima de seu tio-avô. Cada um dos participantes possui uma ideia completamente diferente do que é felicidade. Eles se revezam em expressar sua própria visão e se opõem às visões dos demais. Estruturalmente, a divisão dos argumentos é desigual: os três primeiros engajam-se em um debate considerável quanto às suas ideias, enquanto os outros três são muito breves. Eles discutem soluções possíveis para a questão, retornando à noção de felicidade como constituída de "riquezas", "honra", "amor", "sabedoria", "desejo satisfeito" e mesmo a "sua própria inexistência". More é o juiz e o mediador da discussão, uma vez que ele é o mais ilustre entre os presentes e aquele que, de acordo com o diálogo, já alcançou a felicidade. A palavra final sobre o assunto é de More, mas sua resposta não está relacionada a nenhuma das outras seis concepções de felicidade.

Heywood é inventivo quanto aos debatedores, pois apenas More é uma personagem histórica. No entanto, o tempo e o lugar em que situa o diálogo são bem reais e importantes: ele ocorre pouco tempo após a abdicação de More ao cargo de Lorde Chanceler e a localização é a casa de More em Chelsea. Portanto o diálogo ocorre no breve período entre 1532 e 1534, quando More gozava de um tipo de "prisão domiciliar". Para o editor da tradução inglesa, Roger Deakins, a obra de Heywood é "superbly indifferent"[73] às condições temporais em que o diálogo acontece. É difícil, no entanto, tomar esse argumento como verdadeiro, devido às condições em que o livro foi produzido, bem como à precisão temporal dada e ao papel atribuído a More.

Il Moro expressa uma concepção[74] idealizada de Thomas More. Além disso, ela é dedicada a um homem muito ativo nas medidas da Contrarreforma, o Cardeal Pole, e escrita durante o reinado da filha de Catarina de Aragão. Como se isso não bastasse, vale destacar que a expressão idealizada de More está relacionada ao período seguinte à sua recusa em

---

[72] HEYWOOD, Ellis. **Il Moro**, livro I, 2003, p. 5. A tradução em língua inglesa, de Roger Lee Deakins (HEYWOOD, 1972), será fornecida em nota de rodapé, após cada citação em italiano.
[73] DEAKINS, Roger L. 'Introduction', 1972, p. ix.
[74] De acordo com Deakins, no diálogo, More é "a figural representation of and ideal yet possible, stage of being" (1972, p. xiii).

assinar os artigos propostos por Henrique VIII, que excluiriam a rainha, governante na época em que *Il Moro* foi escrito, da sucessão.

Ainda sobre o tempo do diálogo, esta é a época na qual More já estava sob o risco de ser preso e executado por traição. Heywood resolve as complicações evocadas pelo problema do momento em que o diálogo ocorre evitando referências diretas à "Great Matter" (o divórcio de Henrique VIII). De acordo com ele, More se retirara do serviço público, porque já estava satisfeito, tendo realizado suas ambições – ideia que ajuda no argumento do livro como um todo.[75] Além disso, Heywood elogia as conquistas públicas de More, especialmente sua sabedoria imensa. O motivo de sua abdicação, escolhido por Heywood, é muito cuidadoso e preciso dentro do desenvolvimento do diálogo.

> Questo Signor Tomaso Moro sbrigatosi per certi rispetti d'un suo ufficio, perché era ad ufficio del Gran Cancelliere d'Inghilterra, il quale appreso gli inglese, da quel del Re in fuora, è di grandissima dignita havendo dico procacciato d'abandonar questo ufficio cosí malagevolmente, come altri suole acquistarlo, a considerar il vero bene, tutto si risolve. Et benché durante il magistrato, egli non avesse punto tralasciato gli studii, scrivendo ogni di, et insegnando egli stesso alle sue figliuole le lettere Greche, et Latine, né mancando pero all'ufficio anzi piú sodisfacendo ad esso (come ne fa testimonianza il numero delle piú importanti controversie per lui decise,) che niuna per lo passato havea fatto, nondimeno libero di tanto carico piú che mai, alla vera sapienza haveva il pensiero. Pure quantunque egli havesse, quanto per se stesso, abandonati quei desideri da quali noi altri diventiamo ciechi, non si mostrò però verso gli altri, cosí rigidamente contegnoso, o μισανθρωπία [misantropia] come veggiamo fare a molti […][76]

---

[75] Deakins comenta a "lack of ambition" (1972, p. ix, xii). No entanto, este não parece ser o caso no excerto mencionado a seguir. Prefiro descrever More como "satisfeito" em relação à concretização de suas ambições, pois "contentamento" é a palavra chave em *Il Moro* e na ambição de More, tal como expressa por Heywood. Afinal, More não poderia ir além de Lorde Chanceler, algo que o próprio Heywood destaca no excerto.

[76] HEYWOOD, Ellis. Op. cit., livro I, 2003, p. 5-6. Tradução: "Well then, Sir Thomas More, having for certain reasons disencumbered himself of one of his offices (he had been the Lord Chancellor of England, an office inferior only to the King) after having sought with as much difficulty to abandon the office as others were accustomed to seek it, turned his attention completely to the study of the True Good. In fact, even when he was Lord Chancellor, he had not abandoned his studies. He wrote every day and taught his daughters Greek and Latin letters. Yet he did not neglect his offices, for the number of important suits decided by him testifies that he gave them more attention than anyone who had held them in the past. Freed now from so many burdens, he turned his thought more fixedly to true wisdom. Even when he had abandoned those desires that blind the rest of us, he did not have that stiff serve or misanthropy that we see in so many people […]" (HEYWOOD, 1972, p. 11-12).

Essa caracterização inicial é importante, uma vez que ela prepara o leitor para o argumento que segue, na casa de More. Este é retratado como um homem muito sábio, extremamente respeitado por seus convidados. Heywood situa o debate, ao mesmo tempo em que expressivamente refere-se ao fim dos serviços de More como Lorde Chanceler e ao peso que a posição abandonada representava. Ainda mais relevante neste fragmento é a menção de "d'abandonar questo ufficio cosí malagevolmente".[77] Vale lembrar que More ficara, ainda que de forma silenciosa, ao lado da mãe da futura rainha Maria, Catarina de Aragão, porém nada é dito nessa narrativa sobre ela ou o envolvimento de More na questão. O papel político ou jurídico de More na descrição de Heywood é relativo apenas a solucionar ações judiciais. Entretanto, a palavra italiana "controversie", utilizada acima e traduzida por Deakins como "suits", relaciona-se não somente aos problemas judiciais, mas também a controvérsias e disputas em geral. A palavra possui uma gama de sentidos maior do que a escolha de palavras pode sugerir ao leitor moderno, potencialmente, mas não necessariamente, apontando para controvérsias religiosas e até mesmo para a "Great Matter", a não ser que a abdicação seja entendida como uma solução parcial e pessoal para o problema.

Durante a discussão, algumas referências ao período de Henrique VIII estão presentes. Quando uma personagem de nome Charles está defendendo o papel da honra como ingrediente fundamental para a felicidade, muitas das personagens se envolvem, expressando formas variadas de rejeitar o argumento. Isso inclui o próprio More, que geralmente permanece quieto e ouvindo, falando muito pouco. Ele faz uma observação conveniente quanto ao tempo presente da obra, afirmando que deseja recusar a ideia de que tudo que é bom em nossas vidas vem da honra.

> Anzi si vede, che cosa va tutta in contrario, et che tutte le sciagure, tutti i ruinamenti, che hoggidi, piú che per lo passato, si vedono l'uniuerso mondo, non si prouengono d'altro, che da questo sconcio et ingorgo appetito d'honore. Et per non partirmi io nel mostrar questo da i produtti essempii, chi possa mai senza lagrime ridursi a memoria, come i principi Christiani con una vana maschera d'honore dandosi sempre ad aggrandirsi, s'hanno procacciati in tanto, che la Christianità n'è diventata picciola squarciandola essi con li lor propri artigli la maggior parte et lasciando l'avanzo in preda al Turco […][78]

[77] HEYWOOD, Ellis. Op. cit., livro I, 2003, p. 6. Tradução: "much difficult to abandon the office" (HEYWOOD, 1972, p. 4).

[78] HEYWOOD, Ellis. Op. cit., 2003, livro I, p. 41. Tradução: "Rather, it is apparent that quite the contrary is true. All the calamities and the devastations that fill the world, even more today than in the past, come from no other source than an unruly appetite for honor. To show this, I shall not depart from examples already introduced. Who can recall without sorrow how Christian rulers, under the

Aqui, More surge como um pacifista e crítico, uma ideia que Heywood pode ter buscado na *Utopia* ou na carreira política de More.[79] O desfacelamento da Cristandade, no contexto dos anos em que o diálogo ocorre (1532-4), refere-se não somente às guerras de conquista, mas também aos conflitos religiosos e ao rompimento da unidade da Cristandade, ao crescimento dos turcos otomanos, que praticamente impediram qualquer desejo de retomada das Cruzadas. Um dos litigantes, Laurence, introduz outra referência tópica, sendo o seu argumento aquele segundo o qual as riquezas são tanto a fonte como a finalidade da felicidade. Ele diz que: "siamo a questa piú trista di tutte, l'età di ferro, bisogna accostumarsi al tempo".[80] No entanto, no debate sobre riquezas, Heywood cria uma discussão a respeito da Era do Ferro em oposição à Era do Ouro, um recurso para matizar o tom em meio à crítica do reinado de Henrique VIII.

De acordo com o tradutor, existe um espírito de positividade no período em que *Il Moro* foi escrita.[81] O tom amargo expresso ocasionalmente na obra, colocando a ação em uma época anterior e às vésperas do reinado anticatólico de Eduardo, contrasta com a positividade que seria sentida vinte anos depois no reino de Maria, especialmente evocando a imagem de Sir Thomas More. É uma situação complexa, trazendo um relato ficcional de More em um tempo muito específico, que o traz como o tema principal da obra. Ele é o único que é por si mesmo a encarnação da felicidade. É aquele que pode dirigir uma investigação filosófica, até mesmo existencial.

Quanto a este aspecto, o trabalho de Heywood é único. More se torna quase um tópico de pesquisa minuciosa como a busca da felicidade. Heywood pode ter sido o primeiro acadêmico[82] que tentou ver More como um todo – o homem e as obras – e que evocou ideias presentes em suas obras iniciais, tais como a *Life of Picus*, até o seu tratado inacabado sobre a Paixão de Cristo escrito na prisão. A conclusão de Heywood de que More morreu um homem

---

mask of empty honor, have constantly built up their territories and succeeded in tearing down Christendom? They have ripped open the central part with the claws and left the outlands prey to the Turks […]"(HEYWOOD, 1972, p. 40). A tradução recorreu a metáforas em locais que o sentido da última oração é levemente alterado; por exemplo, ao invés de "to tear down" (p. 40) o sentido preciso seria "to become small"; além disso, nem a questão retórica nem "Central part" (p. 40) se encontra no texto original. A tradução de Deakins faz muitas alterações no estilo de Heywood.

[79] O comentário de Nashe em *The Unfortunate Traveller*, abaixo, sobre o bem comum ecoa esta mesma ideia expressada por More.

[80] HEYWOOD, Ellis. Op. cit., livro I, 2003, p. 14. Tradução: "we are living in the saddest of all ages, the Age of Iron, I have to accommodate myself to the times" (1972, p. 12).

[81] DEAKINS, Roger L. Op. cit., p. xii-xiv.

[82] Heywood frequentou Oxford com Jasper Heywood, o primeiro tradutor de Sêneca para a língua inglesa.

feliz e que, além de tudo, encarnara a própria felicidade no período específico do diálogo (antes de ser levado à prisão), pode soar uma evocação de martírio. Entretanto, tal arremate parece congruente dentro do entrelaçamento de todo o diálogo e o período.

De acordo com More, no diálogo, a felicidade consiste em atingir o contentamento em todos os aspectos da vida e saber por que não existe necessidade de desejar nada além desse ponto. Assim, o diálogo conclui que a felicidade não é algo parcial, como são as riquezas, honras ou amor, mas uma compreensão racional e um alcance do contentamento, que podem ser aplicados para qualquer uma das noções alternativas de felicidade expressas no livro, exceto o argumento da inexistência da felicidade.

Portanto, Thomas More não é apenas recordado pela obra de seu sobrinho-neto. Ele é o objeto de investigação e ao mesmo tempo um modelo, alguém cuja forma de viver deve ser empregada no aprendizado e na espiritualidade. O fato de que Heywood apenas mencione, no último parágrafo do livro, como More morreu também é relevante. Não há ênfase na morte em si ou no martírio. More teve uma morte cristã, de acordo com Heywood. Além disso, como retratado em *Il Moro*, seu tio-avô viveu uma vida completa (integral), na qual suas ações e seus discursos não seguiram caminhos distintos.[83] Essa é a razão principal de os convidados deixarem More ser o juiz e expressar o veredito acerca do que realmente constitui a felicidade.

Nessa forma específica e peculiar de recordação, memórias individuais e sociais estão misturadas. Existia um clima exclusivo desse reinado, no qual as obras latinas de More foram traduzidas, suas biografias publicadas e principalmente houve o retorno do catolicismo como religião oficial, elementos que fazem claramente parte dessa ressurreição cultural de More, ainda que por um período breve. Quanto a isso, a obra analisada a seguir pode ser a resposta agressiva a esse culto emergente de More.

Vale notar que Henrique VIII, assim como em *Sir Thomas More* e outras obras detalhadas aqui, fica de fora do enredo da narrativa. A língua italiana não permite que sejam encontradas referências linguísticas específicas quanto a nomes próprios na peça. O uso do latim, no entanto, permite uma aproximação desse tipo. O último litigante, o defensor da tese de que felicidade não existe, possui um anel com uma inscrição em latim, que mostra a todos. Nele constam as palavras *memento mori*, algo que significa "lembrai da morte", mas não é impossível que poderia significar "lembrai de More" no contexto laudativo do diálogo. O espaço físico que reaparece em *Sir Thomas More*, a casa de More, também está presente aqui,

[83] Essa questão é problemática para todas as biografias modernas. Entretanto, Heywood, que não escreve uma biografia, não se importa com distanciamentos de posturas entre homem e obra.

mas personagens como sua esposa ou menções a sua amizade com Erasmo não são feitas. Uma personagem de sua casa que aparece apenas nessa obra é o seu bobo, que é mencionado em uma história que surge em meio à discussão.

Para concluir esse registro de memória, a obra de Heywood é a primeira expressão ficcional da vida de More dentro de um ambiente também favorável a sua recordação. Como na biografia de Roper, o diálogo possui a característica de expressar a visão de alguém dentro de um círculo íntimo e familiar e proporcionar uma dimensão pública. Embora o diálogo não possua relação com *Sir Thomas More* ou com recordações posteriores dele, ele é relevante por ser o primeiro uso de ficção para retratar More, e este uso remonta à versão de autoficcionalização dele próprio na *Utopia*.

Um dado intrigante para esta tese é a entrada nos registros de obras (Stationer Registry)[84] na Inglaterra, feita no expressivo ano de 1601, quando a peça de Munday já estaria escrita. Deakins pensa ser a tradução do italiano para o inglês[85] do diálogo de Heywood, sob o título de *The English Academia: a dialogue between Sir Thomas More and others*, um livro que, segundo consta, não sobreviveu.

A próxima obra a ser analisada avança alguns anos no tempo, para o final da primeira década do reinado Elisabetano, em um retrato completamente diferente, em todos os aspectos, da obra de Ellis Heywood.

1.2 More como alegoria em *The Longer Thou Livest The More Fool Thou Art*

Algumas peças do século XV e início do século XVI, conhecidas como Moralidades ou *Morality Plays*, retratam ideias abstratas sobre comportamentos humanos, tais como ganância, piedade, ignorância ou morte, e contêm personagens humanas genéricas como seus protagonistas. A ação dramática geralmente se constitui da trajetória de um homem que passa pelos sofrimentos da sua própria existência, e se encerra com a redenção na pós-

[84] O registro data de 7 de novembro de 1601 e refere-se a um livro chamado "The Englishe Academy A Dialogue betwene Sir Thomas Moore and others", que foi feito por Burbye e atribuído a Doctor Barlowe (**Transcript**, vol. III, 1894, p. 75b). Isso cria uma associação curiosa com os anos em que *Sir Thomas More*, *Cromwell* e as peças perdidas sobre Wolsey foram escritas. "Doctor Barlowe" possivelmente relaciona-se com William Barlowe, o Bispo de Rochester, ao invés de Arthur Barlowe, o explorador. Outra possibilidade é Ambrose Edward Barlowe (1585-1641), que foi um mártir, mas possuía apenas dezesseis anos de idade quando o registro foi feito.

[85] DEAKINS, Roger L. Op. cit., p. xiv.

vida.[86] Essas peças carregavam uma quantia considerável de propaganda ideológica católica, como a condenação tanto da acumulação material como do desejo de avanço social. Em essência, elas focam na questão da preparação humana durante a vida terrena para alcançar a vida prometida no céu. O princípio dramático básico é a combinação binária de condenar uma coisa e enaltecer a outra. *Everyman* e *Mankind* são dois bons e conhecidos exemplos dessa tradição.

Após a Reforma Inglesa, algumas dessas peças aplicavam a mesma fórmula para condenar o catolicismo e elogiar as ideias do protestantismo. Algumas dessas obras são conhecidas hoje como as primeiras peças anticatólicas, tais como aquelas escritas por Bale, ainda na década de 1530.[87] Esse tipo de drama já estava fora de moda, mas não totalmente morto, quando Elizabeth I assumiu o trono em 1559. Todavia, um espécime tardio de peça de moralidade anticatólica apareceu em 1569, durante um período de oscilação no estado protestante. Ela foi chamada *The Longer Thou Livest The More Fool Thou Art* e escrita por W. Wager, provavelmente para uma pequena companhia itinerante de atores.

A associação dessa peça ao protestantismo e sua data de publicação estabelecem uma relação peculiar com Sir Thomas More, como um raro exemplo de recordação negativa. Entretanto, essa data é próxima daquela da primeira biografia de More (1556), por William Roper (1498-1578) – genro dele – e de outra (1557),[88] por Nicholas Harpsfield (1519-1575). Ambas foram escritas durante o reinado da rainha católica, Maria I entre 1553 e 1558. Como visto acima, durante esse breve período, uma nova edição da tradução da *Utopia* para o inglês foi publicada, e outras obras escritas também reapareceram. No entanto, na década de 1560, a situação não era mais a mesma, pois a coroação de Elizabeth I encerrou o curto momento da restauração católica inglesa.

Em *The Longer Thou Livest*, o cenário é crítico aos católicos, que geralmente são retratados como tolos. O protagonista é uma criança católica, que cresce de acordo com o avanço da peça, e, como o título sugere, quanto mais ele vive, mais tolo ele se torna. O nome do protagonista, "Moros", sugere a primeira alusão a Thomas More. Apesar de o gênero nos convidar a pensar em termos de uma abstração, a peça não trata, como suas predecessoras, dos seres humanos como um grupo único ou unido. Esta generalização era, todavia, uma característica desse tipo de peça antes da Reforma. No período em que a peça foi escrita,

---

[86] Cf. BEVINGTON, David. **From Mankind to Marlowe**, 1962, p. 9.
[87] Cf. PINEAS, Rainer. **Tudor and Early Stuart Anti-Catholic Plays**, 1972.
[88] ROPER, William. **Life of Thomas More**, 1556; HARPSFIELD, Nicholas. **The life and death of Sr. Thomas Moore**, knight, sometymes Lord High Chancellor of England, written in the tyme of Queene Marie, 1557?.

abstrações estavam perdendo seu espaço dramático e gradualmente sendo substituídas por personagens com nomes, representando individualidade, e não mais sentimentos coletivos. Moros é um indivíduo e não representa toda a humanidade, mas, ainda assim, como indivíduo, ele também representa um grupo específico que a peça deseja condenar.

A palavra Moros alude à versão latina do nome de More, "Morus", mas também à palavra latina *moria*, que significa loucura. O *Elogio da Loucura* (1511) de Erasmo – cujo título grego *Morias Enkomion* (Μωρίας Εγκώμιον) tem sua forma latina como *Moriae Encomium* – poderia significar tanto "Elogio da Loucura" como "Elogio de More". No próprio título da peça *The Longer Thou Livest The **More Fool Thou** Art*, uma brincadeira semelhante pode ser detectada. Três palavras importantes são justapostas no título da peça: "more" e "fool" ficam unidas e "thou" recorda a primeira sílaba de "Thomas", ou uma abreviação. "Moros" também é uma palavra sem nenhum significado relevante em latim,[89] mas alude a *moria*, a palavra grega para loucura. Vale notar que nenhuma outra personagem na peça possui um nome que se refere – mesmo de maneira oblíqua – a uma palavra grega, latina[90] ou latinizada, como ocorre com Moros, nome que advém da transformação de *moria*. O fato de a personagem não se chamar "Fool", mas "Moros", é relevante textualmente e no clima geral da peça. Existe um forte sentimento anticatólico, e alguns detalhes no enredo apontam para a leitura dessa personagem como uma possível alegoria de More. Portanto, Wager não está se referindo diretamente a More; ao invés disso, ele é indiretamente retratado por meio de uma série de abstrações sobre recordações negativas e pontuais sobre ele.

Para a leitura que proponho aqui, é necessário considerar alguns pontos importantes desse enredo a fim de compreender sua estrutura e o desenvolvimento da personagem, assim como discutir os pontos que ligam Moros a More. A personagem Moros é um bobo, mas com humor e sagacidade, que pode escapar de algumas das punições a que as Virtudes tentam condená-lo. Ele é uma personagem feliz, que gosta de cantarolar e que foi educado à moda católica por sua família. A tese da peça é que a educação pode gerar bons cidadãos,[91] mas não se trata de educação como um princípio humanístico. As Virtudes reclamam que Moros poderia ser um homem melhor, se tivesse tido uma educação melhor,

---

[89] A única ocorrência de sentido encontrada para esta palavra foi uma fruta semelhante a um *blueberry*. Contudo, o radical "mor-" da palavra possui uma grande variedade de sentidos, ver o texto "Thomas More, le mûrier et le Maure" (2012), de Marie-Claire Phélippeau.

[90] Existem, no entanto, para alguns personagens, nomes abstratos e com raízes latinas, como Exercitation, do latim *exercitation-, exercitation ou Piety* de *pietat-, pietas.*

[91] Esta ideia também está presente em uma cena específica de *Sir Thomas More*, na qual o próprio More expressa um sentimento semelhante quanto às suas filhas. Ver cena XIII, versos 1-9.

algo que envolveria abandonar práticas como idolatria e aderir posições defendidas pelos reformadores.

De acordo com o editor da peça, R. Mark Benbow, Thomas Cromwell, um famoso ministro de Henrique VIII, disse uma vez que, quando os pais falham em instilar disciplina, o caos e a desordem podem aparecer.[92] Essa ideia encontrou expressões brilhantes no drama jacobino, como no *Rei Lear* de Shakespeare, para citar apenas um exemplo bem conhecido. A jornada de Moros pode ser dividida em três partes: infância, maturidade e a velhice. No início, quando ele ainda é uma criança e está conversando com a Disciplina, a importância do controle e da agenda religiosa da peça fica muito clara:

> **DISCIPLINE**
> Better it were to have no education
> Than to be instructed in any part of idolatry;
> For there is no part without abomination
> But altogether full of sects and heresy.
> (**The Longer Thou Livest**, versos 166-169)

Poucas linhas depois, Disciplina condena muitas práticas católicas e aspectos da Reforma, tais como a oração para santos, a celebração da missa como salvação, a equivalência entre rito e sacrifício e a discussão acerca da Trindade.

> **DISCIPLINE**
> My counsel is that you fear God above all;
> Pray unto him to give you sapience;
> Cease not upon his holy name to call.
> Be meek in sprite, fast and keep abstinence;
> His ministers (priests and preachers
> Such as rule the holy church catholic)
> Obey, I mean such as be true teachers.
> Company not with any heretic
> An heretic him holy doctors call
> Which erreth in God's most sacred scripture,
> Which is blind and seeth not his own fall,
> But maliciously doth in error endure.
> The greatest heresy that ever was
> Hath the pope and his adherents published,
> Yea, the heresy of Arius[93] it doth pass,
> For Christ and his benefits it hath extinguished.
> Example by the wicked Mass satisfactory[94]

[92] BENBOW, Mark. 'Introduction', 1968, p. xi.
[93] De acordo com Benbow, Arius foi "a Greek theologian (356 AD) who argued that Christ was not the eternal Son of God nor of the same substance" (1968, p. 15).

Which to Christ's death they make equivalent,
For they call it a sacrifice propitiatory,
Which is an heresy most pestilent;
Again, prayer to saints that be dead,
Which is a great point of infidelity,
For they forsake Christ which is the head
Who taught to worship in sprite of verity.
(**The Longer Thou Livest**, versos 283-306)

As Virtudes – Disciplina, Exercício e Piedade – tentam fazer Moros repetir aquilo que foi colhido dessa lição, mas ele apenas brinca, de maneira blasfêmica, com as palavras e as ideias, sem repetir nada da pregação da Disciplina.

MOROS
Can I? yea I trow I can and that plain
If you suffer me without interruption.
First, he said, bear an odd end with an all
Play now and then in thy master's absence,
Cease not a knave by his right name to call,
Much on the spit is past abstinence.
(**The Longer Thou Livest**, versos 309-314)

Eles continuam tentando fazer com que ele repita os ensinamentos da Disciplina, mas Moros continua a brincar com elas; na verdade, mesmo quando elas o ameaçam ou batem nele, ele não para com as brincadeiras. Moros finalmente decide repetir o que elas falam apenas para acabar com o tormento. A essência da cena é que as Virtudes tentam fazê-lo abandonar seus comportamentos tolos, e elas realmente acreditam que uma educação melhor pode lhe dar uma vida nova ou a vida que elas querem para ele. No entanto, ele cresce e as virtudes falham em colocá-lo no caminho desejado.

Moros fica mais velho a cada cena que passa. A criança das primeiras cenas está agora na adolescência. Neste ponto, os Vícios também reclamam dele. Preguiça reclama, porque ele tem ido à escola e estudado. Ao lado de Fúria e Incontinência, a Preguiça tenta fazê-lo abandonar os estudos, mas, da mesma forma que as Virtudes anteriormente, eles não têm sucesso. Moros até mesmo fica familiarizado com Latim e Grego. No entanto, sente-se confortável na companhia dos Vícios e eles planejam se encontrar em uma hospedaria, um lugar que pertence à Igreja. Em seu novo encontro com a Disciplina – que repete o mote da

[94] De acordo com Benbow, "Mass Satisfactory" se refere à ideia de que "the Protestant Reformation denied that the Mass itself was sufficient to achieve salvation and thus denied the validity of the trental masses (series of thirty intercessory masses) said for the dead by Chantry priests in order to shorten the period in Purgatory" (1968, p. 15).

peça "the longer thou lives the more fool thou art" (946) – Moros a desafia, mostrando-se mais independente do que quando se encontraram pela primeira vez.

No meio da peça, a Fortuna[95] aparece. Ela é uma personagem mais forte do que os Vícios e opta por beneficiar Moros, tornando-o um homem muito poderoso. Quando ela entra no palco, suas falas parecem ser uma resposta para uma recepção não favorável por parte dos presentes, interagindo com os espectadores.

> **FORTUNE**
> I advance and I pluck down again;
> Of him that of birth is poor and small,
> As a noble man I can make to reign;
> I am she that may do all things
> […]
> No curtsey yet for all this power?
> I tell you learned men call me a goddess.
> A beggar I make rich in an hour;
> […]
> Have I done nothing for any here?
> Have I not one lover or friend?
> […]
> I purpose to dally and play a feat
> Which shall turn some to small ease;
> A popish fool will I place in a wiseman's seat.
> By that you shall learn, I trow,
> To do your duty to a lady so high;
> He shall teach you Fortune to know
> And to honor her till you die.
> (**The Longer Thou Livest**, versos 1043-6; 1050-2; 1058-9; 1063-9)

Incontinência entra e conversa com a Fortuna, elogiando seus poderes e comentando sobre o medo de Moros da Disciplina e do Exercício. Esse sentimento relutante e intrigante por parte de Moros continua a ser uma parte do protagonista. Ele não se entrega completamente aos Vícios, mas possui uma dimensão multifacetada, algo que é novo para protagonistas de moralidades que apresentam conflitos ocasionalmente, e não apenas ao final da peça. Fortuna concorda com Incontinência. Em um sentido um tanto estranho, mas dentro do eixo ético da peça, Fortuna é também um tipo de Vício poderoso, pois ela conspira com os Vícios e não aparece ao lado das Virtudes.

[95] De acordo com uma tabela ao final da peça, Moros e Fortuna poderiam ser feitos pelo mesmo ator.

FORTUNE
And as the poet writeth so shall it be;
With Moros we will take such an order
That all things which for his pleasure he shall see
So let him command in every border.
You know where Moros we shall find;
We command you to lead us to the place,
And forasmuch as you occupy his mind,
So teach him to know our noble grace;
For before that he doth again appear,
Another manner of person we will him make;
Yea, and we will cause all persons far and near
As a worthy gentleman him to take.
(**The Longer Thou Livest**, versos 1149-60)

Na segunda parte, durante a maturidade, Moros cria elos com outros Vícios – Ignorância, Impiedade e Crueldade. Eles se apresentam a Moros como Antiguidade, Filosofia e Prudência, respectivamente. Ignorância (Antiguidade) é o vício enviado pela Fortuna, é introduzida por Impiedade (Filosofia) e está provavelmente vestida como um padre. A cena é emblemática em seu tom satírico, especialmente nos ataques de Ignorância aos papistas.

IGNORANCE
Lady Fortune did tell me her mind,
And to speak with Moros I do intend.
[…]
The papists which the truth do know
Lord, how I have nuzzled them in my science;
[…]
They are but ignorant and fools.
After every heresy and popery they are running,
And delight daily to learn at new schools.
[…]
IMPIETY
This is another of your counsel
Whose name is called Antiquity.
His words are truer than the Gospel,
A person full of truth and fidelity.
[…]
IGNORANCE
I am ordained always to give you warning
Of exercitation in any science,
Less you hurt your wits with learning,
And dull your understanding and science.
[…]
(**The Longer Thou Livest**, versos 1251-2; 1277-8; 1282-4; 1309-12; 1333-6)

Com o apoio dos três Vícios disfarçados de Virtudes, Moros sente-se mais seguro e tem mais coragem para enfrentar qualquer coisa ou pessoa que tente bloquear o seu caminho. De acordo com ele, será lembrado por sua autoridade, e os Vícios irão garantir este poder recorrendo às medidas extremas, tais como decapitação, enforcamento e a queima de pessoas.

> **MOROS**
> Am I in authority do you say?
> May I hang, burn, head and kill?
> Let them be sure I will do what I may;
> I will be known in authority, that I will.
> […]
> **IMPIETY**
> He that speaketh one word against you, we will burn
> Hang or head him like a rebel.
> (**The Longer Thou Livest**, versos 1361-4; 1523-4)

O tom cômico retorna em outra cena na qual Moros pede por uma pena para colocar em seu chapéu, uma coisa tola, porque sua atenção concentrada nesse ornamento o faz tropeçar e cair. Ignorância o ajuda a se recuperar, ajustando suas roupas.[96] Moros novamente encontra Disciplina. Como nos encontros anteriores, Disciplina diz a Moros que ele está se tornando mais tolo com o passar do tempo. Dessa vez, Ignorância o instiga a rebater. No entanto, Moros é ainda relutante: ele quer atacar, mas também quer conversar. Ele quer ouvir, mas não suporta ser chamado de tolo. Ele sai, acompanhado por Ignorância. Disciplina reclama – de maneira Erasmiana – que o mundo é governado por tolos e loucos.

Na terceira parte da peça, quando Moros já é um homem idoso, uma cena bem fora do comum para uma moralidade é retratada. Uma personagem chamada "Pessoas" entra no palco, reclamando sobre os abusos de Moros e seus conselheiros. Pessoas também condena cada um dos serventes da casa de Moros. É notável que todos aqueles associados a Moros, tais como Sir Anthony Arrogant, Bartolomew Briber, Edmond Envious, possuem nomes próprios, acompanhados de algum adjetivo depreciativo que comece com a mesma letra. No entanto, as reclamações sobre Moros não são feitas a alguma autoridade secular ou local, mas ao Julgamento Divino. O velho Moros, que nesse ponto já tem barbas grisalhas, aparece furioso com um servente e conjectura o que fará para puni-lo.

Moros fica, então, surpreso pelo aparecimento do Julgamento Divino, que repete o mote da peça geralmente recitado por Disciplina. Ele condena a falta de fé de Moros, suas

[96] Suas roupas serão um detalhe importante mais adiante.

blasfêmias e o comportamento sem cuidados quanto às leis de Deus. Outra personagem nova aparece, Confusão, que remove as roupas de Moros, assim como seu colar e cajado, revelando sua roupa de bobo por baixo do traje nobre. Ele fica extremamente confuso e não sabe mais se tem ou não serventes, se ele é ou foi um cavalheiro. Moros não tem mais certeza de nada, não sabe se está ou não sonhando. Após uma discussão acirrada na qual Confusão manda-o seguir com o Demônio e Moros se recusa, ela o coloca em suas costas e o carrega consigo. Na sequência, Julgamento Divino observa os pecados de Moros e diz que estes, aliados aos meios que ele utilizou para chegar à sua posição social, eram responsáveis por sua punição. As três Virtudes: Disciplina, Piedade e Exercício retornam ao palco para um epílogo, no qual discorrem sobre conhecimento, destacando as diferenças entre o aprendizado mundano e o espiritual.

IMPIETY
For sin, though God suffer'th impiety
Gratly to the dishonour of his name,
Yet a lengh he throwth down iniquity
And putteth the authors thereof shame.
So confounded he tyrants in times past
Whom holy scripture fools doth call;
(**The Longer Thou Livest**, versos 1859-1864)

Dentro do contexto deste capítulo, Moros é uma expressão curiosa da recordação de More. Esta obra é o único documento, da seleção aqui apresentada, com uma visão significativamente negativa dele. A atmosfera anticatólica é latente em toda a peça, assim como é a conexão entre as palavras Moros e tolo. Conforme comentado acima, essa moralidade está inclusa aqui em obras que mencionam More diretamente, porque ela alude a ele de maneira diferente e apresenta uma proposta distinta, que a torna peculiar mesmo em meio a obras do seu próprio gênero.[97]

The Longer Thou Livest foi precedida pela obra analisada acima, *Il Moro*,[98] e pelas biografias de More. Em um sentido oposto ao das biografias, aqui Wager cria uma visão muito negativa de Thomas More. Ele alude a alguns traços genéricos de ascensão e queda de

[97] É interessante comparar essa obra com outra moralidade escrita pelo mesmo dramaturgo, *Enough is as good as a feast*, na qual a oposição se dá entre o protagonista "worldly man" e o "heavenly man", seguindo uma lógica mais próxima das moralidades antigas.
[98] A expressão "il moro" também poderia significar, no contexto de Heywood, na Itália, "o mouro". De maneira foneticamente semelhante se comportam as palavras inglesas "moor" (mouro) e "More". Embora semelhantes foneticamente, as chances de que Wager esteja respondendo ao Moro de Heywood com seu Moros parecem remotas, devido aos contextos locais e idiomas específicos de cada uma das obras.

uma pessoa poderosa, mas algumas partes da peça são bem diferentes de conceitos abstratos. Todas as personagens relacionadas a Moros possuem nomes próprios e os Vícios, dois nomes.[99] Portanto, uma grande parte das personagens não é conhecida apenas por um nome o que faz com que não pareça remota a possibilidade de que Moros seja outro nome para More. Como discutido acima, Morus era a versão latina utilizada pelo próprio More.

Segundo Francis Guinle, em um dos poucos estudos sobre essa peça, Moros está condenado *devido ao seu próprio nome* a partir do momento em que a peça se inicia.[100] Esse é um traço peculiar da obra de Wager, que altera o padrão das moralidades católicas, pois não segue o caminho proposto pelas Virtudes. O final cômico e feliz, com a redenção e salvação dos protagonistas, é trocado por uma visão trágica da mesma sequência, mas nesta eles não conseguem ou desejam ver o próprio erro e, assim, estão condenados.[101] A conversão não seria esperada de um tolo e muito menos de More, pois se Moros se convertesse ele deixaria de ser Moros (tolo) e a alusão acabaria perdendo toda sua força. Essa visão trágica de Wager depende do nome dado ao protagonista.

Além do nome, muitos aspectos do enredo também apontam para essa conexão. Moros obtém vantagens da Fortuna. O More histórico não era um homem como Cromwell, como será discutido abaixo. Ele aceitou suas ascensões conforme elas vinham até ele, como um compromisso cívico com sua própria sociedade. Moros e More não parecem preocupados com ascensão, ao invés disso, sua subida ao poder pode ser vista como uma benção da Fortuna ou algo inesperado. Moros recebe uma educação secular e religiosa e aprende latim e grego. More foi extremamente conectado com a vida religiosa, chegando quase a entrar para um monastério e, como um humanista, ele foi proficiente em ambas as línguas antigas. Quanto a isso, a escolha de nomes falsos para os vícios – Filosofia, Prudência e Antiguidade – é uma forma altamente eficiente, e digna de nota, de satirizar o aspecto humanista de Moros. Esse recurso possui três funções principais: torna o vínculo de Moros com eles mais convincente; deixa claro para o leitor ou espectador que ele está sendo enganado, apesar de ele achar que está em boa companhia; e, finalmente, essa organização corresponde às virtudes que estavam presentes e frequentemente evocadas nas obras de More, como na *Utopia*. Além dessas funções, como sugere o epílogo e a obra como um todo, educação é um tópico importante, mas o conteúdo que se aprende deve estar de acordo com a agenda da Disciplina.

---

[99] Em outro drama de Wager, *Enough is as good as a feast*, os vícios também adotam nomes falsos.
[100] Guinle faz essa associação pela equivalência com *moria* e não com More (2000, p. 146-8).
[101] GUINLE, Francis. "'Where angels fear to tread': allegory and Protestant Ideology in *The Longer Thou Livest The More Fool Thou Art* (1559) and *Enough is as Good as a Feast* (1560)", 2000, p. 148; 156.

"Heresia" e "papista" são duas palavras que são muito presentes ao longo da peça. O contexto da Reforma Inglesa, como na maior parte das obras aqui, também está presente. No entanto, nesse caso, ela não é aludida, mas compõe o quadro geral da ação. Desde o início Moros é retratado como uma criança católica. No final, sua falta de fé não deve ser tomada como ateísmo. Pelo contrário, ele é alguém que não "aprendeu" a verdade por trás das ideias reformadas e, assim, torna-se um tolo. A palavra "fool" é relacionada a alguém que faz coisas estúpidas, como no episódio da pena, mas, na atmosfera da peça, toda personagem "papista" também é um tolo. É notável que Moros seja levado para fora do palco, embora pela Confusão, e não pela Morte. Moros demonstra certa relutância em muitos momentos da peça, especialmente em seus encontros com a Disciplina. Quando a Confusão entra, Moros fica realmente estonteado, sem clareza sobre o que está acontecendo. Seria possível dizer que ele está brincando, como nas cenas iniciais, mas este não parece ser o caso do velho Moros. Não fica claro se Confusão é na verdade um vício, sendo invocada pelo Julgamento Divino, algo que poderia causar perplexidade na audiência. A escolha de Wager por uma abstração, como a Confusão, é complicada, porque parte daqueles que sentaram para assistir às performances desta peça tiveram a oportunidade de ver a religião nacional mudar três vezes em um intervalo de doze anos. Esse é o único momento em que Moros parece evocar uma dimensão mais abrangente, embora tal ideia seja restrita a esse momento em especial e, portanto, não relacionada à discussão mais geral da jornada humana até a morte presente nas moralidades antigas. Moros também aponta um estado de espírito que poderia ser facilmente relacionado a More, quando ele mesmo estava enfrentando um evento que não podia evitar. É ainda mais relevante que a confusão de More – ou um misto de silêncio e renúncia – o leve para sua morte.

Certos aspectos externos também conectam Moros e More, tais como o fato de possuírem casas extremamente grandes, com muitos serventes que compartilham a mesma fé de seu mestre e são caracterizados como criaturas corruptas e com diferentes nomes. Isso está em contraste com a personagem Pessoas, que representa a unidade frente à cristandade fragmentada na peça. As "pessoas" individuais não possuem nomes, porque não há diferença entre elas. Existe também um forte tom moral aqui, uma vez que "Pessoas" não está relacionado a Moros, além de os serventes dele não fazerem parte do grupo "Pessoas". O contraste entre aqueles que são bons ou maus fica claro nessa divisão.

O conjunto de roupas de Moros, ao final da peça, é um elemento que está intimamente conectado com o More histórico e de maneira muito satírica. Ele tem seu cajado e sua corrente removidos, os mesmos instrumentos que More precisou devolver quando

resignou o cargo. Finalmente, a roupa por baixo das vestes nobres, uma veste de bobo, alude perfeitamente, na atmosfera satírica e anticatólica da peça, à veste penitencial que More usava embaixo de suas roupas do Estado.

A recordação aqui aparece de uma forma que reúne diversos aspectos relacionados à vida de More, especialmente memórias a respeito de sua vida pessoal. Essas ideias compõem o material fonte para a construção da alusão em Moros. Wager traz um protagonista que referencia tanto ideias gerais de uma personagem corrupta como também histórias pessoais, que ele pode ter ouvido ou lido a respeito, dentro de uma ótica bem pessoal do dramaturgo. A mudança de letras entre *Morus* e Moros pode ter sido buscada para fazer a transição do pessoal para o geral, mais coerente para a audiência, que provavelmente compartilhava dos mesmos sentimentos que Wager, ou esse efeito pode ter sido buscado pelo drama. A peça, no entanto, não vai tão longe, como o *Sir Thomas More* de Munday ou outras peças, no desenvolver de tons trágicos ou no despertar compaixão pelo seu protagonista. Moros é um tolo em uma peça de moralidade sem redenção. Isto poderia ser usado como material de ensino da história a não ser emulada. Afinal, aprendizado é o tema geral de *The Longer Thou Livest*. Vale destacar aqui que, em ambas as peças – *The Longer Thou Livest* e *Sir Thomas More* –, existe um sentimento anticatólico, extremamente explícito na ação e nas palavras da moralidade, mas escondido, quase velado, no plano de fundo das obras anteriores de Munday. De acordo com Benbow, as Virtudes da peça favorecem o aprendizado sobre natureza humana e, assim, o homem pode se salvar por meio da própria fé.[102] Esse, no entanto, não é o caso de Moros.

Como uma obra satírica, o trabalho de Wager se diferencia muito das outras obras que também remetem a More, o autor literário. Em *The Longer Thou Livest* há uma possível alusão à *Utopia*, em um verso específico quando a Fortuna diz:

> **FORTUNE**
> […]
> I have read of many worlds and seasons;
> Of so sinful a world did I never read.
> (**The Longer Thou Livest**, versos 1189-90)

O verbo utilizado é "to read" e não "to hear", o que é relevante aqui, pois a Fortuna pode estar se referindo aos relatos de viagens, e o livro de More pode ser um deles, especialmente porque, nessa passagem, ela está discutindo as mazelas da sociedade, como no

[102] Cf. BENBOW, Mark. Op. cit., p. xv.

Livro I da *Utopia*. Se os atores de fato seguiam a recomendação, já citada, de duplicar os papéis que Wager imprimiu com a peça, os espectadores ouviriam esses versos pelo mesmo ator que fazia Moros. Neste caso, e na próxima obra a ser analisada, o autor está discutindo problemas do período Tudor. A vida e as recordações de More certamente estavam entre eles.

Para concluir esta seção, uma das mais estranhas recordações na peça de moralidade de Wager é o fato de a autoridade de Moros (tal como queimar seus inimigos) e as punições severas serem enfatizadas. O tratamento de More a seus "inimigos" é ainda um tópico controverso[103] em relação às ações passadas dele, como Lorde Chanceler em meio à agitação das heresias, pois isso cria uma dificuldade em lidar com alguém que é tido como um homem tolerante e um santo. Sua *Utopia*, pelo menos, advogava em favor da leniência religiosa. Um homem que, no círculo católico e entre os descendentes de More, era o grande exemplo, como visto em *Il Moro*. Certamente o fato de Wager não reivindicar Morus como seu Moros é a característica mais notável de sua obra no contexto desta discussão, pois sua referência indireta é quase que direta.

Outro traço distinto de recordação de More é encontrado no período, trazendo muitas características, temas, gênero literário comuns com as obras de More, em uma estrutura completamente diferente das obras discutidas até aqui, por meio do romance e dos relatos de viagens de Thomas Nashe.

1.3 More nas viagens de Thomas Nashe

A terceira obra aqui analisada é um romance do tipo picaresco[104] escrito por Thomas Nashe, intitulado *The Unfortunate Traveller* (1594). Nashe foi um prolífico autor de panfletos e escreveu muito na última década do século XVI. Ele foi um dos primeiros autores

[103] Um dos motivos para este assunto ser complexo é que o único registro dessas práticas culpando More se encontra em um livro que é uma espécie de "Livro dos Mártires do Protestantismo Inglês", chamado *The Actes and Monuments* (1563), escrito por John Foxe. Nessa obra, o posicionamento do autor pode comprometer a credibilidade, além do fato de que suas histórias provêm de registros orais com décadas de distância entre o livro e os acontecimentos que ele narra.

[104] Tipo de romance cujo protagonista pertence a uma classe social baixa e entregue à própria sorte, de tom geralmente satírico aos gêneros do Renascimento e que narra as experiências pessoais da personagem. Segundo o especialista no gênero, o protagonista não é um pícaro, pois diferentemente dos pícaros, Jack Wilton está ligado ao mundo da corte e faz suas viagens por vontade própria. Porém, Nashe utiliza recursos do padrão literário do gênero picaresco para retratar a sociedade inglesa de forma satírica (ARDILA, 2015, p. 120-121).

ingleses a escrever e se sustentar financeiramente por meio da escrita.[105] Seu interesse em ganhar dinheiro com os escritos era seguido do gosto por uma competição retórica junto aos outros escritores de panfletos.[106] Além desse gênero, ele escreveu diversos romances, como aquele analisado aqui. *The Unfortunate Traveller* trata das aventuras de Jack Wilton, um soldado que viajou pela Inglaterra e Europa do período de Henrique VIII, deparando-se com muitas situações estranhas, antes de retornar aos campos de batalha ingleses.

Nashe trata a historicidade dos eventos presentes nessa obra de maneira extremamente não histórica. O tempo da narrativa é completamente anacrônico, mas isso não afeta o todo, pois não há nenhum evento ou ação principal ao longo das muitas aventuras de Jack Wilton. De acordo com Andrew Hiscock quanto a essa característica do romance, "the large canvas of sixteenth century European history emerges as increasingly threadbare as Nashe teases out one narrative strand after another with the resources of parody, sarcasm, inversion, bathos and satire".[107] Jack Wilton é quem conta as histórias de suas aventuras para um grupo de amigos, um recurso que poderia ser o primeiro elo – ao menos literariamente – com o autor da *Utopia*. Nashe gasta apenas dois parágrafos de seu longo romance para tratar de algo que se refere a More. No entanto, eles são muito bem construídos e oferecem, como mais uma obra que recorda More, uma maneira bem incomum de recordação.

More aparece duas vezes ao longo das viagens de Jack. Na primeira ocasião, Jack está com o Conde de Surrey, tendo recentemente se juntado a ele, na condição de servo, para acompanhá-lo em sua missão de viajar à Itália para encontrar sua amada, uma mulher chamada Geraldine. No meio de sua jornada, eles encontram com More e Erasmo em Rotterdam, cidade à qual Erasmo é associado costumeiramente. Jack relata a respeito de ambas as obras-primas de Erasmo e More, respectivamente, *O Elogio da Loucura* (1511) e *Utopia* (1516) de uma maneira tal que fica parecendo que os dois livros estão para serem escritos, logo após o seu encontro.

Ainda que o comentário de Jack possa parecer um tanto enciclopédico hoje em dia, deve-se ter em mente que Nashe teria apenas as próprias obras para chegar às considerações que tece. Além disso, o encontro com More e Erasmo, localizado em um momento importante do livro, fornece ao leitor o tom que *The Unfortunate Traveller* passará a seguir. Esse posicionamento do episódio também se relaciona à história das duas obras, pois

---

[105] Cf. MENTZ, Steve. 'Day Labor: Thomas Nashe and the Practice of prose in Early Modern England', 2007, p. 21.

[106] Nashe se envolveu em uma disputa complexa, por meio de panfletos, com Gabriel e Richard Harvey, a qual durou por muitos anos (Cf. HUTSON, 1989, p. 197-212).

[107] HISCOCK, Andrew. **Reading Memory in Early Modern literature**, 2011, p. 120.

Jack e Surrey estão viajando "precisamente" num momento em que essas obras ainda seriam escritas. Assim, Nashe – por meio de Jack Wilton – encontra-se com dois dos autores que influenciam sua escrita, colocando-se frente à mesma matéria-prima social que tanto Erasmo como More utilizaram para seus livros. Portanto, essas menções têm significados fortes quanto aos hábitos e à sociedade retratada, em meio ao tom crítico presente em todo o *The Unfortunate Traveller*.

Vale notar que Nashe não deixa More nem Erasmo se expressarem enquanto personagens no romance; assim, eles e suas obras são somente indiretamente descritos. No entanto, Nashe é preciso:

> […] Towards Venice we progressed, and took Rotterdam on our way, that was clean out of our way: there we met with aged learning's chief ornament, that abundant and superingenious clerk, Erasmus, as also with merry Sir Thomas More, our countryman, who was come purposely over a little before us, to visit the said grave father Erasmus. What talk, what conference we had then, it were here superfluous to rehearse, but this I can assure you, Erasmus in all his speeches seemed so much to mislike the indiscretion of Princes in preferring of parasites and fools, that he decreed with himself to swim with the stream, and write a book forthwith in commendation of folly. Quick-witted Sir Thomas More travelled in a clean contrary province; for he, seeing most commonwealths corrupted by ill custom, and that principalities were nothing but great piracies which, gotten by violence and murder, were maintained by private undermining and bloodshed; that in the chiefest-flourishing kingdoms there was no equal or well-divided weal one with another, but a manifest conspiracy of rich men against poor men, procuring their own unlawful commodities under the name and interest of the commonwealth: he concluded with himself to lay down a perfect plot of a commonwealth or government, which he would entitle his *Utopia*.[108]

Obviamente, existe aqui certo nível de zombaria na ironia ou registro satírico da última frase: "he concluded with himself to lay down a perfect plot of a commonwealth or

[108] NASHE, Thomas. **The Unfortunate Traveller**, 1964, p. 218-19. As referências são da edição por Stanley Wells (Cf. NASHE, 1964). Nas duas edições originais de Nashe, consultadas na British Library, uma com as diversas obras reunidas (ref. 96.b.17, 1594) e outra somente com o *The Unfortunate Traveller* (ref. C.57.b52, 1592), existem variações na menção de More. Nessa passagem em específico, "Sir" e "Countryman" são grafados com iniciais maiúsculas em uma delas (C.57.b.52, p. E3v); na outra edição, "Countrieman" também aparece em maiúsculas, mas as ocorrências de "sir" estão em minúsculas. Além disso, o nome "Thomas Moore" está em fonte mais destacada (b.17, p. E4v).

government, which he would entitle his *Utopia*".[109] Isso é feito de uma forma que More poderia, por si próprio, tirar vantagem da situação que ele mesmo descreve e analisa. No entanto, como o ano é 1594, alguém somente pode chegar a essas impressões ou por meio de uma leitura cuidadosa dessas obras, ou tendo crescido e vivido nesse mesmo mundo. No caso de Nashe – como imagino –, ambas as hipóteses devem ser verdadeiras. Esse é, portanto, um comentário preciso, e não genérico, quando a data de *The Unfortunate Traveller* é levada em consideração. Quanto à *Utopia* de More, ela teve as mais distintas interpretações.[110] Alguns de seus leitores contemporâneos tomaram o relato sobre a ilha como verdadeiro. Até mesmo hoje, a amplitude da variação interpretativa e o número de livros que a retomam são imensos. Assim, a leitura de Nashe se apropria de um traço característico de More, que é o satírico, e que continua a ser desenvolvido ao longo de todo o romance. Vale destacar que Nashe quase cita Raphael Hitlodeu no final da passagem, uma personagem que é "a traveller as untrustworthy as Jack himself".[111] Ambos os trechos estão citados abaixo para fins de comparação:

> […] for he, seeing most commonwealths corrupted by ill custom, and that principalities were nothing but great piracies which, gotten by violence and murder, were maintained by private undermining and bloodshed; that in the chiefest-flourishing kingdoms there was no equal or well-divided weal one with another, but a manifest conspiracy of rich men against poor men, procuring their own unlawful commodities under the name and interest of the commonwealth.[112]

> Now I have declared and described unto you, as truly as I could the form and order of that commonwealth, which verily in my judgment is not only the best, but also that which alone of good right may claim and take upon it the name of a commonwealth or public weal. For in other places they speak still of the commonwealth, but every man procureth his own private wealth.[113]

A posição geográfica desse primeiro encontro também é importante, porque, assim que eles deixam More e Erasmo para trás, Jack e Surrey chegam a uma cidade alemã, Wittenberg, onde Lutero e Carolostadius estão discutindo sobre teologia. Como observado por

---

[109] NASHE, Thomas. Op. cit, p. 219.
[110] Ver, por exemplo, *Divulging Utopia: Radical Humanism in sixteenth-century England* (1999), de David. W. Baker. Para uma análise ampla do assunto, incluindo dez estudos diferentes, ver "Interpreting Utopia: Ten Recent Studies and the Modern Critical Traditions" (1994), de G. M. Logan.
[111] HUTSON, Lorna. **Thomas Nashe in context**, 1989, p. 143.
[112] NASHE, Thomas. Op. cit, p. 219.
[113] MORE, Thomas. **Utopia**, 2009, p. 18.

Anthony Ossa-Richardson, Nashe rompe todo senso de expectativas que o leitor pode ter desenvolvido,[114] especialmente porque, nessa sequência, o debate é reduzido a uma compilação de expressões faciais e gestuais dos litigantes. O argumento verbal, as ideias e sua relevância são deixados, propositalmente, de fora. Embora Nashe use More como meio de afirmar sua veia satírica, ele não se importa de tratar as palavras de More ou Erasmo, na passagem citada acima, como "supérfluas". O seu método idiossincrático de selecionar os tópicos é também adaptado nesse episódio, no qual as *performances* de Lutero e Carolostadius são, pelo menos para o próprio narrador, muito mais relevantes do que a discussão em si. A técnica utilizada por Nashe para desenvolver o caminho de Jack – recorrendo a uma linguagem satírica complexa e a formas inesperadas de lidar com personagens famosas – lança luz no modo como a segunda menção de More nesse romance segue de uma maneira ainda mais obscura e indireta.

A segunda aparição de Thomas More em *The Unfortunate Traveller* acontece pouco tempo depois do episódio mencionado acima, quando Surrey e Jack estão para encontrar o Imperador Carlos V. No entanto, o foco obviamente não é colocado sobre o Imperador, mas imprevisivelmente em seu mágico/místico, Cornelius Agrippa[115] (1486-1535). Nashe insere More dentro de uma rápida observação, enquanto o romance é narrado, como um inglês que visitou o mágico. Nashe controla a atenção do leitor, focando detalhes sobre o local, o entretenimento e qualquer coisa que poderia pegar o olhar do viajante, ao invés de detalhar qual o papel do Imperador nesse caso específico. Essa maneira de lidar com pessoas do passado, como comentado por Hiscock, é uma "creative memorialisation", na qual Nashe pode ser muito subversivo quando está lidando com aquelas personagens consideradas como figuras de autoridade; em outras ocasiões do romance, ele faz o mesmo com temas como a justificação teológica e a autonomia humana.[116]

> To the Emperor's court we came, where our entertainment was every way plentiful: carouses we had in whole gallons instead of quart ports. Not a health was given us but contained well-near a hogshead. The customs of the country we were eager to be instructed in, but nothing we could learn but this: that ever the Emperor's coronation there is an ox roasted with a stag in the belly; and that stag in his belly hath a kid;

[114] OSSA-RICHARDSON. "Ovid and the 'free play with signs' in Thomas Nashe's 'The Unfortunate Traveller'", 2006, p. 945.
[115] Agrippa, Erasmo, More e Rabelais compõem um grupo de satiristas que recorriam às tradições satíricas antigas, costumeiramente referenciadas como "Luciânica". Agrippa também foi umas das fontes estilísticas da escrita de Nashe.
[116] HISCOCK, Andrew. Op. cit., p. 119.

> and that kid is stuffed full of birds. Some courtiers to weary out time would tell us further tales of Cornelius Agrippa, and how when Sir Thomas More (our countryman) was there, he showed him the whole destruction of Troy in a dream. How, the Lord Cromwell being the King's ambassador there, in like case in a perspective glass he set before his eyes King Henry the Eighth with all his lords on-hunting in his forest at Windsor; and – when he came into his study and was very urgent to be partaker of some rare experiment that he might report when he came to England – he willed him amongst two thousand great books to take down which he list and begin to read one line in any place, and without book he could rehearse twenty leaves following. Cromwell did so, and many books tried him; when in everything he exceeded his promise and conquered his expectation. To Charles the fifth, then Emperor, they reported how he showed the Nine worthies – David, Solomon, Gideon, and the rest – in that similitude and likeness that they lived upon earth. [117]

Agrippa e More são conhecidos como homens eruditos que dedicaram uma boa atenção para a educação de mulheres no início da Idade Moderna.[118] No entanto, esse não é o aspecto de Agrippa que vemos no romance de Nashe. Este é um Agrippa mágico/místico que realiza truques. Alguns cortesões presentes no local do encontro contam aos visitantes, Jack e Surrey, três histórias envolvendo o mágico e pessoas bem conhecidas para eles. Assim como nas cenas anteriores, nesse ponto é a memória de Jack que relata o que tomou sua atenção e que lhe veio à mente, ou como Jack descreve "Some courtiers to weary out time would tell us further tales of Cornelius Agrippa".[119] More aparece em uma rápida observação relatada por Jack – "(our countryman)"[120] novamente aparece –, que está relembrando aquilo que ele ouviu e que nesse trecho tem a função de evocar um senso de identificação nacional ou literária. Vale destacar que Cromwell, que aparece na segunda história, não possui esse tipo de identificação; assim, ele é somente associado a Henrique VIII e à tarefa que ele estava realizando na época em que visitou Agrippa como um embaixador.

No episódio, a memória de More é intermediada por camadas de transmissão até chegar a Jack e seus espectadores. Ao longo do romance, Jack não chega a comentar se essas histórias da corte de Carlos V são ou não verdade. Vale destacar, no entanto, que na primeira história Agrippa faz More visualizar a queda de Troia em um sonho. O leitor pode apenas

---

[117] NASHE, Thomas. Op. cit, p. 224.
[118] Cf. COUSINS, A. D. 'Humanism, Female Education, and Myth: Erasmus, Vives and More's to Candidus', 2004.
[119] NASHE, Thomas. Op. cit., p. 224.
[120] NASHE, Thomas. Op. cit., p. 224. Ambos os originais usam o termo "contryman" (C.57.b.52, p. [E3v]) e "contrieman" (96.b.17., p. F4r) em minúsculas. No entanto, a palavra "sir" aparece em fonte destacada em uma delas (96.b.17., p. F4r).

imaginar por que More está lá e o que exatamente estava acontecendo quando ele encontra com Agrippa. A queda de Troia pede alguma análise. Sonhos durante esse período são geralmente tomados como sinais de eventos futuros, que nesse caso podem predizer a própria queda de More ou, como em *Doutor Fausto*, de Marlowe, realizar um desejo literário de encontrar essas personagens clássicas. Tanto Fausto como More enfrentam posteriormente sua própria destruição.

Por outro lado, a queda de Troia remonta ao livro de grande influência nesse período, a *Eneida*, de Virgílio, especialmente o segundo livro dela, no qual Enéias narra para Dido[121] a queda de Troia. Nesse caso, Nashe pode estar recorrendo à queda para relatar o que aconteceu no final da vida a More, em termos de uma terra decaída, pelo menos em termos literários. Sua aproximação física a outra personagem do passado – ao longo de grande parte da narrativa –, no caso Henry Howard,[122] o Conde de Surrey, pode corroborar essa ideia. Em outro nível, que também se relaciona à queda de More, o tema da "queda de Troia" poderia se referir às políticas de Henrique VIII, quanto ao segundo casamento real, que iriam criar um conflito interno com o qual, no futuro, o próprio[123] Nashe estaria envolvido. De forma geral, a alusão pode se referir à destruição de More e a um tipo de humanismo que morreu com ele. Isso pode ser confirmado pela presença de um homem muito mais mundano e prático, Thomas Cromwell, na segunda história, na qual personagens do mundo real substituem as literárias. Quanto ao tratamento de questões políticas e religiosas, Nashe parece propositalmente obscuro, mas não de forma a evitar se envolver em controvérsias – muito pelo contrário.

> The religiously and politically charged loci that [Jack] Wilton inhabits during the course of *The unfortunate Traueller* indicate that he is not simply being deployed as textual witness: he is also uncovering epistemological uncertainties and his adventures gesture towards a multitude of pasts that might have come to fruition.[124]

---

[121] De acordo com Stanley Wells, Nashe pode ter colaborado com Marlowe na peça *Dido, Queen of Cartage* (1964, p. 3). Ele também estava envolvido em uma peça polêmica e censurada de Ben Jonson, chamada *The Isle of Dogs*, pela qual Jonson acabou preso, mas Nashe, ao fugir de Londres, conseguiu evitar a prisão (WELLS, 1964, p. 3; STEANE, 1985, p. 15).

[122] Henry Howard foi um notável poeta no período e o criador do verso branco inglês, algo que seria reutilizado por Marlowe e Shakespeare com grande sucesso.

[123] A veia antipuritana de Nashe está sempre presente em suas obras (WELLS, 1964, p. 5). *The Unfortunate Traveller* também é uma obra antipapal.

[124] HISCOCK, Andrew. Op. cit., p. 121.

Após a menção a More, na segunda história, outros homens ilustres ligados a Henrique VIII são os novos visitantes de Agrippa. Ao contrário de More, quando Cromwell o visita, vê a imagem de Henrique VIII e de alguns homens de seu séquito, caçando. Ainda com a *Eneida* como uma leitura, como uma referência na primeira história, Virgílio poderia estar presente também na segunda. A alusão agora seria ao quarto livro, quando Enéias e Dido vão caçar. O final deste livro é trágico e retrata a destruição da Rainha de Cartago, abandonada por seu amante. O próprio Cromwell falhou com Henrique VIII em relação ao casamento entre o Rei e Ana de Cleves (quarto casamento), que foi "abandonada" por Henrique seis meses após o casamento. Essa leitura depende, claro, da *Eneida* como uma possível inspiração evocada para retratar como ambos, More e Cromwell, enfrentaram suas mortes. Mas isso é feito dentro de um contexto em que ambos parecem explicar a presença oblíqua de Carlos V – o tio de Catarina de Aragão (primeiro casamento) – aqui e também são fortalecidos por ela. Agrippa ainda faz mais um truque com Cromwell, truque este que pode parecer uma interrupção da visão em sonho, mas é extremamente significante no contexto. O mágico/místico consegue recordar qualquer sequência longa de páginas em qualquer livro que Cromwell pegue de sua vasta biblioteca. Este é um detalhe importante, pois, sendo precedido por More e servindo a Henrique VIII, o resultado de qualquer escolha de Cromwell, no nível político, é também previsível, uma história cujos próximos passos são conhecidos: cair em descrédito com o Rei e acabar executado.

No entanto, como foi visto acima, Nashe não é um autor previsível: as referências à *Eneida* param na segunda história. Finalmente, a última história contada pelos cortesões relata aquilo que Agrippa mostrou ao Imperador Carlos V, os nove notáveis da Antiguidade.[125] Novamente, é apresentada uma imagem de casamento, com um aspecto importante para a leitura desenvolvida aqui, pois todos os nomes de personagens bíblicas listadas por Nashe (de maneira incorreta em sua lista) casaram mais de uma vez.

Finalmente, retomando as partes iniciais do parágrafo citado, antes do início das histórias relatadas pelos cortesãos, Jack fala sobre um prato especial que eles comeram no palácio do Imperador, um prato com um animal dentro de outro maior dentro de um ainda

[125] A ideia dos nove notáveis apareceu anteriormente nessa narrativa, no episódio após o encontro de Jack com More, quando ele fala a respeito do debate entre Lutero e Carolostadius. Dois anos antes da impressão do *The Unfortunate Traveller*, um livro, chamado *Nine Worthies of London* (1592), por Richard Johnson, já aparecera, adaptando a ideia dos nove notáveis da Antiguidade para personagens modernos e ingleses. É muito importante observar que Nashe também os mudou para adequá-los à sua composição; por exemplo, apenas David fora originalmente incluso na lista, enquanto Gideão e Salomão foram intervenções de Nashe.

maior, em uma estrutura tripla[126] (ou quádrupla): "nothing we could learn but this: that ever the Emperor's coronation there is an ox roasted with a stag in the belly; and that stag in his belly hath a kid; and that kid is stuffed full of birds".[127] Esse é um episódio que lida com um mágico/místico, mas é essencialmente relacionado às políticas de Henrique VIII. As três histórias e as três personagens também parecem recheadas, uma dentro da outra, como outro prato triplo, mas, neste caso, para se adequar ao quadro satírico que incorpora a imagem de gravidez, que circunda a atmosfera do problema prático de Henrique VIII.

Entre os muitos tempos passados no *The Unfortunate Traveller*, de Nashe, a figura de Thomas More aparece como um tópico importante. Ela permite uma função literária tanto como literatura de viagem, como também de veia satírica. A *Utopia* permanece como um centro no qual More é literária e esteticamente associado e provê um ponto a partir do qual Nashe desenvolve sua própria forma de lidar com sátiras e viagens. Portanto, a recordação de More não diz respeito a sua ascensão e queda ou mesmo a fatos relevantes de sua biografia. Ela apresenta a atmosfera na qual More viveu – perigosa e repleta de situações que poderiam levar um homem a uma morte horrível –, ao mesmo tempo em que Jack Wilton viaja escapando de situações terríveis que afligiam aqueles em condições sociais diferentes de homens como More ou Cromwell.

O retrato de More feito por Nashe, mesmo de maneira rápida e satírica, é importante como uma forma de resgate de sua memória, especialmente na primeira menção, sem removê-lo da totalidade de seu próprio mundo. Um universo que é maior e mais complicado do que a Corte ou a casa, nas quais as biografias geralmente se baseiam, universo este que se conecta à história e à política europeia. O fato de que More não fala no *The Unfortunate Traveller* funciona como uma estratégia que podemos chamar de preservação satírica. Algo que contrasta com a liberdade com a qual Nashe recria sua própria versão de Surrey e tantos outros. Ele não se permite[128] inferir no *status* de More; a sátira do conteúdo da *Utopia*, discutida acima, é ainda respeitosa e demonstra conhecimento da obra base com a qual dialoga.

Uma consideração acerca de memória é necessária: a primeira menção de More é uma lembrança pessoal do próprio Jack sobre seu encontro com ele; a segunda é uma recordação, pois esta é contada pelos cortesões a Jack e Surrey, e então recontada novamente

---

[126] Uma estrutura tripla, de acordo com Tillyard em *The Elizabethan World Picture* (1942), é muito importante em muitos construtos ideológicos do período, tais como estruturas hierárquicas e religiosas.
[127] NASHE, Thomas. Op. cit, p. 224.
[128] Nashe menciona More em diversos escritos, sempre exaltando suas qualidades literárias e o fato de ter sido um grande humanista inglês.

por Jack. Pelo fato de ser compartilhada, a segunda menção tem um apelo de memória coletiva, especialmente porque ela não é um relato individual sobre More, mas possui camadas de transmissão que a tornam diferente da primeira menção e que podem derivar das memórias do livro de More. Em vez de usar uma descrição ou uma recordação da vida dele, Nashe criativamente expõe More de maneira ficcional, criando dois episódios que se encaixam no quadro geral do *The Unfortunate Traveller*, no qual história e ficção estão caoticamente embaralhadas em uma abordagem compreensível. Assim, a memória atende às propostas artísticas e estabelece formas novas de recordação.

Portanto, More é um tópico que possui conexão inegável com a *Utopia* e também é um tópico de conversação. Em qualquer caso, sua presença é intermediada por impressões, nas folhas do livro ou nas memórias. O fato de que nada disso aparece na peça *Sir Thomas More* elimina Nashe como uma possível fonte e apresenta outra forma artística e elaborada de relembrar.

Cromwell aparece como um sutil oposto a More, na última menção de Nashe a este. O próximo ponto em que encontraremos More é na expressão dramática da vida de Cromwell, neste caso falando e se expressando, ao invés de ser retratado de forma indireta, obscura e criativa, em uma peça na transição entre o período elisabetano e o jacobino.

1.4 More e *Thomas, Lord Cromwell*

The History of Life and Death of Thomas, Lord Cromwell é uma peça que, ao lado de *Sir Thomas More* e das duas peças perdidas sobre o Cardeal Wolsey,[129] forma um grupo de peças escritas nos anos 1600 retratando a vida dos homens mais ilustres da época de Henrique VIII. Seu registro foi feito no dia 11 de agosto de 1602, constando que havia sido encenada por Lord Chamberlain's Men, a mesma companhia na qual Shakespeare era sócio e dramaturgo principal. *Cromwell* foi impressa no formato de Quarto, em 1602, e carrega consigo a inscrição curiosa de ter sido escrita por "W. S.". Posteriormente, uma nova menção, em 1611, no Registro Stationer, atualizou a informação sobre o proprietário e a companhia que vinha encenando a peça, a companhia de Shakespeare no período jacobino, a King's Men. Uma segunda edição Quarto foi publicada depois, em 1613, também mencionando as

[129] O Diário de Henslowe tem registros dessa peça.

informações atualizadas.[130] Tanto o novo registro como o segundo Quarto passam adiante o "by W. S.". Independentemente desses dois registros e duas publicações, três delas carregando essa alusão parcial a William Shakespeare e a menção direta de sua companhia, *Cromwell* apareceu em *Shakespeare Vol. I* (1631), um volume encadernado para a biblioteca pessoal do Rei Carlos I junto com outras peças que não são encontradas no primeiro ou segundo fólio.[131] Finalmente, *Cromwell* fez sua aparição mais significativa quando foi incluída com *Péricles* e outras seis peças, no terceiro e quarto Fólios, alcançando, assim, cinco impressões entre 1602 e 1685. À exceção das diversas conexões externas, a peça não está relacionada a Shakespeare como uma mão detectável em alguma cena da peça.

A estrutura da peça se assemelha um pouco à de *Eduardo III*, na qual duas sequências e grupos de personagens podem ser detectados em duas partes da peça.[132] A primeira retrata a ascensão e as viagens de Cromwell, enquanto a segunda parte trata das relações do protagonista com Henrique VIII e os nobres. Entre estas últimas personagens estão o Cardeal Wolsey e Sir Thomas More. Assim como em *Sir Thomas More*, a peça possui muitas conexões com os eventos da Reforma Inglesa, algo que será retomado no capítulo seguinte desta tese. Como na obra anterior, More aparece duas vezes (III.i e IV.i). Embora dessa vez ele não seja uma *persona muta*, ele não é uma personagem com muitos versos.

More aparece na cena mais importante da peça (III.i), a que retrata o avançar político de Cromwell. Na mesma sequência, a peça apresenta Wolsey, More, Cromwell e Stephen Gardiner reunidos na casa de Sir Christopher Hales para um banquete. Hales media o encontro entre Cromwell e Wolsey. Eles iniciam o jantar conversando sobre hábitos dos espanhóis e sobre a disposição física e política deles para a alimentação. Depois de Hales falar sobre a Inquisição Espanhola, o orgulho dos espanhóis e seus péssimos hábitos de nutrição – chamando todo o conjunto de "Spain's three-headed devil" (III.i, 57) –, More faz sua primeira aparição:

> **MORE**
> Indeed it is a plague unto their nation,
> Who stagger after in blind imitation.
> (**Cromwell**, Ato III, cena i, versos 58-9)

[130] Essas datas foram transcritas por E. W. Chambers (1974 [1923], vol. III p. 534).
[131] Com a exceção de *Trabalhos de amor perdidos*. Ver "Shakespeare First Colleted Apocrhypha" (2011), de Peter Kirwan. Aqui sigo Kirwan ao atribuir uma possível data para *Shakespeare Vol. I* e a atribuindo à biblioteca de Charles I, e não Charles II.
[132] Em *Eduardo III* esse recurso é muito mais visível, pois o local em que a ação ocorre também se altera.

O sentido de "blind imitation" é obscuro aqui, porque não há uma referência a quem quer que seja que eles estão tentando imitar. No entanto, More parece não simpatizar com a Espanha, e esta é uma consideração importante na forma como a peça cria sua própria versão de More. Como o período em que Cromwell foi aceito na casa de Wolsey é 1516, o tempo histórico possível para a cena, não há nenhuma razão para criar uma associação entre More e a Espanha – como alguém em oposição ao Rei; pois Henrique VIII ainda estava casado com uma rainha espanhola nessa época. Portanto, os versos condenando os comportamentos impetuosos baseados em orgulho não criam uma versão imediata de um More antiespanhol ou anticatólico, mas é possível que realmente suas ações, de maneira geral, estejam sendo criticadas.

Conforme eles conversam, as personagens são servidas com vinho, e More comenta a respeito de brindes. Ao perceber que o servente derramou um pouco de vinho do copo, ele tem a oportunidade de falar sobre pequenas gotas e seu poder. Na edição recente de *Collaborative Plays* (2013), Bate e Rasmussen veem, nesse ponto, um comentário sobre os efeitos que mesmo poucas gotas de álcool podem provocar.[133] Provavelmente os editores queriam se referir às poucas gotas "em excesso", e não apenas às poucas gotas, embora essa leitura não seja precisa. More está, na verdade, falando sobre as aparências dessas celebrações e os perigos da promoção social na esfera da corte – esta ideia reaparece de forma mais clara mais adiante nessa peça –, pois tanto Cromwell como o próprio More estão para serem promovidos, mas a promoção do último não é encenada nem mencionada.

MORE
I love health well, but when healths do bring
Pain to the head and bodies surfeiting,
Then cease I healths. – Nay, spill not, friend,
For though the drops be small
Yet have they force to force men to the wall[134]
(**Cromwell**, Ato III, cena I, versos 62-66)

A "pain to the head" é extremamente significativa aqui, pois a maioria dos homens que está sobre o palco, nessa cena, é consciente da prática contínua de cortar cabeças em crimes de traição, uma punição cabível àqueles que ocupavam cargos altos, como muitos dos presentes ocuparão. Assim, mesmo que More esteja vivo no momento da peça, o fato de

[133] BATE, Jonathan et RASMUSSEN, Eric (Eds.). **Collaborative Plays**, 2013, p. 326, n.66.
[134] No *Terceiro Fólio*, esse verso aparece como: "Yet have they force, to force men to the wall". Ele cria a possibilidade de o ator lidar com a repetição do verbo, em um verso que, quando desprovido de uma pausa, é desajeitado.

que ele foi alguém importante e condenado à morte por decapitação o associa com grande traição, assim como também grande parte dos demais presentes, que serão condenados por traição em algum momento futuro. "Cessar" brindes[135] é outra forma, no contexto, de indicar a opção de More por se remover da cena política ou mesmo indicar, de forma obscura, seu martírio.

A pausa no meio da linha e o meio-verso dirigido ao servente é dramaticamente eficiente, pois ela pode ser encenada como um copo enchido com mais do que suporta e derramando vinho vermelho na superfície branca. As pequenas "gotas" ficam tanto para aquilo que foi derramado quanto para o fardo que não pode ser carregado por alguém que já está cheio, mas, como notado por More, essas gotas – pequenas falhas – têm o poder de evocar condenações. "Force men to the wall" também pode significar tanto reconhecer uma pessoa socialmente superior como, nesse contexto, passar mal devido à bebida. Essa passagem, na cena como um todo, permite a reflexão sobre ascensão antes mesmo que ela ocorra. Isso acontece novamente na cena seguinte. More fala sobre si mesmo, sobre aquilo que é iminente para Wolsey – que já estará morto na próxima cena – e virá mais tarde para Cromwell.

Após a última linha citada, Hales muda bruscamente o assunto, direcionando a atenção dos visitantes para Cromwell, que é reconhecido inicialmente pela referência às suas viagens e, então, é aceito para trabalhar com Wolsey. A última fala de More nessa cena é cômica, ao invés de séria, e não evoca temas como aqueles das quedas de grandes homens, mas ainda recorre a temas relacionados à alimentação.

> **MORE**
> My lord, you are a royal winner,
> Have got a man besides your bounteous dinner.
> Well, knight, pray we come no more,
> If we come often, or shut up thy door.
> (**Cromwell**, Ato III, cena I, versos 96-99)

Aqui More está zombando de Wolsey, chamando-o de "royal winner", porque ele arrogatemente utilizou o plural real, uma expressão geralmente utilizada por reis: "Then Cromwell, here *we* make thee solicitor of our causes, and nearest next *ourself*" (94-5, minhas ênfases) e se dirigindo a Hales como "cavaleiro", em relação ao banquete. Wolsey se despede

[135] A leitura de *health* como "vida" também é um possível jogo de palavras.

utilizando outro título, chamando-o de Master of Rolls. Ambos os títulos estarão presentes na cena seguinte e serão concedidos a Cromwell.

Os visitantes saem, o Ato III se encerra e um coro antecede a primeira cena do Ato IV, no qual More reaparecerá. A função desse intervalo é situar um novo período de tempo, no qual a peça se estabelecerá para explicar a promoção daquelas personagens envolvidas na última cena, exceto More, que se tornou Lorde Chanceler após Wolsey, apesar de a peça não mencionar esse detalhe.[136] O dramaturgo ou dramaturgos envolvidos nessa parte posterior da peça preferiram omitir os avanços da carreira de More e apresentar algumas personagens se dirigindo a Cromwell por meio desse mesmo título dado àquele, sendo que, apesar dos muitos títulos que Cromwell recebeu, Lorde Chanceler não estava entre eles.

A primeira cena do Ato IV abre-se de maneira semelhante à cena anterior, com a chegada dos Duques de Norfolk e Suffolk junto a Gardiner, Hales e More. Conforme mencionado acima, More ainda é "Sir", mas agora ele ocupa a posição que Wolsey tinha anteriormente.[137] Da mesma forma que na outra cena, nesta ninguém se dirige a More, ele apenas observa e comenta sobre o que está acontecendo na cena. Portanto, os pronomes que poderiam identificá-lo com algum tipo de distinção social também estão todos ausentes.

O assunto da cena é delicado. Wolsey morreu recentemente e os duques estão tentando obter de Cromwell alguns documentos que poderiam reforçar a acusação de traição contra aquele – uma acusação que na verdade levou à queda do Cardeal. Cromwell não hesita em trair seu antigo mestre, justificando esta conduta pelo amor que tem pelo seu país. Esse mesmo amor, que antes de sua ascensão à casa de Wolsey não era tão grande, faz parte da transformação da personagem por causa de seu avanço social.

CROMWELL
England I praise not, for here was born
But she laugh'th the others unto scorn
(**Cromwell**, Ato III, cena I, versos 84-5)

CROMWELL
[…] he was my master,
And each virtuous part,
That lived in him, I tendered with my heart,
But what his head complotted gainst the state
My country's love commands me to that to hate

[136] Séculos mais tarde, Hilary Mantel, em seu romance, *Wolf Hall*, utilizaria a mesma estratégia de apagar a presença de More para destacar Cromwell.
[137] Na encenação, nessa parte da peça More deve usar a corrente de Lorde Chanceler, utilizada anteriormente por Wolsey.

> His sudden death I grieve for, not his fall,
> Because he sought to work my country's thrall
> (**Cromwell**, Ato IV, cena I, versos 19-25)

Cromwell entrega os papéis aos Duques, que vão direto para o Rei. Enquanto eles estão fora da cena, outra personagem, o duque de Bedford, aparece e decide recomendar Cromwell ao Rei. Cromwell ajudou Bedford no passado, na primeira parte da peça, quando este estava em situação muito difícil, e foi ajudado de maneira ambígua.[138] Assim que Bedford sai, Hales, Gardiner e More comentam sobre as fortunas do falecido Wolsey e sobre o esquema geral de ascenções e quedas. Em meio a "Fortune of State" (IV.i, 40) e comentários sobre o mito de Ícaro, More prefere uma abordagem mais naturalística para o assunto:

> **MORE**
> Who sees the cobweb entangle the poor fly,
> May boldly say the wench's death is nigh.
> (**Cromwell**, Ato III, cena i, versos 46-7)

Os comentários sobre a fragilidade da fortuna contrastam com a sequência de eventos. Eles podem se referir à cena anterior, na qual Wolsey recebeu Cromwell. Tanto Suffolk como Norfolk retornam com as recompensas para Cromwell. Eles lhe concedem o título de cavaleiro e outros cargos, que colocam Cromwell mais próximo do Rei. Ação e retribuição é um tema central na peça. Cromwell é rapidamente recompensado por seu serviço de entregar documentos do antigo mestre, mas levou anos para obter algo em retorno pela ajuda que ofereceu a Bedford, à custa de colocar seu próprio servente em risco.

Quando Cromwell afirma que essas honras são demasiadamente altas para ele, More diz suas últimas falas na peça:

> **MORE**
> O content thee, man! Who should not choose it?
> Yet thou art wise in seeming to refuse it.
> (**Cromwell**, Ato III, cena I, versos 68-9)

[138] Para ajudar o Duque de Bedford que estava em apuros, Cromwell deixou seu amigo e servente, Hodge, no lugar ocupado pelo Duque. Hodge e o Duque trocaram suas roupas para facilitar uma fuga, mas Cromwell deixou Hodge à mercê dos sequestradores e inimigos do Duque. Conseguindo levar o Duque a um lugar seguro, Cromwell enviou uma carta solicitando a soltura do falso prisioneiro, Hodge, a quem, por sorte, fora permitido sair.

Aqui, More se dirige ao "new made councillor" (IV.i, 74) como "man" e utiliza formas, como "thou" ao invés do nome de Cromwell ou algum dos muitos títulos que ele acabara de receber. Na verdade, More é ainda socialmente superior a Cromwell nessa cena, algo que a peça sutilmente aponta. Sua nota final sobre aparências é, como muitas das falas de More, um comentário. Nota-se também que Gardiner[139] sente inveja da ascensão súbita de Cromwell.

Finalmente, o nome de More aparece próximo ao final da peça, quando Gardiner, ao fazer uma acusação falsa contra Cromwell, lista as pessoas cujo nome é "Thomas", tanto as que já se foram quanto aquela que ainda sobrou, isto é, Thomas Cromwell:

> **GARDINER**
> O what a dangerous time we live in!
> There's Thomas Wolsey, he's already gone,
> And Thomas More, he followed after him:
> Another Thomas yet there doth remain,
> That is far worse than either of those twain,
> And if with speed, my lords, we not pursue it,
> I fear the king and all the land will rue it.
> (**Cromwell**, Ato IV, cena v, versos 53-59)

A forma como a peça relembra Thomas More não é tão intrigante como a forma de Nashe se direcionar às obras de More em seu linguajar satírico e elaborado. Aqui, More é uma personagem muito mais opaca na maioria das cenas. Elas são centrais para o desenvolvimento do enredo por retratarem os avanços sociais de Cromwell, mas, com exceção da primeira menção, não há poesia ou poder imaginativo nas falas de More, mesmo que mínimo. No entanto, esse traço artístico está presente em toda a peça. De maneira semelhante é o tratamento de Wolsey na peça. More e Wolsey foram protagonistas de suas próprias peças; logo, os dramaturgos provavelmente não queriam gastar muito espaço com essas personagens que foram as predecessores de Cromwell e cujo desenvolvimento retardaria a ação principal. Isso estabelece um problema na segunda cena, quando More é Lorde Chanceler, mas a peça quer conceder esse título ao seu protagonista.[140] Mesmo na boca do arqui-inimigo de Cromwell, Gardiner, os nomes de More e Wolsey são usados de uma forma

[139] Gardiner foi um membro do clero, na época de Henrique VIII, que não demonstrou resistência às imposições do Rei, chegando a justificar, por meio da obra *De Vera Obedientia* (1536), porque Thomas More e John Fisher foram executados. Posteriormente, Gardiner se tornou Lorde Chanceler no governo de Maria I, quando a recordação das obras e da vida de More se fez muito presente (QUESTIER, 2002, p. 483 n. 22). A relação com Cromwell foi sempre de concorrência e inimizade, em especial quando Cromwell inicia suas reformas político-religiosas. Ver Bornam (2015).

[140] Cromwell é chamado de Lorde Chanceler em IV.iii, 127 e V.iii, 5.

em que ambos glorificam Cromwell, que se estabelece na mesma posição dos antigos Chanceleres, apenas pelo fato da coincidência de seus primeiros nomes serem iguais. Mas, para fins dramáticos, Gardiner o transforma em alguém ainda mais perigoso que seus predecessores.

A função dramática de More em *Cromwell* assemelha-se a uma voz córica que tenta dizer algo sábio sobre o que está sendo discutido por meio de pequenas passagens (a maior delas tem cinco versos). More nunca recebe uma réplica, assim como ninguém lhe fala diretamente, e essa função córica não informa ao espectador ou leitor nada que já não tenha sido notado. Nem suas falas influenciam as ações de outros na peça. A personagem de More é limitada a um comentador e observador. Se a peça foi uma colaboração ou uma união de duas peças, essa hipótese pode indicar que a personagem de More foi adicionada em fase tardia da composição, especialmente em IV.i, no qual sua participação é ainda menos integrada à ação.[141]

A peça não invoca um sentido de recordação preciso, todavia, foca apenas instâncias em que More poderia estar presente na história de Cromwell, devido à presença de muitas outras personagens importantes. O fato de ele ter sido um dos três Thomas que foram políticos importantes sob o reinado de Henrique VIII é a única forma por meio da qual a peça relembra More, fazendo uma referência direta. No entanto, ele aparece em uma peça que lida de maneira pesada com tópicos da Reforma Inglesa, e tanto sua presença como suas falas poderiam enevoar a ideia geral de uma peça como *Cromwell*, que depende muito de um *ethos* protestante[142] personificado pelo protagonista.

Ao criar um More opaco – uma personagem que poderia ser removida sem nenhum dano ao enredo principal –, simplifica-se a situação em que a tensão política passa a se concentrar na oposição entre Cromwell e o bispo Gardiner. Como o coro entre as duas cenas explica a "play depends on Cromwell's death" (IV, Coro, xii), então seria lógico, se o efeito desejado é criar compaixão, que o contraste com outra personagem deveria envolver alguém que morrerá após o protagonista. Portanto, o fato de Cromwell nunca se opor a More não está necessariamente relacionado a um senso de respeito em relação a este, pois

[141] Ver, por exemplo, a inclusão de Bobo Betts em *Sir Thomas More*, por Thomas Heywood, para um exemplo semelhante.

[142] As cenas iniciais da peça são dotadas desse tom, em especial por Cromwell desejar suas ascensões e, por si mesmo, construir seu caminho em meio ao mundo em que nasceu e por estar descontente com o que a vida lhe oferecia. Esse traço se opõe à caracterização de More em *Sir Thomas More*. Discuti esse aspecto com mais detalhes no artigo "Ação Humana e Fortuna em peças elisabetanas sobre a Reforma Inglesa" (2014), de minha autoria.

historicamente ele morreu bem antes. Gardiner, sendo um bispo católico, é um inimigo melhor para Cromwell do que More.

Na segunda parte da peça, toda a oposição se condensa na personagem de Gardiner, que cria uma situação[143] para convencer seus pares de que Cromwell deve ser condenado por traição e executado sem direito a julgamento. Os comentários de More, nas cenas anteriores, podem ser vistos como um contraponto aos riscos da ascensão súbita e a posição desses comentários também é relevante por eles ocorrerem antes das (e durante as) promoções. Outro aspecto notável da peça é que a queda de Cromwell não é lamentada por ele mesmo, mas por outros que estão nos extremos da escala social – especialmente pelo Duque de Bedford, que não concordou completamente com Gardiner, mas tentou, de maneira incompetente, salvar seu amigo –, de tal forma que a ação humana aparece novamente de forma exaltada.

A personagem de More é novamente compreendida pelo contexto da Reforma Inglesa. A ideia da Fortuna é usada gratuitamente, pois a maior parte das quedas e ascensões ao longo da peça (que envolvem outras personagens além do protagonista) não é providencial. Ao invés de colocar as personagens nas mãos da Fortuna, todos os agentes humanos são vistos, por meio de cenas da peça, tentando destruir a posição de alguém ou ajudá-los a ascender. Isso cria uma conexão com o relato de Nashe, pois ambas as obras retratam o mundo turbulento em que More e outros viveram. Assim, diplomacia, política e as consequências da Reforma em andamento são vitais para o quadro artístico das memórias envolvendo More. Nenhuma memória específica sobre a vida ou obra de More foi retomada por essa peça. Nela e em Nashe, recordar More também foi rememorar o reino de Henrique VIII, trazendo no conjunto os problemas que mataram Wolsey, More, Cromwell e muitos outros.

Como em *The Longer Thou Livest*, práticas católicas foram colocadas no palco,[144] mas Wager evoca muito um tipo de controvérsia que os dramaturgos envolvidos com *Cromwell* não utilizam. A peça do século XVII tem um apelo aos impactos da Reforma, e não às mudanças litúrgicas ou aos fundamentos teológicos. Seria muito improvável que uma peça como *The Longer Thou Livest* pudesse ser aprovada pela censura e ser encenada no período de *Cromwell*.

---

[143] O conflito surge com o desenvolvimento da manobra reformista de Cromwell para conseguir renda a Henrique VIII, tomando as propriedades monásticas da Igreja e as dissolvendo em partes menores para uma nobreza ascendente. Esse evento ficou conhecido como a "Dissolução dos Monastérios". Ao longo do capítulo 2, discutirei outras instâncias desse evento no drama do período.

[144] Gardiner "adianta" o perdão àqueles que o ajudarão a derrubar Cromwell.

Até aqui, o tratamento da memória de More, à exceção da possível alusão indireta de Wager, foi feito por meio de relatos benevolentes, mesmo quando satíricos: o relato de Nashe não tenta criar uma imagem de More nem a peça sobre Cromwell. Isso muda completamente na próxima obra a ser analisada, que alude a Thomas More, e já entra no período jacobino, um período em que a menção a Henrique VIII e a sua própria presença sobre os palcos já não era mais um assunto delicado.

1.5 More no *Henrique VIII* de Shakespeare & Fletcher

Quando *Henrique VIII – Tudo é Verdade* (1613) foi escrita e encenada, os temas relacionados aos Tudor e ao seu período não eram mais um tabu no drama. Peças retratando Elizabeth I foram publicadas poucos anos após a coroação de James. Entre elas estão *If You Know Not Me You Know Nobody* (1605-6), uma peça em duas partes escrita por Thomas Heywood. Entretanto, o pai de Elizabeth é uma personagem silenciosa, geralmente ausente e retratada indiretamente nas peças sobre os políticos mais importantes do reinado dele, escritas todas inicialmente ainda no período elisabetano; trata-se de um grupo formado por *Sir Thomas More* (1600;1603-4), *Cromwell* (1602) e as duas peças perdidas sobre o Cardeal Thomas Wolsey. Porém, Henrique VIII seria personificado pela primeira vez somente na peça chamada *When You See Me, You Know Me* (1605), escrita por Samuel Rowley. Esta peça reapareceu em 1613, na época em que a obra colaborativa de Shakespeare e Fletcher foi escrita. Ambas retratam a maturidade de Henrique VIII, especialmente no período em que seus problemas com Catarina de Aragão e o rompimento com Roma eram iminentes ou aconteceriam ao longo do tempo abarcado na ação. Nem a peça de Rowley nem a de Shakespeare com Fletcher colocam Sir Thomas More no palco. No entanto, elas tomam posturas distintas em relação ao fato e à ficção, sendo ou mais flexível, ou mais rígida quanto à ordem cronológica dos fatos, respectivamente.

Wolsey é uma personagem notável nas duas peças. A liberdade dramática de Rowley o deixa vivo e ativo na corte até a sexta esposa do seu Rei. A peça histórica de Shakespeare e Fletcher é bem mais próxima da realidade histórica[145] do que sua predecessora, e isso está evidente em seu título alternativo: *All is True* (Tudo é verdade). Wolsey, em *Henrique VIII*, é a única conexão entre a peça e a recordação de Thomas More. A maior parte

[145] Como a maioria das peças desse gênero, o tempo é geralmente reduzido e comprimido devido à unidade dramática.

da ação envolve uma sequência de quedas trágicas. O duque de Buckingham é o primeiro a encontrar um destino desgraçado, Wolsey é o seguinte e, então, a rainha Catarina de Aragão enfrenta uma sorte semelhante.

O momento em que Wolsey é destituído de seus cargos é a ocasião em que More é mencionado. A sequência, em uma cena geralmente atribuída à mão de Fletcher,[146] contrasta Wolsey em seu momento introspectivo e paciente frente às adversidades com a curiosidade dele pelo que acontece no mundo afora. Cromwell, seu secretário, é aquele que traz as novidades,[147] entre elas a nomeação de More como o próximo a ocupar o lugar de Wolsey como Lorde Chanceler.

> **CROMWELL**
> The next is that Sir Thomas More is chosen
> Lord Chancellor in your place.
>
> **WOLSEY**
> That's somewhat sudden.
> But he's a learned man. May he continue
> Long in his highness' favour, and do justice
> For truth's sake and his conscience, that his bones,
> When he has run his course and sleeps in blessings,
> May have a tomb of orphans' tears wept on him.
> What more?
> (**Henry VIII**, Ato III, cena ii, versos 393-400)

Wolsey é preciso nessas linhas.[148] Ele não parece irônico de imediato, ao desejar um longo relacionamento com o Rei, especialmente quando alude claramente à consciência de More. Ele acabara de passar por um momento de reconciliação interna. Porém, no palco, essas palavras podem ser encenadas[149] de maneira irônica ou ser removidas. O fato, como observado por McMullan, de que a peça contrasta diferentes "verdades" sobre as personagens é relevante nessa passagem.[150] Apenas Wolsey fala de More, quando a maioria das personagens oferece versões distintas de fatos históricos, em especial para os motivos pelos quais eles caem. O fato de More estar apenas presente aqui pode ser visto como algo positivo, porque não há ninguém que o contradiga ou levante a possibilidade de uma ironia por parte de

---

[146] Ver o 'Appendix 3 – Attibution and Composition', na edição de *Henry VIII* de Gordon McMullan (2000, p. 448-449) para uma síntese das atribuições de cada cena.
[147] As novidades comprimem eventos entre 1529 e 1533.
[148] A produção do The Globe (2010) omitiu as linhas a respeito de More (versos 395-400).
[149] De acordo com McMullan, "The audience would, of course, hear heavy irony in these lines, knowing as they did of More's martyrdom in 1535" (McMULLAN (Ed.), 2000, p. 358, n. 395-6).
[150] McMULLAN, Gordon. 'Introduction', 2000, p. 105.

Wolsey ter acabado de ser substituído. O conteúdo dessas linhas, todavia, traz consigo a dimensão memorial.

As bênçãos e a tumba podem apontar para o culto ou a tradição de evocar More, que, como discutido aqui, tem muitas e distintas representações. A menção da morte de More pode solucionar o problema que a peça coloca nas cenas seguintes, as quais precisam ser consideradas. Algo semelhante é apresentado quando, na cena posterior, Catarina de Aragão relata as virtudes de sua filha Maria, que iria ser conhecida posteriormente pelas execuções que promoveu em seu reinado. Ambos são dois ícones católicos fortes, retratados em uma luz favorável; eles nunca são dramatizados na peça e são mencionados apenas uma vez, mas quem os relata oferece uma boa oportunidade para ironia,[151] entre o que está sendo dito sobre eles e o que de fato aconteceu com eles. Uma audiência ou leitor não muito favorável a algum deles não iria falhar em observar esse tom.

Além disso, a fala incorpora alguns preciosos símbolos de preservação da memória, do período anterior à Reforma, tais como "ossos" que poderiam ser transformados em relíquias e a "tumba" que possui uma imagem semelhante a uma capela, onde, de acordo com Wolsey, os pobres poderiam lamentar a morte de More. Ironicamente, nenhuma dessas formas de recordação pré-Reforma é vinculada a ele, pelo menos não publicamente. Não existe uma capela ou relíquia baseada em seus restos mortais, assim como o seu local[152] de sepultamento não foi nomeado. Juntas, essas ideias oferecem ao espectador uma noção breve de recordação dos mortos no tempo da Reforma, isto é, uma retomada de um tempo no qual essas práticas eram comuns, mas estavam distantes do cotidiano. Assim, mesmo que sua morte não seja mencionada, mas apenas aludida em termos como "consciência" e "relacionamento com o Rei", a ideia de martírio está em torno da expressão de Wolsey, ironicamente ou não.

O avanço político de More cria uma situação incômoda dentro da peça. Em Cromwell, já existia uma situação não usual, com More como Lorde Chanceler, mas não referido como tal. Em *Henrique VIII*, após a mensagem a respeito de More, que é seguida da notícia sobre o avanço de Cranmer e a apresentação de Ana Bolena como rainha, o Lorde Chanceler aparece em duas cenas, mas não é identificado como More. Todas essas cenas, incluindo o comentário de Wolsey a More, provêm da mesma mão, no caso, de Fletcher.[153] Portanto, a possibilidade de que Shakespeare ou Fletcher tenham trabalhado de forma

[151] Ver McMULLAN. Op. cit., p. 119-20.
[152] Curiosamente, a localização precisa de sua cela na Torre de Londres não é sabida e visitas do público a esta parte do local turístico são restritas.
[153] Ver o 'Appendix 3' referido acima.

diferente em cenas envolvendo More pode ser descartada com segurança. Na verdade, eles parecem ter trabalhado na peça sabendo bem o que o outro estava fazendo. Isso cria a dificuldade de saber precisamente se o anúncio feito por Wolsey é relevante, em termos de quem irá ocupar o lugar de Chanceler nas cenas seguintes, ou se se trata de um caso de recordação em um momento muito específico. Ambas as posições, todavia, não são excludentes entre si. Se a peça está informando quem é o Lorde Chanceler, ela contradiz a unidade histórica da obra. Mesmo o gênero histórico tendendo a ser abrangente, as fontes não têm More como o Lorde Chanceler nos eventos históricos narrados após a queda de Wolsey. Além disso, a maior parte das personagens, mesmo quando representada por seus títulos de nobreza, corresponde, em níveis variáveis, a uma pessoa específica e identificável.

A primeira dessas ocasiões é uma rubrica muito detalhada (IV.i), que segue imediatamente a cena citada de Wolsey. Uma longa procissão de pessoas ocorre devido à coroação da nova rainha, Ana Bolena. O Lorde Chanceler é o primeiro a entrar. Após a procissão, dois cavalheiros comentam quem é quem na cerimônia; no entanto, eles não mencionam More nem quem o Lorde Chanceler é. Historicamente, o Lorde Chanceler, nessa ocasião, era Sir Thomas Audley.[154] Esse é, portanto, uma personagem formal, presente, mas não identificada, fato que também se repete em Holinshed, em algumas ocasiões.

> THE ORDER OF THE CORONATION
> 1 A lively flourish of Trumpets.
> 2 Then, two Judges.
> 3 Lord CHANCELLOR, with purse and mace before him.
> 4 Choristers, singing. Music
> 5 Mayor of London, bearing the mace. Then GARTER, in his coat of arms, and on his head a gilt copper crown.
> 6 Marquess Dorset, bearing a sceptre of gold,on his head a demi-coronal of gold. With him the Earl of SURREY, bearing the rod of silver with the dove, crowned with an earl's coronet. Collars of esses.
> 7 Duke of SUFFOLK, in his robe of estate, his coronet on his head, bearing a long white wand, as High-Steward. With him, the Duke of NORFOLK, with the rod of marshalship, a coronet on his head.Collars of esses.
> 8 A canopy borne by four of the Cinque Ports; under it, the QUEEN [ANNE] in her robe; in her hair, richly adorned with pearl; crowned. On each side her, the Bishops of London and Winchester.
> 9 The old Duchess of Norfolk, in a coronal of gold, wrought with flowers, bearing the Queen’s train.

[154] McMULLAN, Gordon (Ed.). **Henry VIII**, 2000, p. 206, n. 31.

> 10 Certain Ladies or Countesses, with plain circlets of gold without flowers.
> Exeunt, first passing over the stage in order and state, and then a great flourish of trumpets.
> (**King Henry VIII**, Ato IV, cena i, verso 36.1-25)

A próxima aparição do Lorde Chanceler acontece no último ato da peça. Entre esta e a cena mencionada acima está a morte de Catarina de Aragão (IV.ii), – que ocorreu em 1536, um ano após a morte de Thomas More – e o nascimento de Elizabeth I (V.i), que aconteceu em 1533. O ano da cena na qual o Chanceler aparece novamente (V.ii) é mais de dez anos posterior à data de nascimento de Elizabeth. Mesmo que o tempo seja geralmente comprimido e expandido nas peças históricas, ambos os eventos e a sequência de julgamento já não podem referenciar mais a Thomas More, nem mesmo a Thomas Audley. Os bispos católicos, um grupo no qual Gardiner reaparece, desenvolvem um plano para se livrar de Thomas Cranmer, que é o homem poderoso do momento na peça. Seus motivos estão vinculados às afinidades luteranas de Cranmer. No entanto, este possui proteção real, simbolizada pelo anel do Rei, e pelo fato de que o próprio Henrique VIII intervém no julgamento para ajudar o seu favorito.

À parte dessa sequência de eventos, existe outra indicação de que o Lorde Chanceler nesse ponto da peça é apenas outra personagem formal. Primeiro, ele somente fala para conduzir o julgamento, isto é, ele é aquele que carrega autoridade em meio aos litigantes. Durante as acusações, relacionadas às discussões teológicas, ele permanece em silêncio. Ele é aquele que identifica o anel do Rei quando Cranmer não possui nenhum outro recurso para escapar de ser preso e levado à Torre. Foakes, um dos editores da peça, propôs que o Chanceler não é nomeado para evitar "intrusion of personality",[155] algo que faz sentido, pois seria natural pensar em Thomas More como a peça havia sugerido anteriormente, com Wolsey. Porém, não faria muita diferença se o chanceler fosse corretamente identificado como Henry Wriothesley, porque suas falas são puramente formais. A falta de personalidade talvez seja o motivo por que os prefixos de enunciadores do Lorde Chanceler (Chan.) e Lord Chamberlain (Cham.)[156] são algumas vezes intercambiáveis no texto do Fólio nesta cena;

[155] FOAKES, R. A. (Ed.). **Henry VIII**, 1996 [1957], p. 157.
[156] A abreviação de Cranmer também poderia ser um problema (Cran.) ao lado de Chanceler (Chan.) e Chamberlain (Cham.), todos na mesma sequência, especialmente pelo fato de a peça não ter sido publicada em formato impresso e, consequentemente, o texto base para os compositores do fólio provavelmente ter sido um manuscrito ou uma cópia manual feita por algum escriba.

todavia, eles são corretamente identificáveis, de acordo com McMullan, com o nível de autoridade esperado em termos de quem diz o que.[157]

O fato de que esses chanceleres são mudos ou privados de qualquer caracterização leva a uma personagem histórica qualquer, que não é More. A peça, como mencionado acima, geralmente define papéis e identidades, mas isso não é verdade para todas as personagens, especialmente para aquelas encontradas nas últimas cenas. Trata-se de muitas personagens comuns, tais como "porteiro", "homem", "Chamberlain", "pajem", "senhora idosa", "vigilante" e três "cavalheiros distintos", especialmente localizadas no último ato. Entretanto, a peça em muitas ocasiões dá nome a suas personagens, mesmo que elas apareçam apenas uma vez.

Mas, e se o chanceler fosse Thomas More? Esta seria uma cena diferente, especialmente quando ele fala no julgamento de Cranmer.[158] Sendo uma personagem opaca, como Fletcher o elaborou, ele parece imparcial durante o julgamento, especialmente quanto à discussão que envolve a promoção de "heresias". A tradição dramática, se considerarmos *Cromwell* e *When You See Me* juntas, é de representar a "personagem católica perversa" como Gardiner e/ou Wolsey. More nunca ocupa esse papel dramático de forma explícita; ainda que Wager seja incluído na discussão, por meio de sua transcriação indireta em Moros, como discutido acima, o tipo de drama entre *The Longer Thou Livest* e *Henrique VIII* é completamente diferente.

Portanto, a única referência a More na peça é aquela mencionada por Wolsey. Dentro desse contexto, Wolsey, o Lorde Chanceler caído em desgraça, apenas comenta brevemente as notícias trazidas por Cromwell, mas ele faz uma fala relativamente laudatória quanto a More, enquanto ideias de memória aparecem de forma abundante em todos aqueles versos. O *Henrique VIII* de Fletcher e Shakespeare apresenta apenas uma recordação de More, mas invoca quatro pessoas distintas como Lorde Chanceler. No palco, a presença de alguém carregando a maça e símbolos do Estado, condizentes na cerimônia de coroamento ou no julgamento, não evoca precisamente a memória do próprio Thomas More. Isso seria diferente se ele já tivesse aparecido entre a cena da queda de Wolsey e a coroação da rainha Ana. Vale lembrar que a queda de Wolsey acontece antes dos conflitos entre grupos político-religiosos.

A ideia de que More não deve estar relacionado ao partido católico – do fim da peça –, em uma peça com um viés protestante, é sugestiva. Sua memória é aquela de um

[157] McMULLAN, Gordon (Ed.). Op. cit., 2000, p. 412, n.119, 121.
[158] Susannah Monta (2009), discutindo o martírio no período do Início da Idade Moderna, explora essa possibilidade, ao interpretar que Cranmer está de frente para More, uma leitura que funciona relativamente bem dentro do argumento específico de seu livro.

cidadão, um bom homem e o amigo dos pobres. Existe uma menção oblíqua de sua reação nos eventos que circundaram a queda de Wolsey e Catarina. Ambos caíram pelo mesmo problema que levou More à sua própria destruição – o divórcio do Rei –, aludido discretamente na fala de Wolsey. O nome de More é mencionado exatamente entre as quedas dessas duas personagens, e talvez a menção a sua morte e seu túmulo já encerre ali mesmo o alcance de seu envolvimento na peça.

Para concluir esta última recordação, em *Henrique VIII*, como na descrição de Nashe, More é apenas recordado por meio da memória de outra personagem. Da mesma forma que na obra de Heywood, ele é representado em um viés positivo, evitando discussões que estão presentes em *Cromwell*, ainda que elas não envolvam More. O problema com o cargo de Lorde Chanceler já estava presente em *Cromwell* e, de alguma forma, em *Il Moro*, pois a ação acontece após sua resignação; aqui o verso de Wolsey apenas transita pela vida de More em poucas linhas. Apesar de a dramatização de *Henrique VIII* no palco não ser mais uma questão delicada em 1613, a presença de More ou a implicação direta de que uma personagem sem nome seja ele parece mais complicada, especialmente devido ao contexto político e religioso com o qual ele é frequentemente associado e ao seu comportamento dentro dele. Essa é uma circunstância que mesmo o relato ficcional de Heywood – escrito em italiano e publicado fora da Inglaterra – precisou enfrentar também. Esse pano de fundo, como fica claro na acumulação de exemplos, é a Reforma Inglesa e a expressão da consciência pessoal contra ela.

1.6 Recordações

Este capítulo explorou cinco representações ficcionais diferentes de Thomas More entre os períodos de Maria Tudor e James Stuart. Obras diferentes produzidas por pessoas distintas em tempos e épocas singulares serviram aqui para criar uma ideia de More como um tópico curioso e intrigante, representado por uma multiplicidade de gêneros literários (diálogo, peça de moralidade tardia, romance e drama histórico elisabetano e jacobino). Entre essas ilustrações, apenas uma o descreve em uma luz desfavorável – como um bobo – e, para alcançar esse efeito, a peça de Wager precisou recriar More como uma figura alegórica dentro de um drama anticatólico. Assim, apenas indiretamente ele não foi representado em um viés positivo, diferentemente dos outros quatro registros, que são geralmente favoráveis, em níveis que variam quanto a que traço de More querem mostrar.

Considerando todo o grupo, nada é representativo em termos do compartilhamento de características comuns. A exceção de Wager, todos fazem referências diretas. Existem falas do próprio More em três dessas obras, e ele é mediado pela voz de outras personagens – Jack Wilton e Wolsey – em dois deles. O drama foi o gênero mais presente, representado com três exemplos. E, nos gêneros literários, existe uma presença distinta em relação ao diálogo. A tendência parece apontar um desvio para o ficcional e o abandono da história em relação aos eventos retratados. Existe também a falta de qualquer relação direta entre características específicas e os gêneros, tais como um More falante quando representado no drama, ou não falante em obras que operam principalmente no tempo ficcional, ambas proposições que não funcionam, como visto acima.

Assim, não há uniformidade no retrato literário e dramático de More. Nenhuma dessas obras compartilha as mesmas características quanto ao referencial direto/indireto, gênero ou nível de história/ficção. Nenhuma também parece ser uma fonte para a outra, com a exceção das duas últimas peças, mas elas também o representam de formas completamente diferentes. Portanto, cada uma das obras aqui possui sua forma particular de retratar More e existiu de forma praticamente independente uma da outra.

Entre as singularidades, *Cromwell* é a única obra em que existe uma referência direta a More, contendo falas em um drama com apelo histórico. O diálogo de Heywood compartilha algumas dessas características, mas a situação é ficcional. O romance de Nashe é o único trabalho satírico no grupo, enquanto *Henrique VIII* é o único que explicita a ideia de memória. A peça de Wager é a única a fazer usos de recursos alegóricos para falar mal de More.

O contexto dessas publicações é a característica mais intrigante em relação às quatro obras com descrições positivas. Apenas uma foi publicada em um reinado católico, um tempo que pareceria ideal para o aparecimento de obras nessa direção. No entanto, ela foi publicada em italiano em uma edição de formato pequeno (Octavo), em Florença e provavelmente foi acessível apenas a um pequeno grupo. As outras foram publicadas todas durante o reinado elisabetano ou jacobino. O retrato mais mordaz é de Wager na época de Elizabeth, mas seu tom é único e não se repete em obras posteriores. *Cromwell* e *The Unfortunate Traveller* são muito diferentes em seus registros, porém More nunca é atacado nem criticado diretamente, apenas de maneira satírica (no exemplo da síntese sobre a ideia da *Utopia*) e sem dizer respeito ao seu comportamento. Quase dez anos após o início do período jacobino, a recordação de More encontrou uma expressão oblíqua em *Henrique VIII*,

considerando a identidade do Lorde Chanceler, mas referenciado em um tom respeitoso – com um possível toque de ironia para a audiência – por meio da boca de Wolsey.

A gama de recordações envolve diferentes aspectos da vida de More. Sua carreira literária, a *Utopia* e outras obras são mais importantes para escritores como Nashe e Heywood, que herdaram algumas de suas características de escrita. A família e membros da casa também estão presentes na escrita de Heywood, mas ausente das outras obras. Apenas Nashe, em uma recordação que expande sua expressão crítica, refere-se à amizade dele com Erasmo de Rotterdam, algo que aparece em *Sir Thomas More*.

A carreira política de More, especialmente a chancelaria e sua resignação deste cargo, é algo com que nenhum autor parece confortável em ter que lidar quando cria suas versões ficcionais dele. Heywood omite isso completamente, mas essa escolha tem suas consequências. Nashe apenas alude a esse aspecto indiretamente no episódio com Agrippa, ele prefere "our countryman", que é usado duas vezes. Wager remove as vestes de More e o manda para o Diabo montado nas costas da Confusão e não levado pela Morte como punição. Em *Cromwell*, o dramaturgo evita apontar a identidade do Lorde Chanceler como More, após a queda de Wolsey. Fletcher e Shakespeare evitam nomear o Lorde Chanceler, assim que os temas da Reforma se tornam mais claros e presentes na ação da peça, mas fazem sua aclamação irônica/laudatória no momento apropriado e livre de problemas, na ocasião da ascensão política dele.

Quando a recordação não é sobre More como humanista ou um autor literário, o contexto da Reforma aparece instantaneamente e o tópico é endereçado com cuidado; mesmo quando se trata de um mártir católico, ele é um "recusante" e um "traidor", palavras nunca usadas em nenhuma das obras, vale destacar. Ao visualizar More como humanista, como Nashe faz em sua primeira menção, não há escapatória da dimensão política, pois a *Utopia* possui uma forte conexão com a realidade, como observado pelo próprio autor. No entanto, na sua segunda menção, as políticas de Henrique VIII são mais explícitas. Isso permite um contraste com o viés favorável no qual a maioria dessas obras trata More. Mesmo se os escritores/dramaturgos estando na posição de chamá-lo de "traidor", eles não o fazem.[159]

Com exceção de Wager, More não foi um exemplo trágico que deveria ser evitado ou uma personificação de um vício. Por outro lado, Wolsey e Gardiner foram geralmente

[159] Em *Sir Thomas More*, vale lembrar, a acusação de traição está presente nas falas formais do oficial que o prende.

retratados como personagens perversas ou corruptas.[160] A recordação de More foi, acima de tudo, respeitosa, independentemente da postura que ele assumiu no fim da vida, mesmo que sua resistência não tenha evitado o rompimento com Roma e as mudanças políticas que seguiram Henrique VIII. Sob essas condições, ele poderia somente ser recordado entre grupos específicos como um mártir isolado, sem alcançar tais níveis de recordação pública décadas após sua morte. O fato de que algumas peças de tema Tudor, como *When You See Me*, de Samuel Rowley, tenham evitado a todo custo a presença de More, dando longa vida a Wolsey, é extremamente relevante a forma como essas obras lembraram ou não dele.

O mesmo é verdadeiro para *Sir Thomas More* por Munday e Chettle. Mesmo que nenhuma das obras analisadas aqui seja uma fonte para a peça que narra a ascensão e queda de More, elas são parte das recordações sobre ele, três delas escritas antes de 1600, o ano em que Munday e Chettle teriam iniciado a peça. As recordações de More foram relacionadas às formas nas quais a própria Reforma Inglesa também foi recordada, de modo literário e dramático. Assim, a análise de personagens parece ser um método de localizar alusões à Reforma Inglesa suficientemente eficiente. Os próximos capítulos desta tese exploram a forma como dramaturgos diferentes lidaram com esse tópico complexo, por meio de outros recursos de localização, presentes tanto no drama de 1590 como no da primeira década do século XVII. A questão inicial de "por que More está presente como uma personagem no drama elisabetano?" tende a sugerir que a paisagem diversa e sofisticada do passado, no qual se associam as recordações quanto a Thomas More, está inserida também dentro das peças a seguir, e, assim, é necessário considerar outras formas como a Reforma Inglesa foi retratada nas peças elisabetanas e jacobinas.

[160] Se as peças sobre Wolsey tivessem sobrevivido, seria muito relevante verificar se ele foi retratado como corrupto, especialmente devido às duas concepções diferentes que o historiador Holinshed tem dele.

2. A RECORDAÇÃO DA REFORMA INGLESA NO DRAMA

"The gentle heavens have not to do in this"
Christopher Marlowe, **Edward II** (IV.viii, 76)

Diante das diversas mudanças em sua época, um vendedor decide adquirir uma grande quantidade de um objeto que não tem mais procura, apostando que eles ainda lhe darão algum dinheiro no futuro, pois ninguém poderia prever o que iria acontecer. Thomas Heywood, um dramaturgo prolífico do século XVI, em peça do início do período jacobino, dramatiza essa situação: um vendedor que acumulou a maioria dos terços do reino, quando eles perderam seu uso, na época de Eduardo IV. Contando com a instabilidade dos tempos, quando Maria I ascende ao trono e desfaz as medidas de seu meio-irmão, todos recorrem a ele para comprar seus terços, ainda que, mais adiante, o objeto venha novamente a perder seu valor. A estratégia de Heywood em recordar e lidar com eventos da Reforma, a partir desse episódio, sintetiza o argumento deste capítulo: a dessacralização pelo lucro. Para obter tal efeito, ele recorre a uma consequência das mudanças político-religiosas em sua faceta mais mundana, tornando o evento em uma discussão de trivialidades entre mercadores.

> Am I worse because in *Edward*'s days
> When popery went down, I did engross
> Most of the beads that were within the kingdom,
> That when Queen Mary had renewed that Church,
> They that would pray on beads were forced to me.
> I made them stretch their purse-strings, grew rich thereby
> Beads were to me a good commodity.
> (**If You Know not me, You know nobody Part II**, verso 458-464)[161]

Também existe nessa solução outro conceito recorrente na discussão a ser desenvolvida, a elevação de outras ideias e práticas ao patamar do sagrado a partir da dessacralização de objetos e locais. Até mesmo a peça em que esse fragmento aparece não é bem aquilo que parece ser, e uma coisa toma o local da outra. *If you know not me, you know nobody Part II* (1606) deveria contar a história da rainha Elizabeth I, em seus anos finais

[161] Os versos e a grafia foram silenciosamente modernizados, com base na edição da MSR (1934-5, p. B4v).

como rainha, em especial contar sua fantástica vitória sobre os espanhóis, mas, por algum motivo, Heywood conta a história da formação da *National Exchange* (1571) – construída no período elisabetano, a futura base comercial de Londres –, entremeada por histórias de comerciantes, como a citada acima. O dramaturgo deixa apenas algumas cenas para contar os triunfos da rainha.[162] Trata-se, portanto, de uma maneira curiosa de recordar o passado como o título da peça também sugere.

Como visto no capítulo anterior, a presença ficcional de Sir Thomas More, em muitas obras literárias e dramáticas dos séculos XVI e XVII, evocam, em níveis variados, a ideia ou a presença do contexto da Reforma Inglesa. Pode-se dizer que a Reforma ou as manobras políticas de Henrique VIII, entre 1530 e 1540, são essenciais para compreender o mundo que ele deixara para seu filho e filhas governarem. No entanto, quando o leitor se aproxima do drama das décadas de 1590 e 1600, essa noção fundamental torna-se difícil de ser rastreada, especialmente quando o centro de referência para essa época é somente o drama de Shakespeare. Estudos nesses campos geralmente estabelecem relações com a religião, em termos de imaginário ou de elementos de discurso teológico discutidos no enredo de peças ou da busca de alguma identidade religiosa[163] por parte de determinada personagem e, às vezes, do dramaturgo. Nenhum desses pontos faz parte do percurso a ser trilhado aqui. Entretanto, muitas das descobertas ou proposições nessas áreas irão ocasionalmente aparecer ao longo do capítulo, com outras finalidades.

Minha intenção, ao longo deste capítulo, é retornar à história da Reforma Inglesa usando o drama da Renascença[164] como um instrumento pelo qual essas histórias aparecem direta ou indiretamente. As peças baseadas no reinado Tudor, um grupo ao qual *Sir Thomas More* certamente pertence, lidam abertamente com temas do rompimento de Henrique VIII com Roma e seus casamentos, enquanto outras peças retratam algumas ideias ou eventos da Reforma discretamente, especialmente ao trazerem as consequências na vida cotidiana e nas práticas sociais. Em alguns casos, estas últimas apresentam um universo que entra em conflito

---

[162] Ver a introdução das duas partes da peça publicada pela MSR para as hipóteses quanto a essa mudança de fluxo no enredo. É provável que ele estivesse escrevendo outra peça quando deveria preparar a peça sobre Elizabeth. Porém, a peça foi reimpressa diversas vezes e Heywood aparentemente não ficou incomodado com o resultado, pois não retomou nenhum dos enredos em outras peças.

[163] Sobre a impossibilidade de tirar conclusões sobre as afinidades confessionais em Shakespeare, seja a partir de documentos ou de suas peças, ver o livro recente de David Scott Kastan, *A Will to Believe: Shakespeare and Religion* (2014).

[164] Embora a ideia de Renascença/Renascimento inglês não seja precisa, por meio da expressão já consolidada "drama da Renascença Inglesa" refiro-me ao drama elisabetano/jacobino entre 1559-1642.

com a ideia de pós-reforma, quando exibem traços residuais[165] do período que antecede o rompimento com Roma e as medidas tomadas posteriormente. Portanto, essa forma de se aproximar e analisar o drama espera verificar como dramaturgos diferentes – muitos deles já nascidos em um mundo em que a religião oficial já havia sido alterada três vezes – lidaram com as questões relacionadas às ações, leis e hábitos originados ou alterados durante a Reforma Inglesa. As peças de "controvérsia", aquelas que são extremamente enviesadas em propaganda ideológica da religião oficial ou não oficial, não serão consideradas aqui em profundidade, pois elas pertencem em grande medida ao período entre 1540 e 1580, décadas cujo drama foi o tema de um excelente estudo[166] sobre o tópico da Reforma. Assim, essas obras mais polêmicas serão apenas aludidas, quando relevantes para a discussão.

O problema enfrentado por Henrique VIII para se divorciar de Catarina de Aragão possuía duas complicações. Primeiro, sua esposa era sobrinha do Imperador Carlos V, algo que criaria problemas para o papado em anular o casamento; segundo, existia a situação delicada no continente com a disseminação das ideias de Lutero, em suas variações, na qual Henrique VIII havia se envolvido defendendo a Igreja, somada ao envolvimento do Rei com uma família famosa influenciada pelas ideias reformistas, os Bolena, da qual procedia a mulher que desejava. No entanto, a apelação de Henrique VIII ao Papa era basicamente jurídica, ele não estava simplesmente recorrendo a uma lei específica de seu reino, seu pedido era baseado na Bíblia, o que era importante para o período, carregando uma força transnacional entre os países cristãos. O motivo de sua anulação, sob o pretexto de viver em pecado com a viúva de seu irmão por mais de vinte anos, era sua falta de herdeiros e a manutenção de sua dinastia, algo que colocava em jogo todo o seu poder político.

A dependência de um poder externo nada favorável à sua causa em uma questão tão importante, aliada ao péssimo momento por que o Cristianismo passava no período,[167] culminou na decisão extrema pela independência do poder do Rei em relação ao papado, em não depender mais do "Príncipe de Roma". Ao romper com a Igreja, Henrique VIII consolidou e aumentou o seu próprio poder por meio da lei secular ao invés da lei eclesiástica, na qual o papel do Papa era fundamental. Essa cisão de poderes ou conflito de autoridades também é vista como a união dos dois poderes na figura do Rei, pela qual ele passa a ser, além do chefe de Estado, a "Cabeça da Igreja da Inglaterra".

---

[165] Sobre esse assunto, ver o relevante livro de Gillian Woods, que trata da ideia de "unreformed" drama, *Shakespeare's Unreformed Fictions* (2013).
[166] Ver o livro de Paul Whitfield White, *Theatre and Reformation: Protestantism, Patronage and Playing in Tudor England* (1993).
[167] O saque à Roma aconteceu em 1527, em meio ao início da discussão do divórcio.

O evento analisado aqui, por meio do drama, diz respeito a uma das causas principais que culminou na Reforma: o conflito entre poder secular e canônico – ou o debate entre o Papa e o Rei – e os problemas de submissão, autoridade e poder. O objetivo deste capítulo é ler a história desse conflito da Reforma na maneira como ele era recordado sobre os palcos de Londres, em suas formas múltiplas e variadas. Assim, as consequências da Reforma, como as disputas entre os diversos grupos[168] que surgiram, não estão dentro do escopo deste capítulo. Entretanto, o caráter atual – a presença no final do século – de certas questões históricas do início do século é um sinal de que o passado que lhes deu vida é ainda uma discussão em andamento, reverberando constantemente e tomando forma na ficção dramática. Portanto, além da memória do evento, um ponto importante neste capítulo, é a maneira como os dramaturgos compreenderam o passado, é o modo como eles, por meio de personagens e ações, transportaram um passado inacabado para os dias do presente. Essa mesma continuidade em termos de reflexão também se relaciona à flexibilidade das fronteiras entre os períodos históricos, como o medieval e o início da Idade Moderna, algo importante quando a Reforma é recordada no drama, por exemplo, por meio de tópicos como a dissolução dos monastérios ou na sobrevida do gênero de romance de Cruzada – ambos relacionados ao conflito entre autoridades.

O primeiro ponto de contato entre a Reforma e o drama do período é geográfico e físico. Teatros e casas de espetáculos têm suas origens essencialmente relacionadas a um evento da Reforma. Richard Burbage, alguém que se tornará importante no cenário teatral elisabetano, compra, em 1598, um imóvel – que costumava ser uma sala de refeições e que, no passado, pertenceu a uma propriedade de uma ordem religiosa – e o transforma em um teatro. Essa propriedade foi confiscada e dissolvida décadas antes. O local fora, no início do século XVI, um convento dominicano, o Blackfriars, nome que passa a ser utilizado para designar a casa de espetáculos de Burbage. Além do local, as vestes dos frades do período da rainha Maria também são adquiridas por companhias teatrais.[169] Mesmo antes de Burbage, em 1596, duas companhias teatrais formadas por crianças, a "Children of the Chapel" e a "Children of Paul's", já utilizavam outra parte dessa mesma propriedade para o mesmo fim.[170]

---

[168] Donna Hamilton possui um livro excelente sobre esse tema, no qual ela não só analisa seis peças de Shakespeare dentro do escopo religioso e político criado pela Reforma, mas também relaciona a análise às décadas da publicação de cada peça.

[169] PREEDY, Chloe K. **Marlowe's Literary Scepticism**, 2013, p. 35; SHAPIRO, James. **1606 – William Shakespeare and the year of Lear**, 2015, p. 132.

[170] Cf. COOPER, Helen. **Shakespeare and the Medieval World**, 2010, p. 10. Sobre a história desse teatro, ver, por exemplo, *Shakespeare's Blackfriars Playhouse: Its History and Design* (1964),

De maneira semelhante, as regiões em que os teatros foram construídos são locais que enfrentaram problemas de regulamentação, por terem pertencido anteriormente a propriedades da Igreja que foram divididas em muitas partes. Tais regiões não eram bem regulamentadas e, por isso, eram propícias para o teatro, entre outras atividades.

Esse é o mesmo tipo de região em que *Sir Thomas More* apresenta, em sua sequência inicial, um problema histórico com as autoridades nas regiões marginais da cidade, locais como aqueles em que o antigo The Globe ficava. É nesse tipo de região que, na peça, imigrantes abusavam de seus privilégios e a população tinha problemas em lidar com eles, algo que levou às fatalidades do "Ill May day" (maldito dia de maio) e à direta alusão à festividade do Dia de Maio.[171] De acordo com Helen Cooper, as festividades do Dia de Maio foram abolidas com a Reforma,[172] tratando-se, portanto, de um resíduo festivo daquele momento e historicamente correto com o período em que More vivera. Ao longo deste capítulo, algumas alusões às práticas oficialmente abolidas aparecerão em diversas peças. Esse fato tem uma dupla dimensão: primeiro, aponta a memória de uma prática que era comum e cotidiana, como uma lembrança de dias passados; e, em outra direção, ele mostra um potencial subversivo do drama, encenando o que era proibido ou se desejava apagar, explicitando direta ou indiretamente certa resistência de uma cultura que não fora extinta. Como muitos dos estudos sobre a Reforma demonstram, as proibições e medidas contra certas práticas enfrentaram resistência em algumas áreas da Inglaterra, e o drama algumas vezes herdou este aspecto de luta em seus enredos, personagens e locais em que a ação se desenvolvia. Outra explicação seria a percepção individual autoral de cada dramaturgo acerca do impacto daquela determinada prática, algo que é mediado pelo seu próprio contato – ou a falta dele – com a questão.

A seleção de peças neste capítulo não é apresentada necessariamente em sua ordem cronológica, pois não se procura ver como a questão foi sendo alterada em épocas diferentes, algo que era relevante na memória de Thomas More, no capítulo acima, por exemplo. As escolhas feitas aqui tentam ser mais amplas, favorecendo a diversidade de histórias e tratamentos de aspectos específicos do tópico escolhido. Praticamente toda a seleção de obras situa-se nos anos do período elisabetano, enquanto as posteriores serão analisadas ao longo do Capítulo 3.

---

de Irwin Smith. Sobre o The Globe, ver *Shakespeare and the Contess: The Battle that Give Birth to the Globe* (2014), de Chris Laoutaris.

[171] Sobre esse episódio histórico, ver BRIGDEN, Susan. **London and the Reformation**, 1989, p. 129-133.

[172] COOPER, Helen. Op. cit., p. 15.

Sir Thomas More é uma peça que apresenta grande diversidade no tratamento de tópicos da Reforma e faz parte de um grupo que alude diretamente ao evento, enquanto outros aludem a ele de forma indireta. Este capítulo apresenta a causa da Reforma Inglesa de diversas formas relacionadas entre si, em duas abordagens distintas: na primeira parte, o foco estará em elementos do enredo das duas peças sobre o Rei João, quanto ao conflito de autoridades entre o poder secular e o eclesiástico, a dissolução dos monastérios e o uso do discurso de Cruzada. Na segunda parte, discute-se uma questão de linguagem que se relaciona à dominação e à autoridade, em especial nos casos de peças históricas sobre abdicação do Rei – como *Eduardo II* (1591), de Marlowe, e *Ricardo II* (1596), de Shakespeare –, e *Sir Thomas More* (1600; 1603-4), lidando com aquele que pode dizer qual a vontade divina no assunto. Embora as fronteiras entre os temas não sejam tão precisas, essas formas de agrupamentos procuram pontuar a leitura para se pensar o drama como um agente que absorveu, adaptou e transformou questões e discussões centrais da Reforma Inglesa.

2.1 Autoridade usurpada, violência sagrada e as ruínas da Reforma

Ainda no período de Henrique VIII, o drama gradualmente abandona o seu caráter propagandístico de ideias católicas para ser o transmissor de algumas das ideias veiculadas por reformistas, em especial opondo-se ao Papa e àquilo que passa a ser considerado superstição, como, por exemplo, a existência do purgatório. Ao invés de recorrer a um homem genérico – modelo para qualquer espectador – algo novo surge no drama, um Rei do século XIII, um dos primeiros "reis Plantagenetas",[173] ocupando o lugar central do palco com o aparecimento do Rei João, o irmão mais novo do Rei inglês das Cruzadas, Ricardo I. Esse reinado específico foi resgatado devido ao seu confronto entre o Rei e o Papa, algo que lhe garantiu uma péssima reputação nas crônicas medievais posteriores, que eram preparadas por pessoas ligadas ao clero. A recorrência a esse Rei em específico não é apenas um ato de resgate de memória, mas também de renovação historiográfica em meio ao momento que Henrique VIII viveu com o papado de sua época. O Rei João opôs-se ao poder do Papa em um episódio famoso na história inglesa, que acaba muito tempo depois levantando um precedente para o problema enfrentado por Henrique VIII na questão do divórcio. Assim, Henrique foi

[173] Plantageneta, nesse caso, refere-se a uma convenção histórica, e não a uma identificação fatual (Cf. SACCIO, 2000).

comparado a João, tanto por aqueles que simpatizavam com sua causa como por seus inimigos.[174]

No período do drama da Renascença inglesa, pelo menos quatro peças trouxeram esse Rei aos palcos, a primeira delas ainda nos anos finais do reinado de Henrique VIII. *King Johan* (1536), por Bale, foi provavelmente a primeira peça que serviu como um veículo de propaganda da Reforma e lidou exatamente com o problema da autoridade do Rei em oposição à autoridade do Papa. O tópico foi central ainda mais duas vezes para o drama no mesmo século, incluindo Shakespeare como um dos dramaturgos que escreveu sobre esse reinado; e por fim na década de 1620, João reaparece mais uma vez, mas com outro foco. No entanto, essa conexão com o Rei João foi feita logo após o rompimento com Roma, na ocasião de *King Johan*. Esta peça, apesar de apresentar um motivo e protagonista histórico, ainda é um drama religioso que, tal como nas moralidades como *The Longer Thou Livest*, traz a fórmula maniqueísta de elevar algo – o Rei – em detrimento do outro – o Papa. Parece ser um consenso crítico o fato de que o Rei João foi resgatado da história para se tornar anacronicamente um "herói protestante",[175] ou melhor, um representante da independência da Inglaterra de Roma, embora João tenha falhado em sua tentativa de ficar livre do papado.

Segundo John R. Elliot, o Rei João foi importante, pois ele desafiou o papado; foi interditado – teve seus direitos monárquicos suspensos pelo Papa –; em um momento específico precisou entregar a coroa a um representante da Igreja para ser coroado[176] novamente e enfrentou uma grande rebelião da nobreza. Alguns desses episódios foram importantes para criar uma imagem positiva no século XVI, mas, ao mesmo tempo, ele ainda gozava da reputação de ter sido um Rei extremamente cruel e autoritário, traços que foram herdados dos cronistas anteriores.[177] Além disso, politicamente, o Rei João foi associado às manobras político-religiosas que estavam no *coração político* do governo Tudor: ódio ao papa; obediência ao Rei; resistência à intromissão estrangeira; e intolerância a todas as formas de rebeldia civil.[178] Tais associações o fizeram ganhar um local até mesmo dentro da liturgia,

---

[174] ELLIOT, John R. "Shakespeare and the Double Image of King John", 1965, p. 66.
[175] SACCIO, Peter. **Shakespeare's English Kings**, 2000, p. 204; MCEACHERN, Claire. 'Introduction', 2000, p. xxxv; KASTAN, David S. **A Will To Believe**, 2014, p. 57-8, entre muitos outros editores e críticos que recorrem a essa formulação.
[176] Este episódio, quando João precisa se tornar vassalo de Roma não é tão recordado por aqueles que o exaltavam, mas está presente nas peças. O ato não foi bem visto pela nobreza da época e nunca fora reconhecido pelo parlamento (BEAURLINE, 2012, p. 49, n.2).
[177] ELLIOT, John R. "Shakespeare and the Double Image of King John", 1965, p. 65; FORKER, Charles R. 'Introduction', 2011, p. 3.
[178] ELLIOT, John R. Op. cit., p. 68.

pois a conduta dos nobres que se revoltaram contra ele – algo que levaria à *Carta Magna* (1215) – era condenada na "Homily against disobedience and wylfull rebellion" (1569).[179]

Shakespeare toma a história do Rei João e o conjunto de imagens que se formaram a respeito desse Rei no século XVI e cria um fascinante drama sobre autoridade, especialmente sobre quem tem o poder de julgar. Esse tópico jamais saiu do repertório de ideias do dramaturgo, alcançando todas as suas peças, incluindo uma das finais, na qual ele retorna ao reinado do Rei Tudor em sua colaboração com John Fletcher. A data de seu *Rei João* (1595-6) é ainda algo que ocasiona muita discussão, como também é a relação com uma peça anônima, *The Troublesome Reign of John, King of England* (1589-90), atribuída atualmente a George Peele,[180] no que diz respeito a qual delas apareceu antes, pois elas compartilham enredo e personagens. Curiosamente, ambas as peças possuem dois versos em comum apenas. Recorrerei à tese de Charles Forker, na qual a peça shakespeareana é posterior à peça de Peele e à datação que coloca *Rei João* próxima de *Ricardo II* (1595), considerando que ela foi escrita entre 1595-6, após *Troublesome Reign* (1589-90).[181] Embora em essência ambas as peças abordem o mesmo enredo, elas serão analisadas separadamente quanto à interferência papal, ao tratamento dos monastérios e ao discurso de Cruzada. Assim, as diferenças no tratamento dessas questões ficam mais evidentes. *Troublesome Reign* é apresentada após *King John* para realçar os pontos que a peça shakespeareana preferiu reduzir ou sobre os quais preferiu não representar, e também por serem os pontos de maior interesse para este capítulo.

---

[179] HONINGMAN, E. A. J. 'Introduction', 1998, p. xxvi; ELLIOT, John R. Op. cit., p. 68; FORKER, Charles R. 'Op. cit., 2011, p. 4. Esta homília era lida em todas as igrejas após a rebelião ocorrida no norte da Inglaterra e era conhecida por Shakespeare (ELLIOT, 1965, p. 68). Esse é um caso em que o Rei João toma o lugar de vítima inocente e a seletividade dos fatos ajuda a compor o quadro histórico.

[180] Essa atribuição e seu uso na tese serão discutidos na seção sobre *Troublesome Reign*.

[181] Uma diversidade de datas da década de 1590 já fora proposta e há um aparente desejo de que *Troublesome Reign* seja a peça subsequente – ou dependente –, e não o contrário. Sigo a datação de 1589-90 para *Troublesome Reign* e 1595-6 para *Rei João*. Esta data se deve especialmente ao fato de *Troublesome Reign* estar vinculada ao Queen's Men e ser atribuída a George Peele, algo que impossibilitaria *Rei João* de ter sido escrita com meses de diferença, como querem alguns editores, pois a companhia ficaria com duas peças praticamente iguais (LAW apud FORKER, 2011, p. 100, n. 58). Outro ponto em favor da precedência de Peele é o fato de que aquilo que é obscuro na peça de Shakespeare está bem explicado em *Troublesome Reign*, sendo o caminho óbvio, como aponta Muir, o resumo de uma peça maior, e não a clarificação daquilo que está obscuro na peça shakespeareana (1978, p. 79). No entanto, a maior parte dos editores prefere Shakespeare como o autor que escreveu primeiro, como é o caso da Arden Shakespeare Second Series e da New Cambridge Shakespeare, porém, essas edições são antigas e foram preparadas antes que se pudesse propor qual o nome do dramaturgo. Sobre esse assunto, ver a introdução da edição de *Troublesome Reign* por Charles R. Forker (2011). No *Textual Companion* da Oxford Shakespeare, em 1986, Gary Taylor e Stanley Wells já apontavam para a datação de *Rei João* e a ordenação adotada aqui.

Além de ter sido um paralelo para a imagem de Henrique VIII, o Rei João também teve similaridades com o reinado de sua filha, Elizabeth I. Assim como seu pai, ela foi excomungada e o Papa declarou que a falta de obediência à rainha era justificada e, consequentemente, a rebelião era uma medida necessária. Elizabeth, pouco tempo antes da escrita da peça, viu-se diante da tentativa de invasão estrangeira mais significativa de seu reinado, o ataque malsucedido da Armada Espanhola, que foi provocado, dentre outras coisas, pelo apoio papal.[182] Esse contexto da guerra com a Espanha faz muitos paralelos com os eventos do reinado de João, como é observado por muitos comentadores da peça shakespeareana,[183] além, obviamente, do fato de Elizabeth ter reinstaurado a independência eclesiástica inglesa, que fora revogada no reinado de sua meio-irmã, Maria I.

King John

A peça shakespeareana condensa os dezessete anos do reinado do Rei João, invertendo a ordem dos eventos[184] e mesclando as duas tradições historiográficas a respeito desse Rei.[185] O resultado é o foco no assunto da bastardia e do questionamento do direito de sucessão pelo qual João governava. Assim, a trama valoriza a presença de um bastardo de Ricardo I, Falconbridge ou o Bastardo, e a de Artur, o sobrinho[186] de João, como um rival à coroa. João era o irmão mais novo do Rei. Geoffrey, o primogênito e o sucessor imediato de Ricardo I, morrera antes de alcançar o trono, deixando seu filho, o jovem Artur, como herdeiro. Quando Ricardo I morre, João, e não o jovem Artur, assume o trono.

Segundo Peter Saccio, os procedimentos para escolha do sucessor no século XII e XIII não eram como no período de Shakespeare, no qual o costume apontava para o primeiro filho; o Rei poderia ser escolhido entre possíveis pretendentes, como fora o caso do próprio Ricardo I, que ganhou o trono sem disputa.[187] Essa questão não era vista, portanto, como uma usurpação do trono, tanto que o direito de João não é geralmente contestado pelos

---

[182] O Papa deveria pagar por um terço dos custos da expedição militar espanhola, porém, devido às circunstâncias, à pressa do Rei espanhol e ao desempenho falho do ataque, a quantia de um milhão de ducados nunca foi paga (MARTIN & PARKER, 2005, p. 105).
[183] HONINGMAN, E. A. J. 'Introduction', 1998, p. xxviii-xxix. Para um estudo original sobre a relação entre o teatro desse período e a guerra anglo-espanhola, ver 'A Guerra Anglo-Espanhola (1588-1604) na Obra Dramática de Shakespeare: o palco entre tempestades' (2014), de Ricardo Cardoso.
[184] Cf. SACCIO, Peter. Op. cit., p. 201.
[185] Sobre os detalhes das duas tradições, ver "Shakespeare and the Double Image of King John" (1965), de John R Elliot.
[186] Sobrinho-neto.
[187] SACCIO, Peter. Op. cit., p. 187-195.

historiadores subsequentes ao seu período. Entretanto, Shakespeare toma esse tema como o motor da peça, subordinando a disputa com Roma e o conflito com os nobres a essa questão.[188] A escolha de outro posto importante do reino também era eletiva, o Arcebispo de Cantuária, para o qual o Papa tinha a voz de decidir quem ocuparia o cargo que, no século XIII, era de muito poder. Esse é um ponto histórico fundamental para as duas peças, é a partir dessa discussão que Roma passa a intervir nos acontecimentos da peça.

Interferência papal e autoridade divina

Se a questão da sucessão amarra os eventos principais do reinado de João em Shakespeare, o motor da ação é o interesse próprio e individualista, uma questão também relacionada, ainda que indiretamente, à Reforma.[189] A inserção do Bastardo Falconbridge dá fôlego à ação dramática, pois ele duplica a presença da questão da legitimidade na peça e age como um comentador daquilo que observa nas ações daqueles que o cercam no mundo da corte. Ele mesmo inicia a peça, dizendo não ser filho de seu pai, Sir Robert Falconbridge, e, com isso, acusando a própria mãe. Assim, ele prefere abrir mão de seus direitos sobre a herança do suposto pai para se tornar o bastardo de Ricardo I, adotando a família real como sua, em meio à guerra com a França – guerra esta que está para começar – e vislumbrando as oportunidades que podem decorrer desse evento. É em meio a esse tópico da legitimidade da sucessão e, principalmente, da autoridade de governar e fazer escolhas independentemente do Papa, que a influência e a interferência de Roma nos assuntos ingleses são bem visíveis. A intervenção papal toma uma grande quantidade de cenas, preenchendo cenas centrais que ocupam do Ato II ao Ato V. A interferência também influencia os outros dois assuntos relacionados à Reforma, presentes na peça: o saque aos monastérios e a presença das Cruzadas.

Na França, local em que João vai para reclamar a cidade de Angiers, ele precisa disputar com o Rei da França, Filipe, quanto a quem é o Rei a quem os cidadãos devem

[188] SACCIO, Peter. Op. cit., p. 201. Saccio ainda afirma que, para a maior parte dos historiadores do período Tudor, com exceção de Polydore Vergil – que escrevera no reinado de Henrique VIII –, não há dúvidas na questão da sucessão do Rei João (2000, p. 202-3; ELLIOT, 1965, p. 69). Este mesmo Vergil fora criticado por Bale em *King Johan* e pelos aderentes do processo, como o popular John Foxe, por tornar esse Rei um herói de suas causas religiosas.

[189] Com a Reforma, os recursos financeiros da Igreja são gradualmente passados ao poder secular que, por sua vez, fortalece uma nova classe e enfraquece a nobreza local. Assim, grandes adversários são aos poucos neutralizados e uma classe de mercadores e pessoas ligadas ao comércio passa a ganhar espaço na Corte e na cidade.

obediência. O Rei francês, ao adotar a causa de Artur, o filho de Geoffrey, toma para si as dores do jovem herdeiro inglês deixado de lado, e, para ser reconhecido como a autoridade sobre a cidade, Filipe fala como Rei da Inglaterra, criando o conflito com João. Diante dos muros da cidade, os cidadãos não reconhecem nenhum deles como seu Rei, algo que leva os dois reis a batalhas que não geram nenhum vencedor definitivo, tampouco garantem esse reconhecimento por parte dos habitantes de Angiers.

> **KING JOHN**
> Acknowledge then the king, and let me in.
>
> **FIRST CITIZEN [HUBERT]**[190]
> That can we not; but he that proves the king,
> To him will we prove loyal: till that time
> Have we ramm'd up our gates against the world.
> (**King John**, Ato II, cena i, versos 69-72)

Tanto João como Filipe recorrem ao discurso de autoridade divina que os faz detentores de um poder que os cidadãos devem então obedecer. O direito derivado de Deus está no coração do pensamento político Tudor, e, como observa Lester Beaurline, a autoridade pela qual clamam é ineficiente, além de a noção da doutrina Tudor, a estrutura cósmica de providência e a autoridade sagrada serem todas colocadas em dúvida quando Deus fala por mais de uma voz.[191] A ineficiência de ambos os reis em provar que são o "verdadeiro" representante divino, no contexto pós-reforma, reproduz de forma irônica aquilo que o cristianismo se tornara no continente ou nas ilhas britânicas. Nenhum deles consegue vencer, seja por argumentos ou por meio da batalha. Os cidadãos devem avaliar cada um, e o resultado é a desconfiança, pois a capacidade de julgar oscila entre Deus, reis e população de forma constante.

---

[190] Honingman e alguns editores, seguindo a distribuição de nomes do Fólio, acreditam que o Cidadão e Hubert são o mesmo personagem. Ao longo do texto, utilizo apenas Cidadão. Este Hubert não possui entradas nem saídas da cena. A imparcialidade do Cidadão frente à situação não condiz com o comportamento do personagem Hubert que aparece mais tarde na peça, como escolhido para o terrível serviço de mutilar Artur. O mais provável é que seja um erro, como aqueles existentes em alguns Quartos. O segundo Quarto de *Romeu & Julieta* é um bom exemplo, no qual Shakespeare apresenta pouco cuidado com a distribuição dos nomes. A indicação Hubert nesta cena aponta para o fato de que o mesmo ator que faz este Cidadão fará Hubert. A inexistência de um texto no formato Quarto para *Rei João* nos deixa apenas com um texto para a peça, além de colaborar com a tese de que o texto do Fólio se baseia em papéis manuscritos e preserva esse tipo de erro. Que haja dois personagens chamados Hubert também não é algo improvável, uma vez que Shakespeare inicia a peça com dois personagens chamados Philip (o Bastardo e o Rei da França), embora o seu Bastardo mude de nome nas rubricas, possivelmente para evitar confusões nessa mesma sequência.

[191] BEAURLINE, Lester. 'Introduction', 2012, p. 47.

A providência divina ou a voz de Deus é muda tanto para os espectadores reais da peça quanto para os espectadores da cidade sitiada e, obviamente, esses espectadores estão sujeitos ao mesmo efeito. A situação de impasse somente é resolvida quando Falconbridge resolve intervir e destruir o maior juiz da situação, isto é, propondo que, juntos, Inglaterra e França, ataquem a cidade que não reconhece nenhum deles como autoridade.

A manobra proposta é aceita, embora incoerente com o desejo de obter a cidade, e assim se inicia um ciclo de ações baseadas no interesse próprio. O líder dos cidadãos propõe que ambos os reis selem paz entre si, propondo um acordo em que a sobrinha do Rei João, Blanche da Espanha, deva se casar com Lewis, o Delfim francês. A oportunidade de ter a França como aliada e não mais como rival – porque agora apoia um rival ao trono – é valorizada por João – e por sua mãe, a Rainha Eleanor, que acaba dando um dote muito maior que o necessário, envolvendo a doação de cidades localizadas no continente, como Angiers, pela qual ambos brigavam poucos momentos antes. Lewis aceita o casamento proposto pelo cidadão, enquanto Blanche, a mais indefesa entre os presentes, assume a vontade de seu tio como sua. O casamento será celebrado dentro da cidade de Angiers. O resultado dessa negociação é a exclusão da causa de Artur e sua mãe, pois, com o acordo, a França se torna aliada da Inglaterra. Para remediar a situação de forma branda, uma vez que sem a França Artur é menos perigoso, João concede alguns títulos a ele e o torna senhor de Angiers.

KING PHILIP
Brother of England, how may we content
This widow lady? In her right we came;
Which we, God knows, have turn'd another way,
To our own vantage.

KING JOHN
We will heal up all;
For we'll create young Arthur Duke of Britain
And Earl of Richmond; and this rich fair town
We make him lord of. Call the Lady Constance;
Some speedy messenger bid her repair
To our solemnity: I trust we shall,
If not fill up the measure of her will,
Yet in some measure satisfy her so
That we shall stop her exclamation.
Go we, as well as haste will suffer us,
To this unlook'd for, unprepared pomp.
(**King John**, Ato II, cena i, versos 547-560)

Após essa sequência, somente o Bastardo fica em cena. Ele resume os acontecimentos como loucura: “Mad World! Mad Kings! Mad composition!” (II.i, 561), tendo em vista o interesse próprio ou o modo como aquilo que ele chama de “comodidade” domina o mundo e rege os acontecimentos. Da mesma maneira que com o comerciante em Heywood, citado no início, o objeto em si é apenas um ponto transitório de interesses maiores, seja ele uma cidade ou um pequeno item.

A cena tem cidadãos que não reconhecem nenhum dos dois reis como Rei da Inglaterra; exércitos inteiros lutam entre si por uma cidade que, no fim das contas, não interessa a nenhum dos reis; um casamento arbitrário é proposto pelo próprio Cidadão entre duas pessoas estranhas uma à outra, como uma fuga ao possível ataque. Em meio a esses interesses voláteis, Artur e o direito sobre o trono inglês vão desaparecendo, até que o motivo pelo qual a França se moveu até Angiers seja substituído pelos ganhos sem luta que Lewis terá com o casamento. O casamento é a paz entre os três envolvidos, Angiers, França e Inglaterra, e não somente entre os dois reinos e suas respectivas cortes. O interesse e o desejo de vantagem passam por todos os níveis sociais ao longo da cena, e, como conclui o Bastardo, quem reclama, como ele faz, é porque ainda não ganhou nada com isso.

BASTARD
Mad world! mad kings! mad composition!
John, to stop Arthur's title in the whole,
Hath willingly departed with a part:
And France, whose armour conscience buckled on,
Whom zeal and charity brought to the field
As God's own soldier, rounded in the ear
With that same purpose-changer, that sly divel,
That broker, that still breaks the pate of faith,
That daily break-vow, he that wins of all,
Of kings, of beggars, old men, young men, maids,
Who, having no external thing to lose
But the word “maid”, cheats the poor maid of that,
That smooth-fac’d gentleman, tickling commodity,
Commodity, the bias of the world,
The world, who of itself is peised well,
Made to run even upon even ground,
Till this advantage, this vile-drawing bias,
This sway of motion, this commodity,
Makes it take head from all indifferency,
From all direction, purpose, course, intent:
And this same bias, this commodity,
This bawd, this broker, this all-changing word,
Clapp'd on the outward eye of fickle France,
Hath drawn him from his own determin’d aid,

From a resolv'd and honourable war,
To a most base and vile-concluded peace.
And why rail I on this commodity?
But for because he hath not woo'd me yet:
Not that I have the power to clutch my hand,
When his fair angels would salute my palm;
But for my hand, as unattempted yet,
Like a poor beggar, raileth on the rich.
Well, whiles I am a beggar, I will rail
And say there is no sin but to be rich;
And being rich, my virtue then shall be
To say there is no vice but beggary.
Since kings break faith upon commodity,
Gain, be my lord, for I will worship thee.
(**King John**, Ato II, cena i, versos 561-598)

Não é difícil comparar essa situação com aquela de Henrique VIII,[192] em um cenário que também envolve um ou mais casamentos para o interesse dele e daqueles que obterão vantagens, caso o acordo seja mantido. Esse aspecto secular, de se manter plenamente no poder, é o que justifica as ações dos reis que, assim como as dos reis litigantes no início da cena, também clamam pelo respaldo do poder divino, conferindo tanto autoridade como dignidade à reclamação. O casamento entre Lewis e Blanche é uma solução que ainda está longe de ser um final feliz, pois, em meio à celebração das bodas, mais um porta-voz do poder divino se junta às vozes que antes reclamavam divindade para usufruir de comodidade. Dessa forma, nessa cena, três vozes seculares são apresentadas acreditando-se como detentoras da capacidade de julgamento e donas do poder. O contraste é apresentado logo na sequência.

A abertura do Ato III ocorre com Constância – a mãe de Artur – lamentando o contrato matrimonial feito entre Inglaterra, França e Angiers, pois ele aniquila as esperanças de ver seu filho, Artur, como Rei da Inglaterra, e, em meio à paz que parece reinar, ela clama por guerra. No entanto, a festa de casamento não dura muito, pois um representante do Papa, o Cardeal Pandulfo, chega para solicitar esclarecimentos ao Rei João acerca do cargo de Arcebispo da Cantuária, para o qual João, não seguindo a ordem de nomear o candidato escolhido pelo Papa, nomeia outra pessoa em seu lugar. A forma de se dirigir um ao outro, entre João e Pandulfo, é bem marcada por um tom que, a cada troca de versos, torna-se mais agressivo em meio a jargões caros aos escritores do período, como "usurped authority", "italian priest" ou "meddling priest", geralmente atribuídos ao Papa. Pandulfo, por sua vez,

[192] Henrique VIII também sofre por causa de um Artur. No caso, seu irmão mais velho, Artur, que se casa com Catarina de Aragão, mas morre antes de se tornar Rei ou mesmo efetivar o casamento. Esse contrato entre Catarina e Artur é um dos grandes problemas legais que Henrique VIII enfrenta com Roma para anular – sem sucesso – seu casamento.

refere-se aos reis como “annointed deputies”, aludindo a um tipo de autoridade que fora autorizada/emprestada pelo papa.

CARDINAL PANDULPH
Hail, you anointed deputies of heaven!
To thee, King John, my holy errand is.
I Pandulph, of fair Milan cardinal,
And from Pope Innocent the legate here,
Do in his name religiously demand
Why thou against the church, our holy mother,
So wilfully dost spurn; and force perforce
Keep Stephen Langton, chosen archbishop
Of Canterbury, from that holy see:
This, in our foresaid holy father's name,
Pope Innocent, I do demand of thee.

KING JOHN
What earthy name to interrogatories
Can task the free breath of a sacred king?
Thou canst not, cardinal, devise a name
So slight, unworthy and ridiculous,
To charge me to an answer, as the pope.
Tell him this tale; and from the mouth of England
Add thus much more, that no Italian priest
Shall tithe or toll in our dominions;
But as we, under heaven, are supreme head,
So under Him that great supremacy,
Where we do reign, we will alone uphold
Without the assistance of a mortal hand:
So tell the pope, all reverence set apart
To him and his usurp'd authority.
(**King John**, Ato III, cena i, versos 62-86)

João chega a utilizar o jargão próprio de Henrique VIII, de ser a cabeça suprema, logo abaixo de Deus: “we, under heaven, are supreme head” (III.i, 81), anulando tanto o papel como a autoridade do Papa. Essa apropriação não é bem vista pelo aliado francês, que acusa João de “blasfemar”. A apologia aos temas centrais do discurso da Reforma recebe sua contraparte nessa palavra, que carrega um peso moral e religioso profundos, mas que, usada nesse contexto, não deixa de ser mais uma entre as diversas formas de controle impostas aos dominados pelo papado. João toca nesse ponto e avança em mais uma das críticas feitas também na época da Reforma, contra o papel do dinheiro nos assuntos de fé, acusando também aqueles reis – todos os demais – que são assim enganados pelo Papa.

KING JOHN
Though you and all the kings of Christendom
Are led so grossly by this meddling priest,
Dreading the curse that money may buy out;
And by the merit of vild gold, dross, dust,
Purchase corrupted pardon of a man,
Who in that sale sells pardon from himself;
Though you and all the rest so grossly led
This juggling witchcraft with revenue cherish,
Yet I alone, alone do me oppose
Against the pope, and count his friends my foes.
(**King John**, Ato III, cena i, versos 88-97)

Nos últimos dois versos, o Rei João deixa clara sua posição – de que está sozinho contra o Papa e seus aliados –, dando com isso uma pista de que um novo conflito está prestes a emergir. Pandulfo, por meio do "lawful power" (III.i, 98) que possui, excomunga o Rei João, abençoando aqueles que se revoltarem contra o seu reinado e santificando a mão que o assassinar.

CARDINAL PANDULPH
Then, by the lawful power that I have,
Thou shalt stand curs'd and excommunicate.
And blessed shall he be that doth revolt
From his allegiance to an heretic;
And meritorious shall that hand be call'd,
Canonized and worshipp'd as a saint,
That takes away by any secret course
Thy hateful life.
(**King John**, Ato III, cena i, versos 98-105)

Pandulfo, entretanto, sabe que apenas a excomungação – que equivale a um ato de amaldiçoar, sem efeito prático instantâneo – não é suficiente para que um monarca seja derrubado, haja vista os exemplos de Henrique VIII e Elizabeth I, que precedem a peça, e não o reino de João. Por meio de uma lógica atrapalhada, ele convence o Rei francês a abandonar o pacto recém-concluído com o Rei da Inglaterra e a tomar armas contra este sob o risco de ser também condenado pela Igreja, a não ser que João volte a ser submisso de Roma. Pandulfo domina a cena, como se os reis fossem apenas peões que são movimentados de acordo com os interesses da Igreja – ecoando momentos anteriores, como o do Cidadão.[193] Filipe, no entanto, não obedece a Pandulfo imediatamente. Ao solicitar o apoio bélico do Rei

[193] Este aspecto fica mais claro quando Pandulfo, mais adiante, tenta evitar a continuidade da guerra urgida por ele mesmo, e João, enfim, volta a obedecer a Roma.

francês nessa passagem, ele hesita e praticamente todos os presentes em cena opinam sobre o que está acontecendo – sem que nenhum fique ao lado de João – e é com muita relutância que Filipe aceita a imposição de Roma.

Constância, que fica feliz com o resultado das negociações, tem sua felicidade ceifada rapidamente quando, com o desfecho da batalha, João captura Artur e o leva para a Inglaterra. A questão da legitimidade ganha outra dimensão quando a peça passa a ter suas cenas em território inglês, e não mais no francês. João permanece em silêncio após a excomungação ser proferida por Pandulfo. Não é possível saber como o ator, fazendo o papel de João, deveria reagir ao longo do encontro; provavelmente, no contexto da peça, João não deveria mostrar nenhum sinal de medo ou hesitação frente ao mensageiro do Papa, à ameaça de excomungação ou à guerra.[194] Pandulfo acaba sendo mais um que, na peça, fala por Deus e uma quarta voz de autoridade. Os espectadores agora não são mais os habitantes da cidade, mas a família formada pelo casamento, a mesma que a ordem do Papa está dividindo e incitando a guerrear.

Representantes de quatro locais distintos colocam-se no papel daquele que tem autoridade para julgar o outro, sendo que, em três casos, reclamando falarem ou agirem por Deus. Embora todos considerem seu poder e seus desejos como dignos, trata-se apenas da defesa de um interesse político, egoísta, de modo a defender seus interesses próprios e a manter as vantagens de que gozam ou que visam obter. Esse tom fica ainda mais evidente quando Pandulfo, após o exército francês fracassar e já sem Artur para engrandecer a causa, tenta persuadir o Delfim, Lewis, a invadir a Inglaterra e a reivindicar o trono por meio de seu casamento com Blanche, o mesmo que ironicamente foi transformado em um desastre, após a chegada de Pandulfo. De maneira muito fria, e recorrendo a um tom cinicamente profético, o agente do Papa já considera que Artur inevitavelmente acabará morto em algum momento, cabendo a Lewis o direito de reclamar o trono inglês.

CARDINAL PANDULPH
Your mind is all as youthful as your blood.
Now hear me speak with a prophetic spirit;
For even the breath of what I mean to speak
Shall blow each dust, each straw, each little rub,
Out of the path which shall directly lead
Thy foot to England's throne; and therefore mark.
John hath seiz'd Arthur; and it cannot be
That, whiles warm life plays in that infant's veins,

[194] Essa postura contrastaria bem com as cenas da peça que acontecem na Inglaterra.

> The misplac'd John should entertain an hour,
> One minute, nay, one quiet breath of rest.
> A sceptre snatch'd with an unruly hand
> Must be as boisterously maintain'd as gain'd;
> And he that stands upon a slipp'ry place
> Makes nice of no vild hold to stay him up:
> That John may stand, then Arthur needs must fall;
> So be it, for it cannot be but so.
>
> **LEWIS**
> But what shall I gain by young Arthur's fall?
>
> **CARDINAL PANDULPH**
> You, in the right of Lady Blanche your wife,
> May then make all the claim that Arthur did.
> (**King John**, Ato III, cena iii, versos 125-144)

Reclamar o trono aqui significa apenas uma continuação (ou expansão) do plano anterior de continuar usando a França para atingir o Rei inglês que não reconhece a autoridade de Roma. Não se trata de lutar pelo direito de Lewis – direito este muito mais frágil e fraco do que o de Artur, independentemente do século, pois se baseia no casamento com uma pessoa da família do Rei[195] – ou de reestabelecer um Rei apontado por Roma. Trata-se apenas da condução dos negócios e da influência do papado nas terras inglesas. Outro traço do governo de João – e uma prática que é fundamental para a Reforma – aparece nas falas de Pandulfo. Ele reclama do saque que o Bastardo está conduzindo na Igreja. Esses saques por parte do Rei são feitos a todos do reino,[196] mas, para fins dramáticos, a peça foca os saques cujo objetivo é custear a guerra – Angiers e as defesas contra a França – apenas em propriedades da Igreja.

> **CARDINAL PANDULPH**
> O, sir, when he shall hear of your approach,
> If that young Arthur be not gone already,
> Even at that news he dies; and then the hearts
> Of all his people shall revolt from him,
> And kiss the lips of unacquainted change,
> And pick strong matter of revolt and wrath
> Out of the bloody fingers' ends of John.
> [...] The bastard Faulconbridge
> Is now in England ransacking the church,
> Offending charity:

[195] A reivindicação do primeiro Rei Tudor, Henrique VII, também pleiteia o direito por meio de uma mulher, embora não se baseie somente nisso.
[196] Cf. ELLIOT, John R. Op. cit., p. 65. A guerra é financiada com o dinheiro de taxas recolhidas de seus súditos (p. 71).

> [...] O noble Dolphin,
> Go with me to the king: 'tis wonderful
> What may be wrought out of their discontent,
> Now that their souls are topful of offence.
> For England go; I will whet on the king.
> (**King John**, Ato III, cena iv, versos 162-8; 171-3; 177-181)

O jogo de Pandulfo é ainda mais ambicioso do que levar tropas francesas à Inglaterra. Na Inglaterra, ele aproveita a situação frágil criada pela presença de Artur – e seu aprisionamento – para incitar os nobres, que acabam por encontrar o corpo do jovem herdeiro, que pulara voluntariamente para a morte, enquanto a culpa recai sobre o Rei João. Assim, Pandulfo angaria os nobres para o seu lado. Logo após a morte de Artur, o Ato final da peça inicia-se com uma cena que apresenta Pandulfo recoroando o Rei João. O acordo entre eles é o de que, voltando João a ser obediente a Roma, Pandulfo faça Lewis recuar.

> **KING JOHN**
> Thus have I yielded up into your hand
> The circle of my glory.
> [Giving the crown]
>
> **CARDINAL PANDULPH**
> Take again [Giving back the crown]
> From this my hand, as holding of the pope,
> Your sovereign greatness and authority.
>
> **KING JOHN**
> Now keep your holy word: go meet the French,
> And from his holiness use all your power
> To stop their marches 'fore we are inflam'd.
> Our discontented counties do revolt;
> Our people quarrel with obedience,
> Swearing allegiance and the love of soul
> To stranger blood, to foreign royalty.
> This inundation of mistemper'd humour
> Rests by you only to be qualified:
> (**King John**, Ato V, cena i, versos 1-15)

A cena é emblemática, pois João está seguindo o protocolo de receber novamente a coroa do prelado do Papa para evitar o caos que se espalha em seu reino, enquanto Pandulfo obtém de volta a autoridade de Roma sobre a Inglaterra. Como na cena do casamento, trata-se de um breve momento em que os interesses entre os adversários resultam em uma parceria. A reconciliação acaba sendo um momento muito breve, enquanto o rompimento foi bem extenso.

CARDINAL PANDULPH
It was my breath that blew this tempest up,
Upon your stubborn usage of the pope;
But since you are a gentle convertite
My tongue shall hush again this storm of war,
And make fair weather in your blustering land.
On this Ascension-day, remember well,
Upon your oath of service to the pope,
Go I to make the French lay down their arms.
(**King John**, Ato V, cena i, versos 17-24)

No entanto, Pandulfo não é tão poderoso como imagina ser, nem a situação tão simples de ser resolvida. Ao resolver o problema com João, ele cria outro com Lewis, pois agora é este que não deseja ser manipulado por Roma, que instiga a guerra e o motivo da luta, mas não ajuda com nada, pois não envia homens, suprimentos, armas ou recursos. Nesse caso de desobediência às ordens do cardeal, Pandulfo não tem nenhuma ameaça a fazer contra o Delfim francês, ele responde – por meio de versos tímidos – que Lewis não compreende o que está em jogo.

CARDINAL PANDULPH
Hail, noble prince of France!
The next is this: King John hath reconcil'd
Himself to Rome; his spirit is come in,
That so stood out against the holy church,
The great metropolis and see of Rome.
Therefore thy threat'ning colours now wind up,
And tame the savage spirit of wild war,
That like a lion foster'd up at hand,
It may lie gently at the foot of peace,
And be no further harmful than in show.

LEWIS
Your grace shall pardon me, I will not back:
I am too high-born to be propertied,
To be a secondary at control,
Or useful serving-man and instrument
To any sovereign state throughout the world.
Your breath first kindled the dead coal of wars
Between this chastis'd kingdom and myself,
And brought in matter that should feed this fire;
And now 'tis far too huge to be blown out
With that same weak wind which enkindled it.
You taught me how to know the face of right,
Acquainted me with interest to this land,

> Yea, thrust this enterprise into my heart;
> And come ye now to tell me John hath made
> His peace with Rome? What is that peace to me?
> I, by the honour of my marriage-bed,
> After young Arthur, claim this land for mine;
> And, now it is half-conquer'd, must I back
> Because that John hath made his peace with Rome?
> Am I Rome's slave? What penny hath Rome borne,
> What men provided, what munition sent,
> To underprop this action? Is't not I
> That undergo this charge? who else but I,
> And such as to my claim are liable,
> Sweat in this business and maintain this war?
> Have I not heard these islanders shout out
> 'Vive le roi!' as I have bank'd their towns?
> Have I not here the best cards for the game
> To win this easy match play'd for a crown?
> And shall I now give o'er the yielded set?
> No, no, on my soul, it never shall be said.
> (**King John**, Ato V, cena ii, versos 68-108)

No entanto, Lewis não enfrentará uma "easy match play'd for a crown" (V.ii, 106) e acabará sendo derrotado em meio ao debandar dos nobres ingleses que, ao longo do combate, ficam sabendo, por meio de um nobre francês moribundo, que Lewis planeja matar todos os homens poderosos que se revoltam contra João para ajudar o exército francês. Os outros ingleses do lado de João acabam se retirando do campo de batalha, pois não conseguem avançar e perdem suprimentos no caminho. Um pouco mais adiante, os franceses são pegos de surpresa por uma mudança nas correntezas de uma região pantanosa. Porém, o que os faz recuar é de fato a fala de Pandulfo, que está presente na última cena – ainda que fora do palco –, quando João morre ouvindo notícias do campo de batalha, após ter sido envenenado por um monge em um monastério.

> **SALISBURY**
> It seems you know not, then, so much as we:
> The Cardinal Pandulph is within at rest,
> Who half an hour since came from the Dolphin,
> And brings from him such offers of our peace
> As we with honour and respect may take,
> With purpose presently to leave this war.
> (**King John**, Ato V, cena vii, versos 81-86)

Ao final da peça o Bastardo fala de unidade entre os ingleses, algo que acaba minimizando a forma como a guerra é resolvida, evocando um tom nacionalista, como se uma

grande batalha tivesse sido vencida. Primeiramente, Lewis tem a deserção dos nobres ingleses (V.iv), seguida da perda de navios em Goodwin Sands (V.iii) e pelo desempenho de Pandulfo (V.vii) em negociar a retirada francesa. No entanto, a reconciliação entre Inglaterra e Roma, algo fora do controle dos ingleses,[197] acaba auxiliando-os a se livrarem do invasor. Obviamente, ao receber novamente a coroa, o Rei não pode ser o responsável pelos eventos sobre os quais nenhuma das autoridades da peça tem controle.

O cenário da peça é repleto de figuras cuja autoridade é extremamente limitada e também incapaz de controlar o que acontece. Mesmo o reconciliado João se sente vítima de um envenenamento por um membro da Igreja, provavelmente um monge inglês. Antes de se submeter à vontade de Roma, João não consegue controlar o que vai acontecer com Artur, quando Hubert[198] o engana a respeito, assim como não consegue manter a confiança de seus nobres. Lewis não reclama nenhuma autoridade divina, mas falha com Artur, Constância e Pandulfo, além de ser traído pelos nobres. Embora ele seja a personagem mais condenável de toda a trama, é o cardeal de Roma, Pandulfo, que mantém a autoridade mais eficiente ao longo de toda a peça. Ele consegue domar o Rei da França, levar o Delfim para guerrear em uma causa que não lhe pertence, recolocar o Rei da Inglaterra sob o mando do Papa e, finalmente, fazer com que Lewis desista da guerra, após este lidar com uma série de infortúnios.

Os atos de interferência de Roma não possuem fundo religioso algum. Eles estão mais relacionados ao papel de influência e controle sobre a nação e seu Rei do que à reação a uma nomeação de Arcebispo,[199] pois o Rei acaba tendo seu direito de governar removido e recebe a ameaça de ser invadido por nações cristãs que se dobram à vontade da Igreja. Além disso, Roma atua como um elemento de crise interna para a Inglaterra, desestruturando um dos pilares fundamentais de apoio do poder real quando a confiança de seus nobres é abalada. Embora Roma não seja eficaz com a França em um primeiro momento, as circunstâncias ruins enfrentadas ajudam Pandulfo a fazer recuar o exército convocado por ele mesmo. E, ainda que a França retorne para casa e a guerra acabe com uma "vitória" inglesa, o verdadeiro vencedor do conflito é Roma, que com ele retoma as rédeas sobre o monarca inglês e silencia o exército

[197] Os ingleses também sofrem danos causados por elementos naturais, como a perda que o Bastardo tem em Lincoln Washes (V.vi).
[198] Hubert deveria matar Artur, por ordem de João (III.iii), mas a vítima o comove e leva a não agir (IV.i). Ficando em uma situação complicada, ele diz ao Rei que a ordem fora executada (IV.ii). O Rei, receoso, deseja voltar atrás em sua ordem, mas já é tarde demais, pois Artur acaba se matando e levando os nobres a se juntarem ao invasor francês (IV.iii). E Hubert somente descobrirá o que realmente aconteceu após os nobres encontrarem o corpo.
[199] Este assunto não é retomado nem nesta peça nem em *Troublesome Reign*.

que levantou. Nesse caso, a situação é ainda pior para a Inglaterra, pois é seu sucessor, Henrique III, quem deve suportar o fardo da derrota para o Papa.

Historicamente, séculos se passaram para que alguém agisse de maneira semelhante ao Rei João, mas de maneira mais eficiente, por conta do mau momento em que a Igreja se encontrara ao longo do início do século XVI. Entretanto, o conflito e a interferência não ocorrem somente do lado de Roma contra a Inglaterra, uma vez que há competição pelo poder e pelos *recursos* da Igreja.

Saqueando propriedades monásticas

Na concepção revisionista da Reforma Inglesa,[200] que entende o fenômeno como uma série de mudanças menores agrupadas, há uma reforma em especial que altera completamente os aspectos econômicos, sociais e geográficos da vida cotidiana: um evento posteriormente conhecido como a *Dissolução dos Monastérios*. Quando Henrique VIII está disputando a autoridade eclesiástica com o Papa, os conselheiros reais chegam à conclusão de que a influência da Igreja deve ser destruída de todas as formas possíveis. Entretanto, a Reforma Inglesa vai muito além da disputa sobre quem é o líder espiritual, pois reformas abrangentes emergem como consequências do rompimento com Roma, visando diminuir a influência desta e expandir a autoridade do Rei. E a dissolução é uma manobra política muito lucrativa, que leva ao confisco de muitas propriedades que pertenciam à Igreja.[201] Ela tem início em torno de 1535,[202] com Thomas Cromwell, e continua ao longo dos reinados seguintes.[203]

O cenário tem a seguinte configuração: uma quantidade imensa de terras inglesas é administrada por poderes eclesiásticos. Essas propriedades rendem cerca de 400 mil libras por ano e equivalem a cerca de 20% da riqueza[204] da nação,[205] além do fato de a Igreja ser a

---

[200] Ver, por exemplo, *English Reformations: Religion, Politics and Society under the Tudor* (2011), de Christopher Haigh.

[201] Na peça anônima, *Thomas, Lord Cromwell* (1602), o Bispo Gardiner condena essa prática.

[202] Ver HUTCHINSON. **Thomas Cromwell**, 2008, p. 91-2; 101-6; 171; 273. Recentemente uma nova biografia de Cromwell dedicou ainda mais espaço ao assunto (BORMAN, 2015, p. 59-64; 185-207; 216; 265-7; 273; 295-8; 301-2; 335; 340; 391-2).

[203] Nos anos seguintes, a contrarreforma pretendida por Maria I torna-se inviável por diversos problemas políticos, sobretudo pela impossibilidade de reverter a distribuição de propriedades e de restaurá-las fisicamente, uma vez que os novos proprietários não abrem mão da posse da terra e a Coroa não tem condições de recomprar essas propriedades para devolvê-las à Igreja (POGSON, 2000, p. 141-3).

[204] Antes de a dissolução se iniciar, Cromwell ordena que seja feito um inventário de todos os monastérios na Inglaterra. O processo, chamado de *Valor Ecclesiasticus*, leva um ano para ser feito e

maior proprietária de terras da Inglaterra, superando o próprio Rei.[206] A partir de 1536,[207] 60% das propriedades passam da Igreja para a Coroa inglesa. Como resultado inicial, Henrique VIII dobra sua renda,[208] e o processo se torna mais organizado e ágil.[209] Propriedades mais ricas e maiores se tornam objetivos do Rei nos anos que se seguem. Em 1547, cerca de dois terços das terras monásticas já estão alienadas e quase todas são vendidas a novos proprietários, que são membros de classes mercadoras, advogados e oficiais do governo.[210]

Como resultado dessa tomada e transferência de terras, a corte altera completamente o panorama socioeconômico inglês.[211] Outro resultado disso é o fechamento de locais também controlados pela Igreja e que anteriormente funcionavam como espaços de caridade.[212] Outra consequência é a abolição de ordens monásticas e o abandono forçado, por parte de frades, monges e freiras, desses territórios,[213] que passam a abrigar as residências novas de uma camada ascendente da população. Portanto, "novos homens" tomam as antigas terras, no contexto de um imenso fluxo de troca de propriedades e pessoas, algo que, segundo historiadores como Lawrence Stone, não possui paralelo nem na Idade Média tardia, nem no século XVII e início do XVIII, e que alcança seu pico em 1610.[214] Além dos donos se alterarem, segundo Garrett Sullivan Jr., a forma como a propriedade é vista passa de uma concepção da terra como *relação* – entre o proprietário e aqueles que a utilizam – para a terra como *objeto*.[215]

---

detalha toda a riqueza presente nas propriedades da Igreja; com o inventário, essas propriedades passam a ser vistas como um potencial enriquecedor dos cofres ingleses (BORMAN, 2015, p. 196).

[205] HOSKINS, W. G. **Age of Plunder**, 1980, p. 23.

[206] BORMAM, Tracy. **Thomas Cromwell**, 2015 p. 189.

[207] A manobra inicial, por meio do *Act for the Suppression of the Lesser Monasteries*, dissolve propriedades menores, cuja renda é menor do que 200 libras/ano (HOSKINS, 1980, p. 131; BORMAN, 2015, p. 203). Para efeito de comparação, pode-se observar que pouquíssimas pessoas nas cidades mais ricas nesse mesmo período possuem uma renda maior do que 100 libras/ano (HOSKINS, 1980). A prática de tomada de terras monásticas (land-grabbing) continuará até o século XVIII (SHELL, 2007, 23-4).

[208] HOSKINS, W. G. Op. cit., p. 121; 125; 135. Hoskins também estima que a renda das propriedades monásticas fosse oito vezes maior do que a renda urbana inglesa (p. 129).

[209] BORMAN, Tracy. Op. cit., p. 203.

[210] HOSKINS, W. G. Op. cit., p. 135-136.

[211] Um exemplo, entre outros, é a redefinição das riquezas dos bispos. Em meio ao confisco de propriedades, Henrique VIII "troca" propriedades com bispos, tomando terras de valor em troca de imóveis menos valiosos, obtidos ao longo da dissolução, reduzindo assim significativamente a riqueza desse grupo (HOSKINS, 1980, p. 139-146).

[212] Esse ponto é explorado em *Rei João* (1595), de Shakespeare, e na anônima *Cromwell*.

[213] Alguns habitantes de monastérios são transferidos para outros ainda ativos, recebem uma pensão ou são forçados a abandonar seus votos, pois não há espaço para todos (BORMAN, 2015, p. 265).

[214] STONE, Lawrence. **The Crisis of the Aristocracy**, 1967, p. 22.

[215] SULLIVAN Jr., Garrett A. **The Drama of the Landscape**, 1998, p. 14.

Em meio a essa mudança e à fragmentação dos espaços,[216] existe o segundo tópico controverso relacionado à política da terra: o fechamento dos campos. Uma legião de pessoas que vivia neles perde seu direito ancestral de trabalhar e prover seu sustento a partir de uma terra de uso comum.[217] Os novos proprietários não querem manter os compromissos e acordos feitos com a população por seus predecessores, rompendo com a prática do costume, algo que sempre foi, ao longo dos séculos anteriores, a base para a organização social.[218] O fechamento é um problema histórico que já se iniciara antes dos Tudor, mas que desperta muita atenção ao longo do século XVI, o que é percebido por meio de livros da época.[219] Um exemplo disso são as observações perspicazes de Thomas More no primeiro livro da *Utopia* (1516), as quais também fornecem movimentação argumentativa ao diálogo entre More, Peter Giles e Raphael Hitlodeu.[220]

> "[…] I certainly cannot think it's in the public interest to maintain for the emergency of war such a vast multitude of people who trouble and disturbthe peace: you never have war unless you choose it, and peace is always more to be considerated than war. Yet this is not the only force driving men to thievery. There is another that, as I see it, applies more especifially to you Englishmen."
> "What is that?" said the Cardinal.
> "Your sheep", said I, "that commonly are so meek and eat so little; now, as I hear, they have become so greedy and fierce that they devur human beings themselves. They devastate and depopulate fields, houses and towns. For in whatever parts of the land sheep yield the finest and thus the most expensive wool, there the nobility and gentry, yes, and even a good many abbots – holy men – are not content with the old rents that the land yielded to their predecessors. Living in idleness and luxury without doing society any good no longer satisfies them; they have to do positive harm. For they leave no land free for the plough: they enclose every acre for pasture; they destroy houses and abolish towns, keeping the churches – but only for sheep-barns. […] Thus, so that one greedy, insatiable glutton, a frightful plague to his native country, may enclose thousands of acres within a single a fence, the tenants are ejected; and some ar stripped of their belongings by trickery or brute force, or, wearied by constant harassment, are driven to sell them […]".[221]

[216] A agrimensura teve seu século de ouro na Inglaterra nesse período (SULLIVAN, 1998, p. 23).
[217] Em alguns casos, essas terras possuíam valores de locação muito baixos e contratos de vinte anos (WOOD, 2015).
[218] WOOD, Andy. **The Memory of the People**, 2015.
[219] HOSKINS, W. G. Op. cit., p. 68.
[220] MORE, Thomas. **Utopia**, 2009, p. 18-9.
[221] MORE, Thomas. Op. cit., 2009, p. 18-9.

A questão da mudança da cultura agrícola para a ovinocultura é explorada também no imaginário sobre o carneiro em *Henrique VI Parte II*, de Shakespeare, por exemplo.[222] Em alguns casos, o problema do fechamento aparece junto à discussão sobre a dissolução das propriedades que eram da Igreja, pois, em essência, as duas políticas são semelhantes em dar outros sentidos e habitantes à terra. Novos proprietários, pessoas expulsas e a comunidade eclesiástica são personagens na grande cena composta pelo ato da dissolução, o do fechamento e o da consolidação do espaço urbano.[223]Muitas peças tratam da complexidade desse tema, explorando o conflito que emerge dessa nova realidade social. Dificilmente um único drama[224] engloba as muitas faces do fenômeno, o que as peças oferecem são reflexões pontuais, geralmente subordinadas ou ocasionadas por um problema decorrente da dissolução e/ou fechamento. As peças do Rei João recorrem a esse tema, mas sem trazer ao palco as consequências à sociedade, pois ambas as peças têm esse tópico subordinado ao conflito de autoridade e intervenção de Pandulfo, em uma situação em que a balança pesa para o lado da Igreja e não do Rei.

Assim, além da interferência de Roma, há ainda em *Rei João* os saques às propriedades da Igreja, algo que é repetidamente mencionado desde a cena de abertura, quando o combate entre Inglaterra e França é inevitável e Roma ainda nem se fez presente. Entretanto, na peça shakespeareana, nenhuma propriedade é dissolvida, a tomada de recursos eclesiásticos acontece por meio da exploração de suas riquezas. Como observado acima, João saqueava dinheiro de todos os súditos, incluindo a Igreja. *Rei João* concentra esse movimento apenas na comunidade eclesiástica. Consequentemente, a revolta dos nobres tem a causa aparente devido à morte de Artur apenas e predomina o tema da legitimidade da sucessão.

Existem quatro menções desses saques ao longo da peça, três delas ocorrem após Pandulfo romper a paz selada entre Inglaterra e França, nas quais diferentes personagens falam sobre o assunto. A primeira das quatro menções refere-se à expedição, feita contra Angiers e à França, com dinheiro de propriedades eclesiásticas, pelo Rei João, na cena de

---

[222] Para uma análise dessa questão, ver 'A *Utopia* no Teatro Histórico de Shakespeare – Jack Cade em *Henrique VI Parte II*' (2011), de minha autoria.

[223] A cidade acaba sendo o local que recebe e absorve as poucas pessoas que têm mais sorte nesse processo. Sobre esse assunto, ver o estudo histórico clássico de C. G. A. Clay (1984).

[224] *Arden of Faversham* talvez seja o exemplo mais completo entre as peças que sobreviveram até os dias atuais, por colocar no centro da ação um homem que trabalhou com a dissolução dos monastérios e adquiriu muitas terras. A trama principal ocorre na tentativa da esposa e seu amante em matar Arden para tomar sua riqueza. Enredos secundários exploram o problema com as terras comuns e a ideia de "posse".

abertura da peça: “Our Abbeys and our priories shall pay / His expeditious charge” (I.i, 48-9). João é mais enfático na segunda menção, quando aparentemente ele venceu a França de Filipe, mas Pandulfo ainda evocará Lewis para uma nova Guerra a ser lutada nas terras inglesas.

> **KING JOHN**
> Cousin, away for England! haste before:
> And, ere our coming, see thou shake the bags
> Of hoarding abbots; imprison’d angels
> Set at liberty: the fat ribs of peace
> Must by the hungry now be fed upon.
> Use our commission in his utmost force.
> (**King John**, Ato III, cena ii, versos 16-21)

Os anjos aprisionados aqui são um trocadilho com a palavra “angel”, que podia significar tanto anjo como também identificar uma moeda específica; trata-se de um recurso muito explorado no universo dramático de Shakespeare e seus contemporâneos. Um pouco mais adiante, ao final do Ato III, quando Pandulfo clama pela participação de Lewis na invasão à Inglaterra, o cardeal de Roma lamenta os saques que já estão acontecendo[225] na Inglaterra: “[…] The bastard Falconbridge / Is now in England, ransacking the church, / Offending charity:”[226] (III.iii, 171-173). A voz do próprio Bastardo, o responsável por realizar os saques, também aparece relatando os resultados dessa operação ao Rei: “How I have sped among the clergymen / The sums I have collected shall express” (IV.ii, 141-2).

Por meio dessas quatro menções, e recorrendo a três personagens diferentes, incluindo o próprio agente de Roma da peça, Shakespeare aumenta a dramaticidade desse tópico e concentra forças na oposição entre Inglaterra e Roma, além de demonstrar um comportamento entre o Rei inglês e a Igreja dentro da Inglaterra. Tanto fora, em Angiers, como dentro da Inglaterra, por meio dos saques, João busca de diversas formas uma maneira de garantir sua supremacia.

Esses saques recordam a Dissolução dos Monastérios, feita na época de Henrique VIII, porém este evento teve uma escala muito maior, porque retirava das casas religiosas não somente o dinheiro e os bens, mas a propriedade em si, que era dividida e vendida, e em

[225] Essa sequência possui uma dificuldade textual, na qual se pode ou não dividir em duas cenas separadas, uma para cada um dos grupos, ingleses e franceses, após a batalha. A divisão não afeta tanto o eixo temporal, mas tem efeito no conhecimento ou não de Pandulfo sobre o papel do Bastardo em saquear a Igreja.

[226] Essa mesma ideia, de que tirar dinheiro da Igreja causaria danos à caridade oferecida por ela, aparece em *Cromwell*.

alguns casos totalmente destruída. Embora João não dissolva nenhuma propriedade, existem diversas menções ao uso de recursos monásticos e o próprio monastério é o cenário em que a morte do Rei inglês ocorre, por meio do envenenamento por um monge que não aparece em cena. A predominância do tema e o cenário retomam a memória de problemas político-religiosos internos, como os enfrentados por Henrique VIII durante a Reforma e as soluções que visaram enfraquecer a Igreja, em suas células espalhadas pelo país. Obviamente os objetivos dos saques de João e da dissolução de Henrique VIII são bem distintos, mas são comuns em atacar as propriedades da Igreja dentro da Inglaterra para resolver um momento de crise em seus reinados e angariar recursos.

Portanto, com tantas referências à *interferência do Rei* em assuntos financeiros da Igreja, podem-se repensar as causas que fazem Pandulfo cobrar o Rei e qual foi o motivo real de excomungação, escondidas no pretexto da escolha do Arcebispo da Cantuária. A essa hipótese soma-se o fato de o mesmo Pandulfo não ter nenhuma voz de autoridade e respostas prontas quando deseja impedir o avanço de Lewis, que desobedece e enfrenta a ordem da Igreja e só desiste devido às circunstâncias fora do controle dele ou de Pandulfo. A condenação à acumulação material da Igreja é uma das causas mais básicas do movimento de Reforma do início do século XVI. João interfere nos negócios de Roma, já infiltrada na Inglaterra, causando uma disputa de autoridade, cuja raiz é o próprio conflito de poderes e acesso às riquezas que, ao longo da peça, ganha diversas máscaras e motivos para justificar suas ações, incluindo a reivindicação de Artur e sua defesa por dois representantes da França.

Perdas e recuperações: o discurso de Cruzada em *Rei João*

Por fim, *Rei João*, de Shakespeare, possui um aspecto que, embora não seja estritamente ligado à Reforma, está relacionado ao papel que Roma tem na peça, e, de maneira semelhante aos saques às propriedades, é repetidamente mencionado ao longo da trama. Trata-se da ideia e da memória das Cruzadas ao longo da ação. Jeffrey Knapp, em *Shakespeare's Tribe* (1999), observou brevemente que todas as peças históricas fazem alguma alusão às Cruzadas ou às terras sagradas e que elas têm papéis variados de acordo com a peça, representando sempre o rompimento com Roma.[227] Embora a questão não seja aprofundada nesse livro, a observação de Knapp é precisa e importante.

---

[227] KNAPP, Jeffrey. **Shakespeare's Tribe**, 1999, p. 16-17. O autor também compara a Armada espanhola, cujo paralelo foi mencionado acima, a um tipo de Cruzada pós-reforma (p. 214-5, n. 34), pois em partes ela foi financiada com verba para a Cruzada. Essa ideia é coerente com a historiografia,

Um estudo sobre a sobrevivência do gênero "romance de Cruzada", *Narrating the Crusades*,[228] foi lançado em junho de 2014. O livro recorre às obras publicadas entre o século XII e XVII e que lançam mão do discurso de Cruzada. Segundo o autor, este sentimento é composto basicamente pela abordagem tanto individual como coletiva de temas que atravessam os séculos, como vingança e posse de direito; falha pessoal e expiação; e principalmente perda e recuperação.[229] As narrativas de Cruzadas combinavam aspectos devocionais e políticos e podiam assumir formatos diversos, tais como grandes campanhas militares, um pequeno grupo de viajantes ou mesmo um peregrino solitário.[230] Entre as obras pertencentes ao período do início da Época Moderna abordadas estão três peças do final do período elisabetano: as duas partes de *Tamburlaine* (1587-90), de Christopher Marlowe; *The Four Prentices of London and the Conquest of Jerusalem*[231] (1602),[232] de Thomas Heywood; e *Otelo* (1603-4) de Shakespeare. Lee Manion explora a sobrevivência das Cruzadas sob a tese de que tanto o gênero como a ideia de Cruzada se adaptaram ao longo dos séculos, sobrevivendo ao abandono gradual das expedições e à Reforma. As três peças analisadas por Manion compõem um grupo que tem como característica a presença do não cristão como adversário (Heywood) ou como o modelo de guerreiro a ser imitado pela cristandade (Marlowe e Shakespeare). No entanto, o ponto forte do discurso de Cruzada após a Reforma é a falta de união na cristandade em meio ao fortalecimento dos turcos otomanos.[233] Esses motivos, segundo o autor, somados ao direcionamento de esforços ao Novo Mundo na direção oposta,[234] impossibilitaram a continuação das Cruzadas, enquanto atividade militar

---

pois, segundo os historiadores Colin Martin e Geoffrey Parker, Espanha, Roma e Inglaterra viam a empreitada, dos seus anos inicias até a derrota, como uma "Cruzada Católica", e a derrota chegou a ser comparada, em material sobrevivente em carta, à sétima Cruzada, na qual o Rei espanhol viu seu exército cair vítima da peste (2005, p. 78; 114, 238). Outro aspecto é o envolvimento financeiro de Roma, mencionado acima.

[228] MANION, Lee. **Narrating the Crusades**: Loss and Recovery in Medieval and Early Modern Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

[229] MANION, Lee. Op. cit., 2014, p. 2; 8; 17.

[230] MANION, Lee. Op. cit., 2014, p. 4-5.

[231] A parte "*and the Conquest of Jerusalem*" apareceu apenas no título da peça impressa, algo que ocorreu em 1615.

[232] Datação segundo o BD, ref. 1351, as datas estão entre 1601 e 1607, com a melhor possibilidade de ter sido escrito no outono de 1602. Manion utiliza outra datação (1592) em *Narrating the Crusades*, porém seu argumento funcionaria melhor com a aproximação com *Otelo*, que esta outra datação, próxima de *Tamburlaine*, sugere. *The Four Prentices* foi uma peça muito popular, sendo mencionada na cena inicial de *The Knight of Burning Pestle*, de Francis Beaumont e John Fletcher.

[233] Os otomanos forneciam o paralelo ao sarraceno dos séculos anteriores.

[234] Manion apresenta argumentos de que as viagens às Índias representavam esforços de angariar recursos para a retomada das campanhas militares para a Terra Sagrada, como, por exemplo, por meio de uma carta de Colombo à rainha, na qual ele urgia por uma campanha para Jerusalém (2014, p. 153-4).

transnacional. Essa característica é explorada amplamente em sua análise de *Otelo* e também está presente em duas obras de caráter histórico, que condenam, como o *Generall Historie of Turkes* (1603) de Richard Knolles ou defendem, como *Historie of The Holy Warre* (1639) de Thomas Fuller, a prática da Cruzada. A preocupação do livro não é o estudo do fenômeno da Cruzada ou sua recordação por meio do drama. Os exemplos escolhidos por Manion são os que melhor se adaptam à linha de pensamento da sobrevivência do gênero literário romance de Cruzada, algo que fornece um aparato temático e estrutural para que o estudo desse fenômeno no drama do início da Idade Moderna possa ser pensado e desenvolvido.

Entretanto, o tema da Cruzada abordado neste capítulo está presente em peças em que o confronto não é contra o não cristão, seguindo algumas linhas gerais da classificação de Manion, mas, como o próprio gênero, também adaptando-se aos temas e às circunstâncias. Assim, as peças sobre o Rei João redirecionam o foco para o conflito dentro da cristandade, ainda que exista também, dado o tempo histórico desse reinado, a recordação das Cruzadas contra o não cristão, especialmente por meio do irmão do Rei João. Outra característica aqui é a presença de forças eclesiásticas, como Pandulfo, que são figuras praticamente inexistentes nos romances de Cruzada pré-Reforma, os quais raramente mencionavam o Papa. Assim, além de repensar a história, nessas peças o discurso de Cruzada é adaptado para criticar a interferência da Igreja no Estado e lançar luz ao argumento inerente ao gênero e à atividade da Cruzada: a violência santificada.[235] A recordação da Reforma se dá exatamente na presença ou ausência desse caráter sacro e no excesso de influência daqueles agentes autorizados a conferi-lo ou removê-lo.

No caso de *Rei João*, existe a recordação do falecido Ricardo I ou Ricardo Coração-de-Leão, famoso por suas Cruzadas à Palestina e suas lutas contra Saladino, conhecidas como a "Terceira Cruzada".[236] Falconbridge é filho bastardo deste Rei e, como foi visto, é uma personagem essencial para unir motivos temáticos diferentes do reinado de João ao longo da peça. Shakespeare também coloca na peça uma personagem identificada como Áustria, que usa uma pele de leão, a qual tomou do corpo de Ricardo I. Áustria luta ao lado do Rei da França na primeira parte da peça. Após o conflito no qual Artur é capturado, Falconbridge aparece usando a veste de leão, vingando a morte de seu pai e recuperando o

[235] A violência santificada é um traço inerente tanto ao fenômeno da Cruzada como à sua representação artística. No entanto, quando Igreja e Estado são a mesma unidade, religião e política não possuem linhas divisórias claras, tal "santificação" parece parte de um discurso prolixo e aparecerá para criticar as alegações de "santidade" entre grupos de afinidades religiosas diferentes. Portanto, o recurso ressalta a divisão do cristianismo, em meio aos discursos hipócritas como os vistos em *Rei João*.

[236] Ocorrida entre os anos de 1188 e 1192.

objeto perdido. Este é o mesmo momento em que o Bastardo torna-se o agente que irá atrás do dinheiro da Igreja, invertendo a lógica financeira da Cruzada, que era feita, em grande parte, com recursos das próprias nações participantes.

Além desse aspecto dentro da trajetória individual de Falconbridge, as Cruzadas em si foram operações apoiadas e, em muitos casos, autorizadas[237] e/ou incitadas pela Igreja, nas quais reis da cristandade contra o não cristão, algo que é redimensionado na peça quando os ingleses passam a ser o novo inimigo do cristianismo e a França é evocada para lutar contra esse adversário que não é mais fiel à Igreja ou a Roma. A excursão da França à Inglaterra de João pode ser pensada como um tipo de Cruzada, que visa tomar um território e restabelecer o cristianismo dependente de Roma, assim como a tentativa de invasão espanhola à Inglaterra de Elizabeth na época de Shakespeare. Manion ressalta que já no século XIV e XV as Cruzadas sofreram muitas alterações geográficas, não se focando mais apenas nas terras sagradas, visando também outras direções como na África e na extensão da península Ibérica.[238] Além desses, o autor fornece outro exemplo relevante, o episódio em que Henrique VIII lutou contra a França, em 1512, ocasião na qual o Papa considerou essa intervenção como uma Cruzada.[239] A expedição francesa histórica contra João, por sua vez, não precisa ter sido pensada como uma Cruzada real em seu tempo, pois os eventos históricos[240] estão todos misturados no drama e, ao longo de seu processo de ficcionalização, o dramaturgo recorre a traços do gênero de Cruzada.

A ideia de Cruzada e a memória do Rei inglês Ricardo I, aliada à supremacia papal na política externa, permitem a compreensão dos motivos da França em romper com a recém-aliada Inglaterra e conferem um poder ainda maior para a Roma à qual João se opõe. Por fim, é por Coração-de-Leão ficar muito tempo longe da Inglaterra e morrer ao longo de uma Cruzada que o tema da sucessão, valorizado por Shakespeare, é tão importante na peça. O princípio básico de perda e recuperação do discurso de Cruzadas pode ser observado em vários momentos na obra: como a recuperação da identidade do Bastardo; a perda e

---

[237] Nem toda Cruzada precisava ser autorizada pelo Papa; esse fenômeno permitiu a longevidade da atividade quando as chances reais de uma Cruzada reconquistar Jerusalém caíram (MANION, 2014, p. 81). No entanto, nas peças do Rei João, o poder papal é o instrumento que dá mobilidade ao conflito.

[238] MANION, Lee. Op. cit., p. 108-109. O especialista em história das Cruzadas, Tyerman, traz inúmeros exemplos de Cruzadas em direções a outros locais, como a região Báltica, Nórdica e o norte da África, além da península Ibérica, nos mesmos anos em que as Cruzadas estavam mais ativas (2004)

[239] MANION, Lee. Op. cit., p. 130 e 150. Para o autor, a tentativa de invasão da Armada também foi uma Cruzada, dado o *status* de Elizabeth como excomungada e a sua aliança com os turcos – o inimigo básico da lógica da Cruzada –, violando, portanto, a identidade cristã (p. 149; 196).

[240] Ver Saccio (2000).

recuperação parcial da vassalagem inglesa por Pandulfo por meio de uma expedição militar; e João com sua coroa e direito de governar. Em *Troublesome Reign*, essa ideia ganha novos sentidos que serão explorados abaixo.

Com o *Rei João*, de Shakespeare, como exemplo inicial deste capítulo, espera-se ilustrar os recursos por meio dos quais uma peça pode tratar de tópicos derivados da Reforma Inglesa e que não são propriamente religiosos. Embora a presença do Cardeal Pandulfo seja forte ao longo de toda a peça, o conflito tem suas raízes na interferência de João com relação à decisão do Papa ou, como foi sugerido acima, a disputa que percorre toda a peça tem sua origem no domínio financeiro e político sobre a população inglesa, incluindo as propriedades monásticas nessa contagem, algo que ocorre em meio ao tom de perda e recuperação. Não se deve deixar de lado que é o próprio problema do saque aos monastérios que possivelmente leva um monge[241] a cometer suicídio, ao experimentar um prato de comida envenenada, o mesmo que acaba matando o Rei inglês ao final da peça – em um tipo de vingança.

Comodidade, vantagem e egoísmo estão espalhados em todos os grupos da peça, seja Roma, Inglaterra, Angiers ou França. Mesmo a aparente força providencial que afasta o exército francês perde seu apelo dramático no final da peça por dois motivos: a aliança da Inglaterra com Pandulfo, que inclui o seu papel na negociação de paz, e o final oblíquo no qual o Bastardo clama por unidade nacional como elemento que impedirá situações semelhantes no futuro. Unidade parece ser algo inalcançável ou muito instável ao longo da peça, ainda que, na última cena nobres, Rei(s) e Roma estejam aliados, em meio à morte de João. O rompimento da união alcançada brevemente pelo casamento e pelos acordos de paz aponta para a impossibilidade de tal unidade no universo diplomático no qual *Rei João* e as peças históricas no geral estão circunscritas. Portanto, quanto aos temas relacionados à Reforma, nessa peça o conflito entre autoridade secular e religiosa, os saques às propriedades monásticas e a presença do discurso de Cruzada são os exemplos de alusões à Reforma Inglesa que caracterizam a tessitura desse universo. Nesse contexto, o termo "unidade" está muito mais relacionado às individualidades do que a um tipo de "nacionalismo", como proposto pelo Bastardo em termos de união. Vale dizer ainda que "unidade", em um contexto pós-reforma e com tantos rompimentos e mudanças de lado, torna-se mais um entre os diversos discursos de manipulação de identidade nacional espalhados nessa peça. As três formas de aproximação à Reforma vistas aqui ganham outro tom na obra que precedera a

[241] A identidade do monge bem como sua nacionalidade não é clara. Shakespeare recorre a um mito de que o Rei João teria sido envenenado por um monge, embora historicamente não o tenha sido.

versão shakespeareana, em especial pelo fato de muitas das cenas que Shakespeare não reescreveu também aludirem diretamente a esses temas.

The Troublesome Reign of John, King of England

Em *The Troublesome Reign of John, King of England* (1589-90), as questões quanto à Reforma tomam outra dimensão. Trata-se de uma peça publicada anonimamente, escrita provavelmente por George Peele,[242] para o Queen's Men. Ela é a fonte primária para a estrutura, sequência e personagens da peça shakespeareana. Ela foi veiculada em duas partes, embora sua ação não seja dividida em duas peças completas e a divisão tenha sido meramente uma necessidade de impressão,[243] pois, ainda que mais extensa que a versão shakespeareana, ela não é tão grande quando comparada com peças do mesmo gênero. Pelo fato de esta ter sido a peça original sobre o reinado do Rei João, quase todas as cenas encontradas em Shakespeare possuem seu equivalente, embora existam casos de cenas únicas em ambas e o tratamento de algumas ações e caracterizações seja pontualmente bem diversificado.

Por conta da semelhança estrutural, temática e de personagens, os tópicos vistos acima como reverberações da Reforma – como o conflito entre autoridade secular e religiosa por meio das intervenções políticas; os saques às propriedades monásticas; e a presença do discurso de Cruzada – também aparecem em *Troublesome Reign*. Porém, o tom anticatólico, em alguns casos, é muito mais expressivo aqui do que na peça sucessora. Peele, no entanto, não transforma o tema em um drama parecido com aquele de meados do século, como Wager ou Bale, cujo tom era propagandístico.

---

[242] Sobre a atribuição a Peele, ver o 'Appendix 2' na edição da Revels Plays, de Charles R. Forker (2011, p. 335-336), e partes da introdução (p. 6-31), além de seu texto na *Shakespeare Survey* "*The Troublesome Reign*, *Richard II*, and Date of *King John*: A Study of Intertextuality" (2011). O capítulo de Sir Brian Vickers, "*The Troublesome Raigne*, George Peele, and the Date of *King John*" em *Words That Count* (2004), foi fundamental para compreender como a atribuição a Peele fora feita, embora nem Vickers nem Forker realizem o teste contrário – verificar os paralelos únicos entre *Troublesome Reign* e todos os outros autores que escreveram nesse mesmo período. Forker, no entanto, busca, sempre que possível, apontar paralelos de algumas passagens de outros dramaturgos. A quantidade, por exemplo, 217 elos únicos de fragmentos de três palavras próximas, entre a obra de Peele e *Troublesome Reign* é impressionante, mas o teste com outros cânones se faz necessário para que Peele passe do melhor candidato ao autor. Como destacou Peter Kirwan, em uma resenha sobre a edição de Forker: "An accumulation of parallels in favour of one author is of no real quantitative value unless those parallels are compared on a like basis with parallels accumulated in favour of other authors" (2011). A atribuição de Peele aqui é seguida como o melhor candidato à obra e, independentemente da atribuição a ele, a data da peça não é influenciada por isso, pois Peele já contava com outras peças escritas antes de a peça ser impressa em 1591.

[243] Na nota ao leitor – que não é um prólogo teatral –, há um desejo de ecoar as duas partes de *Tamburlaine* (1587-90), de Christopher Marlowe.

Atualmente, esse aspecto enviesado é geralmente visto como depreciativo de qualidade. No entanto, o tom da peça está de acordo com a época em que foi escrita e encenada, pois seria impossível que uma peça sobre o Rei João, escrita logo após a vitória inglesa nos mares, em 1588, aparecesse sem recorrer, ainda que em partes, a uma visão antirromana ou anticatólica, pois isso fazia parte da realidade na qual Peele escreveu.[244] Trata-se de uma leitura que, além de seus paralelos na penúltima década do século XVI, é autorizada pelo próprio enredo e justificada pela história do reinado tal como relatado por fontes históricas diversas e conflitantes em suas caracterizações. O tom na peça, portanto, não dá bases para o preconceito de baixa qualidade se desenvolver, algo que é facilmente atribuível tanto às obras anônimas[245] quanto àquelas em que Shakespeare também tem uma peça sobre o mesmo assunto, uma situação em que *Troublesome Reign* pode se encaixar com facilidade.[246]

Portanto, o drama de Peele encontra um ponto de equilíbrio entre o seu tom anticatólico e as forças conflitantes da recepção variada acerca da vida de Rei João, atendendo também ao padrão e ao patrono do Queen's Men. Segundo Forker, a rivalidade internacional é metamorfoseada em uma questão de Estado contra a Igreja,[247] e, além disso, tanto a Inglaterra

---

[244] "Antiespanhola" pode entrar nessa lista também, por conta do final da peça, porém essa qualificação não possui bases históricas no reinado de João, e sim no de Elizabeth. Ainda que o casamento de Blanche (sobrinha espanhola do Rei inglês) e Lewis dê motivos à reclamação, Lewis é instigado a buscar a coroa devido à autorização do Papa e ao apoio de Pandulfo, e não somente pelo casamento ou algum apoio diplomático espanhol.

[245] Os caminhos da desvalorização são às vezes curiosos e inventivos. Tillyard chegou a chamar *Troublesome Reign* de "bad quarto" de uma terceira peça que não sobreviveu e que teria sido a origem das duas peças aqui tratadas (1960 [1942], p. 223). Porém, a tese é de comprovação impossível e não existe o mínimo registro que sustente essa teoria. A crítica de Tillyard à peça shakespeareana chega ao ponto de sugerir que se trata de uma peça que Shakespeare abandonou por não conseguir condensar *Troublesome Reign*, que é para ele a peça original e mais bem balanceada (p. 221-3). A outra ideia de "bad quarto" – *Troublesome Reign* como derivada de *Rei João* – foi levada a sério por Honingman em sua edição, apontando que ela compartilha características vistas em outros "bad quartos" (1998 [1954], p. 174-6). Porém, as características listadas por ele para justificar tal atribuição são frequentes em alguns dos quartos shakespeareanos também. Vale lembrar que Honingman foi o maior nome da tese de que Shakespeare precedeu *Troublesome Reign*, ainda reproduzida em várias edições modernas, invertendo o que era comum para Tillyard na década de 1940. De qualquer forma, a atribuição de "bad quarto" não faz o menor sentido, pois nenhuma cópia pirata seria tão ineficiente a ponto de conseguir reproduzir apenas dois versos da outra peça com exatidão. Tampouco uma peça pirateada teria uma linguagem complexa que envolve aliterações triplas, quádruplas e quíntuplas em grande quantidade, como visto em *Troublesome Reign*, além de possuir uma coesão estrutural mais definida que a peça shakespeareana. A ideia da terceira peça, segundo Forker em artigo recente, só tem a fantasia para se basear (2013, p. 148). A data tardia de *Rei João* (1595-6) é reforçada pelos elos que possui com *Ricardo II* (1595) e aqueles existentes também entre *Troublesome Reign* e *Ricardo II* – Forker lista 70 correspondências (2013).

[246] Vale lembrar que o Queen's Men possuía em seu repertório *The True Tragedy of Richard III*, *The Famous Victories of Henry The Fifth* e *King Leir*, tópicos que Shakespeare retomaria posteriormente.

[247] FORKER Charles R. Op. cit., 2011, p. 60.

como a França podem ocupar o papel de Estado enquanto a Igreja está dispersa ora no estrangeiro Pandulfo, ora nos monges ingleses.

Bloqueio papal

A interferência papal inicia-se na quinta cena, quando Pandulfo aparece pedindo esclarecimentos quanto à nomeação do Arcebispo. O Rei João é rápido em responder e ameaçar Pandulfo, declarando-se "supreme head" (I:5, 80)[248] e, um pouco mais adiante, já deixando claro que saques acontecerão aos monastérios. Tanto Pandulfo como João trocam farpas usando prosa ao invés de versos, em uma cena na qual o verso predomina. O recurso, que geralmente indica intimidade[249] entre os falantes, é usado aqui para indicar o desrespeito do agente do Papa, que é o primeiro a utilizá-lo; João mantém a conversa no mesmo nível.

> **[KING] JOHN**
> And what hast thou or the Pope, thy master, to do demand of me how I employ mine own? Know, Sir Priest, as I honour the Church and holy churchmen, so I scorn to be subject to the greatest prelate in the world. Tell thy master so from me – and say John of England said it – that never an Italian priest of them all shall either have tithe, toll or polling penny[250] out of England; but, as I am king, so will I reign next under God, supreme head both over spiritual and temporal; and he that contradicts me in this, I'll make him hop headless.
> (**The Troublesome Reign of John**, Parte I, cena 5, versos 73-82)

O Rei da França, diferentemente da versão shakespeareana, não demora em tomar sua decisão de abrir mão do pacto recém-concluído com os ingleses e em se colocar sob o comando do Papa contra a Inglaterra. Pandulfo, ao invocá-lo para lutar pela Igreja, já o absolve de perjurar o compromisso que vai ser desfeito. Philip é rápido, e João o desafia, já deixando claro a Pandulfo que a Igreja inglesa irá pagar – literalmente – pelo conflito. O confronto verbal entre os dois reis é feito em verso, ao contrário do anterior, mas recorrendo ao uso da segunda pessoa, de maneira estilisticamente semelhante ao embate com Pandulfo, mas sem usar a prosa.

---

[248] Nas citações de *TR*, o primeiro número representa a parte (I ou II), seguido da cena e número do verso, seguindo a edição de Forker.
[249] Também pode ser usado por personagens fora do universo da Corte ou indicar um desnível entre as posições sociais, como uma afronta, que, nesse caso, é respondida da mesma forma.
[250] "Polling penny" refere-se à taxa recolhida pela Igreja que seguia diretamente para os cofres de Roma (FORKER, 2011, p. 171, n.79).

[KING] JOHN
Why, Philip, I defy the Pope and thee,
False as thou art, and perjured, King of France.
Unworthy man to be accounted king,
Giv'st thou thy sword into a prelate's hands?
Pandulph, where I of abbots, monks and friars
Have taken somewhat to maintain my wars,
Now will I take no more but all they have.
I'll rouse the lazy lubbers from their cells,
And in despite I'll send them to the Pope.
(**The Troublesome Reign of John**, Parte I, cena 5, versos 119-127)

O conflito segue o rumo como foi visto em Shakespeare, com pequenas alterações. Pandulfo garante que todos que lutaram e morreram na batalha ainda em Angiers estão perdoados de seus pecados, chamando o conflito de "holy wars" (I:10, 12).[251] Após perder Artur para João, Pandulfo investe cinicamente na reclamação do trono por parte do príncipe francês Lewis, pois o Papa autorizou que ele reine na Inglaterra. Nesse caso também, o Delfim segue inocentemente o homem do Papa, ao contrário da peça shakespeareana.

[CARDINAL] PANDULPH
Now, Lewis, thy fortune buds with happy spring.
Our Holy Father's prayers effecteth this:
Arthur is safe; let John alone with him.
Thy title next is fairest to England's crown.
Now stir thy father to begin with John.
The Pope says ay, and so is Albion thine.

LEWIS
Thanks, my lord legate, for your good conceit.
'Tis best we follow, now the game is fair.
My father wants, to work him, your good words.
(**The Troublesome Reign of John**, Parte I, cena 10, versos 36-44)

A parte II de *Troublesome Reign* é mais relevante quanto ao fato de que o drama difere de Shakespeare na questão da interferência papal. A interdição do Papa é algo no qual Peele investe para criar o ambiente que culminará na guerra interna, na traição dos nobres e no apoio do povo à invasão estrangeira. A interdição religiosa consiste em mandar fechar todas as igrejas e impedir que os serviços religiosos sejam ministrados à população. Sob essas condições, João não tem muita opção entre enfrentar o próprio país que se volta contra ele ou

[251] Segundo Forker, "holy" e seus derivados é a palavra que mais aparece ao longo da peça (2011, p. 70).

aceitar os termos de Pandulfo. Todos esses acontecimentos são narrados por João, enquanto ele está sofrendo com dúvidas ao lado do Bastardo. Assim, Pandulfo conta com o problema que é Artur estar com João, a reclamação da coroa por Lewis e o caos causado no reino pela interdição, além do levante dos nobres, que juntos formam uma grande influência contra o Rei. Peele cria uma atmosfera mais turbulenta e realista do que a de Shakespeare[252] para dar ênfase à desordem política resultante das ações de João contra a Igreja.

> **[KING] JOHN**
> And I am interdicted by the Pope,
> All churches cursed, their doors are sealèd up;
> And for the pleasure of the Romish priest,
> The service of the highest is neglected.
> The multitude – a beast of many heads –
> Do wish confusion to their sovereign.
> The nobles, blinded with ambition's fumes,
> Assemble powers to beat mine empire down
> And, more than this, elect a foreign king.
> (**The Troublesome Reign of John**, Parte II, cena 2, versos 121-129)

Nesses poucos versos, João reúne toda a sociedade medieval – nobreza, clero e população – em oposição a ele e em favorecimento a um possível Rei estrangeiro. Vale notar que o poder da interdição e a fala de João não possuem tom anticatólico em termos de teologia, algo que reforça o caráter mundano e político dessa interferência. Mais relevante ainda é o fato de que, ao mesmo tempo, o dramaturgo parece sinalizar que sem o acesso à religião uma besta de muitas cabeças emerge na figura do povo sem controle. A cena anterior (II:1) mostra a morte de Artur, da mesma maneira que em Shakespeare, despencando da muralha. No entanto, aqui ele tenta sua fuga da prisão, ao invés de se atirar ao chão, após ter escapado de Hubert poucos momentos antes. Uma diferença significativa é que, após a morte de Artur, os nobres refletem sobre se devem chamar Lewis para ajudá-los ao invés de tomarem a morte de Artur como motivo para a revolta. João, ainda nessa mesma cena (II:2) – em um momento de introspecção que ocorre entre sua decisão de chamar Pandulfo e a entrada dele no palco –, inevitavelmente culpa a interferência do Papa por toda a confusão em seu reino:

[252] Shakespeare alcança esse efeito com seu *Ricardo II*, escrito com pouca diferença de tempo de seu *Rei João*.

> **[KING] JOHN**
> The pope of Rome, 'tis he that is the cause.
> He curseth thee, he sets thy subjects free
> From due obedience to their sovereign.
> He animates the nobles in their wars;
> He gives away the crown to Philip's son
> And pardons all that seek to murder thee,
> And thus blind zeal is still predominant.
> Then, John, there is no way to keep thy crown
> But finely to dissemble with the Pope.
> (**The Troublesome Reign of John**, Parte II, cena 2, versos 159-167)

João tenta persuadir o Cardeal, mas ele não é tão facilmente manipulável. Por um instante o Rei pensa em matar Pandulfo, mas a ideia logo desaparece. A única maneira de obter o perdão do Papa é, segundo Pandulfo, entregar-lhe a coroa. Enquanto João hesita, um mensageiro inglês traz a notícia que finalmente faz com que o Rei inglês se submeta novamente ao Papa: a chegada da frota de navios do Delfim francês.

A cena seguinte (II:3) apresenta o grupo de nobres se reunindo em um monastério para jurar segredo sobre suas ações e se encontrar com Lewis. Seus motivos vão além do suposto assassinato de Artur. Entre suas razões aparecem o exílio de um nobre, provocado por João, a tirania do Rei, além da situação criada pela interdição e condenação pelo Papa. Nessa mesma parte, Lewis comenta com Melun que usará os nobres ingleses para ganhar a coroa e depois os matará.[253]

Com a coroa em suas mãos, Pandulfo, no entanto, trai o Delfim francês e a entrega novamente para o Rei João, colocando-o de volta como um vassalo de Roma e do Papa.

> **[CARDINAL] PANDULPH**
> Thus John, thou art absolved from all thy sins
> And freed by order from our Father's curse.
> [Gives Crown] Receive thy crown again with this proviso,
> That thou remain true liegeman to the Pope,
> And carry arms in right of holy Rome.
> (**The Troublesome Reign of John**, Parte II, cena 4, versos 1-5)

Pandulfo domina o jogo internacional com suas mãos. Logo após a nova coroação, chegam mais mensagens sobre o avanço de Lewis em território inglês; o Cardeal, no entanto, presume-se o grande controlador da situação e detentor de um imenso poder

[253] Em Shakespeare, Melun aparece moribundo apenas para contar o plano de Lewis, momentos antes de morrer. Aqui Lewis é explícito quanto a seu jogo político cruel.

proveniente da autoridade papal. Uma vez que os objetivos de Roma já foram alcançados, toda essa movimentação perde o sentido de existir e precisa ser parada. Pandulfo, após devolver a coroa a João, está do lado da Inglaterra: "Fear not, King John. Thy kingdom is the Pope's, / And they shall know his holiness has power / To beat them soon from whence he hath to do" (II:4, 16-18).[254]

Lewis tornou-se uma peça desnecessária, agora que o objetivo primário no encontro em Angiers fora estabelecido. João e a Inglaterra estão novamente obedientes ao mando de Roma e do Papa. Lewis e os nobres ingleses que o apoiam entram em cena logo após a recoroação. Após ser dispensado de seus serviços, o Delfim, como na peça shakespeareana, comenta sobre os gastos que teve, para voltar para casa sem nada. Sob a ameaça de excomungação, Melun analisa o controle do Papa sobre os reis, colocando a hipocrisia do Cardeal diante de todos, recorrendo ao termo "usurpação", que nesse discurso tem o sentido de interferência diplomática excessiva, algo que beira a ideia de posse.[255] O Bastardo, falando por seu Rei, complementa a análise.

MELUN
It can be nought but usurpation
In thee, the Pope, and all the Church of Rome
Thus to insult on kings of Christendom –
Now with a word to make them carry arms,
Then with a word to make them leave their arms.
This must not be. Prince Lewis, keep thine own;
Let Pope and popelings curse their bellies full.

PHILIP THE BASTARD
My Lord of Melun, what title had the Prince
To England and the crown of Albion
But such a title as the Pope confirmed?
The prelate now lets fall his feignèd claim.
Lewis is but the agent for the Pope.
Then must the Dauphin cease, sith he hath ceased.
But cease or no, it greatly matters not
If you, my lords and barons of the land,
Will leave the French and cleave unto your king.
For shame, ye peers of England, suffer not
Yourselves, your honours and your land to fall.
But with resolvèd thoughts beat back the French
And free the land from yoke of servitude.
(**The Troublesome Reign of John**, Parte II, cena 4, versos 45-64)

[254] Ele tem poder de retirá-los de um território que é do Papa, pois agora a Inglaterra está sob o poder dele.
[255] O dramaturgo parece visualizar uma fronteira tênue entre os dois sentidos.

Os dois homens principais de cada poder secular se colocam como observadores das políticas papais e veem seus reis feitos de peões nas mãos do Papa. O conflito entre Igreja e Estado está dos dois lados da peça, se é que existem dois lados, uma vez que tanto a França como a Inglaterra estão sujeitas às mesmas cobranças e penas por parte de Roma e de seus agentes. Além disso, ao lado de Lewis está praticamente toda a Inglaterra, enquanto que do lado inglês há uma minoria de seguidores, algo que suaviza as fronteiras nacionalistas e concentra a disputa no conflito entre os poderes secular e religioso, ou poder do Papa e reis.

Peregrinos em Cruzadas de traição

As Cruzadas aparecem de diversas formas em *Troublesome Reign*, não se restringindo tanto à memória de Ricardo I e geralmente aludindo ao tema dos monastérios, que será tratado mais abaixo. O Bastardo do falecido Rei inglês é, no entanto, mais envolvido com a identidade de cruzado de seu pai e demonstra afeição por ideais cavalheirescos no início da peça, algo que o distingue da mesma personagem em Shakespeare. As mudanças na caracterização dele, em meio ao seu envolvimento com a corte, são mais lentas. Na sequência das primeiras cenas, Limoges[256] aparece com a pele de leão, que removera do corpo de Ricardo I (I:2). O Bastardo consegue pegá-la em combate (I:3) e a oferece a Blanche (I:4). Ele desafia Limoges para um duelo, do qual o desafiado se recusa a participar (I:5). Finalmente, ele o mata na guerra (I:6). É somente após cumprir todo esse ritual[257] em Angiers que ele realizará a ordem de João em saquear as propriedades monásticas, o que, de certa forma, é outro tipo de vingança por outro responsável pela morte de seu pai, Ricardo I.

Além disso, a traição dos nobres é escondida sob a aparência da peregrinação. Eles decidem usar vestes de peregrinos de Jerusalém – "yclad in palmers weed"[258] (II:1, 98) – e se encontrar no monastério de São Edmundo,[259] o local no qual juram fidelidade à proposta de levantar-se contra o Rei João. Segundo Manion, peregrinos e cruzados não possuíam uma

[256] Em Shakespeare, Limoges e Áustria são o mesmo personagem.
[257] O Bastardo recupera a pele; vinga seu pai; mas não conquista Blanche, que é dada em casamento para Lewis.
[258] O termo "palmers" geralmente se refere àqueles que iam a Jerusalém, podendo significar também monges itinerantes (FORKER, 2011, p. 232, n. 98). Ambas as possibilidades são válidas, pois, disfarçados em hábitos, eles deverão visitar um local sagrado.
[259] Segundo Forker, trata-se de um famoso monastério em West Suffolk, local em que foi enterrado São Edmundo. Esse também foi o local em que historicamente os barões se reuniram secretamente em 1214 para definir o plano que forçou o Rei João a assinar a *Carta Magna*, em 1215 (2011, p. 233, n. 99). Shakespeare menciona o local, mas a referência é imprecisa e vaga em *Rei João*.

distinção formal, o termo "peregrini" podia ser usado indistintamente.[260] A reunião é a cena central da segunda parte (II:3) e a maior de toda a peça. Sobre o altar são feitos juramentos que serão quebrados – como os dos nobres a Lewis ou a fidelidade de Melun ao seu senhor – ou promessas conflitantes, como o juramento francês de matar todos os nobres ingleses que ofereceram ajuda. O Bastardo, no entanto, que é chamado pelos nobres para a reunião, na qual ele advoga por seu Rei, é o único a se manter firme e leal após o encontro.

A Cruzada também pode ter o seu sentido mais imediato, de um grupo sendo motivado a lutar uma "guerra santa". Na cena em que Lewis é instigado a obter a coroa (I:10), Pandulfo chama o conflito para destituir João do poder de "holy war" (I:10, 12-15). João, ao ter que finalmente ceder a coroa ao Papa, tenta negociar um perdão, oferecendo-se a ser um novo cruzado pela Igreja (II:2), oferta na qual o jargão da guerra santa reaparece, em meio a uma dissimulação de redenção e busca por perdão.

> **[KING] JOHN**
> [...]
> Upon my knees, I pardon crave of thee,
> And do submit me to the See of Rome,
> And vow for penance of my high offence
> To take on me the holy cross of Christ
> And carry arms in holy Christian wars.
> (**The Troublesome Reign of John**, Parte II, cena 2, versos 182-6)

O sentido preciso de "holy Christian wars" (II:2, 186), a essa altura da peça, pode parecer impreciso, pois a batalha de Lewis, entre reis cristãos, tem esse mesmo significado. A diferença é a inserção de "Christian" no termo, possivelmente aludindo aos conflitos que não são entre nações cristãs, redirecionando as energias de guerra para outro local. Isso é reforçado pelo verso anterior, no qual João diz que carregará a cruz sagrada de Cristo em seu combate – também acompanhada pelo "holy". A cruz, geralmente representada no vestuário do cruzado, reforça a ideia de que João fala sobre Cruzadas como aquelas em que seu irmão Ricardo I lutou, retomando a lógica do cristão contra o não cristão. A adoção da cruz é uma proposta de João, algo que, apesar dos riscos, parece ser mais leve do que se submeter a Roma. João, no entanto, não é o cruzado principal da peça, pois Pandulfo e Lewis são aqueles que a carregam para recuperar uma Inglaterra, cujo Rei rompera com sua identidade cristã. Ainda que a peça situe-se na época em que Cruzadas ainda ocorriam, o interesse de Pandulfo, e consequentemente do Papa, é o controle da Inglaterra, que fora momentaneamente perdido.

[260] MANION, Lee. Op. cit., p. 80-1.

Dessa forma, a sombra das Cruzadas e suas manifestações em *Troublesome Reign* apenas ilustram um disfarce, um desejo de iludir o espectador ou interlocutor, como aquela dos nobres que mudam duas vezes de lado,[261] para ocultar as verdadeiras batalhas políticas pelas quais estão lutando.

Dessacralização e destruição monástica

Quanto à presença e ao papel dos monastérios, eles também têm um tratamento distinto daquele visto na peça shakespeareana. Após a série de eventos iniciais do Bastardo e do conflito com a França em Angiers, ele deve coletar o dinheiro dos monastérios. Porém, *Troublesome Reign* tem mais cenas envolvendo essas propriedades monásticas, além das citadas acima, e menções aos saques vistos em *Rei João*. Elas fazem parte do local em que a ação se desenvolve em cenas significativas da segunda parte, na qual dois monastérios distintos aparecem, além de um momento da primeira parte da peça encenar a visita do Bastardo a um monastério para coletar dinheiro. Algumas referências aos saques presentes em *Rei João* aparecem pela primeira vez nessa peça. Enquanto outras são próprias de cada peça. Três passagens ocorrem em situações semelhantes: quando a Inglaterra vai à guerra contra a França (*KJ* I.i, 48-49 e *TR* I:1,311-316); quando João orienta o Bastardo a ir aos monastérios (*KJ* III.ii, 16-21 e *TR* I:9, 18-25); quando João deseja saber como foi (*KJ* IV.ii, 141-2 e *TR* I:13, 44-7). O comentário de Pandulfo a Lewis em *KJ* não possui equivalente em *TR*. Enquanto o aviso de João a Pandulfo (*TR* I:5, 123-127) e o comentário do Bastardo (*TR* I:9, 41-44) não possuem equivalentes na peça shakespeareana. O Pandulfo de Peele não recorre aos estragos feitos aos monastérios para incitar Lewis, como faz Shakespeare, mas Peele trabalha com os problemas da interdição na cena da entrega da coroa, como comentado acima, temas deixados de lado por Shakespeare.

Imediatamente após o conflito em Angiers, Peele cria uma cena de humor burlesco (I:11), na qual o Bastardo está coletando os recursos no mesmo monastério em que as cenas finais ocorrem, o Monastério de Swinestead. Anacronicamente, trata-se de um monastério de monges franciscanos.[262] Nela, o Bastardo encontra freiras se escondendo dentro de urnas de monges, além de abades se ocultando em celas de freiras. Diante de ameaças, os

[261] Nas duas peças Os nobres debandam o lado de Lewis para voltar para João.
[262] A ordem dos franciscanos apareceria doze anos após o reinado do Rei João (Cf. FORKER, 2011, p. 185, n.1).

monges e freiras compram seu perdão por meio da chantagem do Bastardo.[263] O tom chauceriano da cena se mescla à inversão da relação de quem vende o perdão – outra reclamação usual dos reformistas –, algo que reaparece nesse mesmo monastério, ao fim da peça. O segundo monastério – São Edmundo – é o local em que Lewis e os nobres ingleses se encontram para jurar fidelidade à causa deles, como comentado acima. A traição que é combinada nesse monastério tem seu paralelo também nas cenas finais, na qual o Rei João, retirado dos campos de batalha, ironicamente, recolhe-se nesse mesmo monastério visitado pelo Bastardo na primeira parte.

Quando, ao final da peça, o Rei se recolhe ao Monastério de Swinestead, é feito o único comentário na peça acerca da tomada de propriedades monásticas, algo que não possui sua contraparte em Shakespeare. Indignado pela presença do Rei, o monge decide matá-lo e, ao conspirar com seu superior, ele – após um breve momento de confusão – obtém o perdão do abade pela ofensa que irá cometer e a promessa de que seus companheiros cantarão missas por sua alma.[264] Peele tenta criar momentos de humor nas cenas envolvendo o clero, algo que depende muito mais da forma como é encenado do que do próprio texto. De certa forma, o universo clerical é o mundo baixo da peça. Pandulfo, no entanto, nunca se envolve com os monges, abades e freiras, permanecendo no mundo dos reis e príncipes. Em alguma medida o monastério é como o universo encontrado geralmente nas representações de hospedarias, bares e bordéis, como nas peças sobre Henrique IV, de Shakespeare.

MONK [THOMAS]
Is this the king that never loved a friar?
Is this the man that doth condemn the Pope?
Is this the man that robbed the holy Church,
And yet will fly unto a friary?
Is this the king that aims at abbeys' lands?
Is this the man whom all the world abhors,
And yet will fly unto a friary?
Accursed be Swinstead Abbey, abbot, friars,
Monks, nuns and clerks, and all that dwells therein,
If wicked John escape alive away.
Now if that thou wilt look to merit heaven,
And be canonized[265] for a holy saint,
To please the world with a deserving work,
Be thou the man to set thy country free,
And murder him that seeks to murder thee.

[263] Segundo os historiadores, o suborno foi uma prática comum na Dissolução para evitar – geralmente apenas adiar – que uma propriedade fosse dissolvida (Cf. BORMAN, 2015; HOSKINS, 1980, p. 131).
[264] Prática católica abandonada na Inglaterra durante a Reforma.
[265] Shakespeare insere esta ideia na voz de seu Pandulfo no início da peça (*KJ*, III.i).

(**The Troublesome Reign of John**, Parte II, cena 6, versos 84-98)

João, sendo atendido pelos monges e desfrutando da hospitalidade, brinca – recorrendo à prosa – quanto ao pagamento das despesas, passando a ideia de que eles não precisam se preocupar, pois o Rei tem dinheiro para pagar pelas despesas, apesar da desconfiança deles. Trata-se, obviamente, de um sarcasmo imenso em uma peça que repetidamente faz menções aos saques à Igreja. Além disso, existe o contraste do efeito e alcance deles, pois estes não impediram que os monastérios continuassem fartos em recursos, tornando-se uma opção de refúgio para o Rei e seu séquito.

> **[KING] JOHN**
> Come, no more ado. And you tell me much of
> Dignity, you'll mar my appetite in a surfeit of sorrow.
> What cheer, Lord Abbot? Methinks you frown like an
> host that knows his guest hath no money to pay the
> reckoning.
> (**The Troublesome Reign of John**, Parte II, cena 8, versos 17-21)

Novamente, a cena direciona os problemas de intervenção do Rei com o dinheiro da Igreja. A visita do monarca ao Monastério de Swinestead – que compreende duas cenas (II:6 e II:8), cujos excertos foram citados acima – acaba por ser um erro fatal ao Rei, pois, ao contrário de Shakespeare, que apenas alude ao envenenamento, Peele faz com que o monge que decidiu matá-lo prove a cerveja[266] envenenada antes do Rei, caindo morto pouco tempo depois. Com João moribundo, Peele concentra a ação dramática nessas últimas linhas. Os nobres pedindo perdão, acompanhados de Pandulfo e do herdeiro ao trono, chegam. Incapaz de falar, o monarca moribundo depende do homem do Papa para intermediar seus últimos diálogos. João deve levantar a mão caso deseje perdoar os nobres que retornaram, algo que ele faz.[267] E, novamente, quando Pandulfo o questiona sobre se ele morre como um servo de Jesus (II:8, 145-148), não é claro se ele levanta ou não a mão, embora Pandulfo considere tacitamente que sim. Servo, nesse caso, pode ser tanto se ele morre como cristão, se ele morre com fé na vida eterna ou se morre servo "da Igreja". Nenhuma das leituras exclui a outra, e a variedade auxilia Pandulfo. João morre nos braços de Pandulfo, dentro de um monastério, por meio de um monge que se sacrifica pela Igreja. A cena sintetiza todos os conflitos entre Igreja e Estado, com a vitória do Papa.

---

[266] Cerveja era uma bebida tradicionalmente preparada em monastérios.
[267] Embora o texto não possua rubricas quanto aos gestos, o agradecimento dos nobres é suficiente para saber que o ator deveria levantar a mão.

No entanto, mais uma menção importante aos monastérios difere na forma como ambas as peças lidam com a morte do protagonista. O príncipe, o futuro Henrique III, pede ao Bastardo que o local, o Monastério de Swinestead, seja completamente demolido, pois foi ali que seu pai morrera traído.

> **KING [HENRY]**
> Sweet Uncle, if thou love thy sovereign,
> Let not a stone of Swinstead Abbey stand,
> But pull the house about the friars' ears,
> For they have killed my father and my king.
> (**The Troublesome Reign of John**, Parte II, cena 8, versos 160-163)

O ato de vingança não é repreendido por nenhum dos presentes, o Bastardo não responde e a cena segue com o recolhimento dos corpos para a cena final da coroação. Trata-se de uma ação contra os monastérios que, ao lado da menção da venda das terras, não é utilizada por Shakespeare e remete ao contexto da Dissolução dos Monastérios por Henrique VIII. Problemas Tudor mais recentes reaparecem no discurso sobre a "unidade" feito pelo Bastardo, ao final, no qual ele elenca a Espanha na lista de inimigos, embora esse país não seja relevante na trama da peça, a não ser pela origem de Blanche, embora a união dê bases à reclamação ao trono por vias do casamento, Lewis tem muito mais poder por meio da autorização papal. A menção aqui alude claramente ao momento histórico vivido pouco tempo antes da peça, com a invasão falha da Armada espanhola, em uma ocasião em que o Bastardo parece transitar de seu estado como personagem para ator e contemporâneo desse cenário.

> **BASTARD**
> If England's peers and people join in one,
> Nor Pope, nor France, nor Spain can do them wrong.
> (**The Troublesome Reign of John**, Parte II, cena 9, versos 53-54)

Ao final, o Rei João não venceu Roma nem a França, foi salvo por Pandulfo ao preço de entregar sua coroa, reconciliou-se com seus nobres devido a uma traição no grupo de seus inimigos e caiu em descrédito por conta das ações de Hubert. Esse conjunto de infortúnios não lhe dá o heroísmo que a maneira de morrer lhe deu. Os monges tinham seus próprios motivos, como os saques representados ou determinadas ações não representadas, como a interdição e a tomada de terras. Pandulfo tem sua parcela de responsabilidade em todos os eventos da peça, afora duas ocasiões em que o mero acaso ajudou ora ingleses, ora os

franceses.[268] Diante da poderosa Roma, que por meio de um homem apenas movimenta todos os acontecimentos da peça, cabe a João apenas reconhecer a força de seu adversário antes de morrer, culpando a entrega da coroa como a causa de seus problemas e lamentando a morte de um inocente.[269] Ciente da dificuldade e morrendo nas mãos desse mesmo homem, ele profetiza, recorrendo à diversas imagens bíblicas, que ainda haverá um dia em que um Rei inglês livrará a Inglaterra do jugo de Roma, deixando implícita a referência a Henrique VIII e legando o conflito para gerações futuras.

> **[KING] JOHN**
> [...]
> I am not he shall build the Lord a house,
> Or root these locusts from the face of Earth.
> But in my dying heart deceive me not,
> From out these loins shall spring a kingly branch
> Whose arms shall reach unto the gates of Rome,
> And with his feet tread down the strumpet's pride
> That sits upon the chair of Babylon.
> [...]
> (**The Troublesome Reign of John**, Parte II, cena 9, versos 102-108)

O tom anticatólico que toma conta dessa passagem faz sentido com a destituição completa do caráter religioso de Roma e a caracterização dos monastérios ao longo da peça. Pandulfo fornece conforto ao Rei apenas nos últimos momentos da peça, ainda que esse serviço reforce seu domínio e influência sobre o país como um todo em um momento de transição, esperando que o sucessor continue um "servo" como seu pai. Portanto, ao cuidar da morte do Rei, ele está definindo o seu espaço e reforçando seu papel político, independentemente de quem governe a Inglaterra, como ficou claro em sua instrumentalização de Lewis ou João. Henrique VIII tampouco foi um monarca reformador em caráter religioso, pois as reformas religiosas propriamente ditas ocorreram apenas no reinado de seus sucessores, em especial por influência da corte de cada um deles.[270] Henrique VIII, portanto, é uma figura histórica que se encaixa perfeitamente no tipo de trama de *Troublesome Reign* ou *Rei João*, porém, com resultado favorável à Inglaterra. Peele também parece fazer um apelo por Reforma, algo que pode ser pensado como um desejo por reformas contínuas na contemporaneidade da peça, de maneira semelhante ao apelo que o *Henrique*

[268] Shakespeare mantém os mesmos eventos.
[269] De maneira semelhante a *Cromwell* e *Sir Thomas More*, a parcela humana nos acontecimentos é explícita ao longo de toda a trama. Fortuna e Providência *não têm lugar* nessas peças. O inocente, nesse caso, é Artur.
[270] Ver, por exemplo, *The Later Reformation in England* (2001), de Diarmaid McCulloch.

VIII (1613), de Fletcher e Shakespeare, faz, em uma situação similar ao final da peça, na cena da profecia no nascimento de Elizabeth.

A alusão a Henrique VIII não ocupa somente o final da peça; os últimos momentos de João antes de entregar sua coroa (II:2) e a entrada de Pandulfo no palco já apontavam para essa incapacidade do Rei em lidar com problema criados por Roma e o desejo de superar o Papa. Esta, contudo, tem um tom e jargões mais anticatólicos que o trecho mencionado acima.

> **[KING] JOHN**
> [...]
> Thy sins are far too great to be the man
> T'abolish Pope and popery from thy realm.
> But in thy seat, if I may guess at all,
> A king shall reign that shall supress them all.
> (**The Troublesome Reign of John**, Parte II, cena 2, versos 170-173)

O homem que ele vislumbra aqui não era necessariamente inglês ainda, como as duas primeiras linhas mostram, ele conjectura sobre um Rei que ocupará o seu trono, algo que, nesse ponto da peça, poderia ser dado a Lewis. Assim, a referência a Henrique VIII é mais clara em seus momentos finais, mas já sugerida aqui.

Além do conflito entre reis e o Papa, a presença dos monastérios e das Cruzadas reforça o conjunto de reverberações da Reforma Inglesa nessas duas peças sobre o reinado do Rei João. Os monastérios ocupam o lugar da relação de poder envolvendo o fluxo de dinheiro e recursos ou local das traições, corrupções e conspirações. A memória das Cruzadas remete ao caráter sagrado que pode ser atribuído ao fato de invadir, matar, destituir, trair e tomar terras ou coroas. Além disso, a imagem de peregrino torna-se o disfarce das verdadeiras intenções, uma dissimulação isenta de busca por redenção. As duas peças são representantes excelentes de formas distintas de pensar o eco indireto da Reforma no pensamento político contemporâneo, absorvido e discutido pelo drama ainda no início da década de 1590.

Para concluir esta seção, recorro a outro exemplo da dissolução e de como essa questão podia ser explorada de forma tangencial, em dramas que não são necessariamente ligados à história inglesa ou a Roma. Shakespeare recorreu à dissolução em peças posteriores, estando os monastérios já dissolvidos ou abandonados ainda que o tenha feito de forma muito breve e indireta. À exceção de *Rei João*, eles não aparecem como cenário, sempre ocupando uma área marginal ao enredo, na qual a ação que acontece, ou em alguns casos deixa de acontecer, no monastério, é mais importante do que o edifício físico, seus habitantes e suas

questões sociais ou religiosas. O vilão de *Titus Andronicus*, Aarão, é encontrado em um monastério em ruínas e de lá trazido para a ação. A noviça em *Medida por Medida* não chega a se estabelecer dentro do monastério, devido aos problemas de seu irmão. Gloucester, em *Ricardo III*, faz questão de mudar o monastério em que o corpo de Henrique VI será enterrado, entre outros exemplos. Em *Péricles* (1609), por exemplo, Shakespeare e George Wilkins recorrem indiretamente à ideia da dissolução dos monastérios, colocando na voz de um pescador um discurso metafórico sobre o evento.

> **FIRST FISHERMAN**
> Why, as men do a-land: the great ones eat up the little ones. I can compare our rich misers to nothing so fitly as to a whale: 'a plays and tumbles, driving the poor fry before him, and at last devours them all at a mouthful. Such whales have I heard on o' th' land, who never leave gaping till they swallowed the whole parish, church, steeple, bells, and all.
> (**Pericles**, Ato II, cena I, versos 28-34)

Essa cena ocorre quando Péricles acaba de chegar a uma terra ainda desconhecida para ele. A baleia que o pescador ouviu falar é uma metáfora para um homem ganancioso, que toma vilas e paróquias. Assim, nesse exemplo, ambos os problemas com a terra estão presentes e conectados entre si: terras religiosas são tomadas e a pessoas comuns são colocadas de lado, devido ao apetite insaciável desse tipo especial de "baleia". A miséria a que essa situação leva as pessoas pode ser a própria mudança do uso da terra da agricultura para a pastagem de ovelhas. Ao mesmo tempo, essa passagem também recorda a dissolução dos monastérios pelo seu conteúdo. Péricles chama essa pequena história de "A pretty moral" (II.i, 35). A transformação da discussão em uma parábola paradoxalmente esconde e revela a crítica à tomada de terras. Aqui a imagem narrada evoca a dissolução sem a necessidade de mencionar o monastério ou tê-lo como cenário. Essa mesma ideia de homens como animais que se devoram é recorrente em Shakespeare e aparece também na Adição da Mão D, atribuída a Shakespeare, em *Sir Thomas More*.

2.2 Linguagem, memória e os problemas de Autoridade Real e Civil

Em termos de linguagem, a Reforma possui suas expressões de recordação e discussão sobre suas consequências ao longo do drama. Expressões de exclamação, nomes de locais, sonhos proféticos, datas e festividades, alusões indiretas a documentos e personagens da época formam um grupo de exemplos de linguagem que retomam o tema da Reforma. Em geral esse agrupamento precisa lidar com leis e hábitos que costumam aparecer em uma atmosfera propícia ao conflito, a partir do qual a ação vai se desenvolver. O dramaturgo acaba por ter que lidar com a mudança de uso de certas palavras, em especial se lida com um material que trata de reis e reinos que antecedem a Reforma Inglesa. As soluções possíveis são a recorrência ao anacronismo, lançando o presente no passado ou adaptando o passado para ser tolerável no presente, em alguns casos recorrendo às duas estratégias na mesma peça. Outra possibilidade é, devido à imprecisão do alcance de medidas específicas da Reforma, que certas tramas e seus elementos continuem não reformados, como comentado no início do capítulo. Qualquer que tenha sido a estratégia, que pode variar de acordo com o próprio material sobre o qual se escreve, os marcadores deixados no texto são importantes para a linha de pensamento desenvolvida aqui.

Alguns casos resultam em soluções perspicazes, como o mercador que reutilizou os rosários para enriquecer, outros não subsumem à discussão e precisam lidar com questões complicadas, como posturas ambivalentes em seus protagonistas, como é o caso de Thomas More em sua peça ou os reis que foram forçados a abdicar, como Ricardo II e Eduardo II, em peças que, como as vistas acima, exploram os limites da autoridade e ocorrem nos limites da lei.

Sir Thomas More, Ricardo II e Eduardo II

"God forbid!": cidadãos e reis entre Deus e a coroa

A manobra política de transformar o Rei na Cabeça da Igreja Inglesa representa uma mudança não somente em termos de política eclesiástica, mas também na capacidade de quem pode falar sobre a vontade de Deus quanto àquilo que Deus permite ou não. O Rei passa a representar oficialmente a política religiosa. Assim, a expressão "God forbid", encontrada em muitas peças do Renascimento inglês, além de indicar que algo deve ser evitado ou é

condenável, também carrega uma linguagem moralizante, com sua habilidade em dizer o que é certo ou errado, sempre de acordo com a autonomia daquele falante. Assim, a expressão, que outrora podia expressar algo cuja simples menção causa horror, passa a incorporar o aspecto legal do universo pós-Reforma, no qual o Rei pode falar em nome de Deus e, consequentemente, pode transformar ações seculares em transgressões religiosas, justificando suas medidas porque se trata de algo "proibido por Deus".

Esse recurso de linguagem não é novo ou exclusivo do período de Henrique VIII, pois antes o detentor do mesmo aparato linguístico de controle social era o chefe da Igreja, o Papa. Contudo, com a Reforma, há um crescimento imenso do uso dessa expressão, algo que leva à hipótese[271] de que ela tenha se estabelecido exatamente nessa época, como o gráfico abaixo pode confirmar.

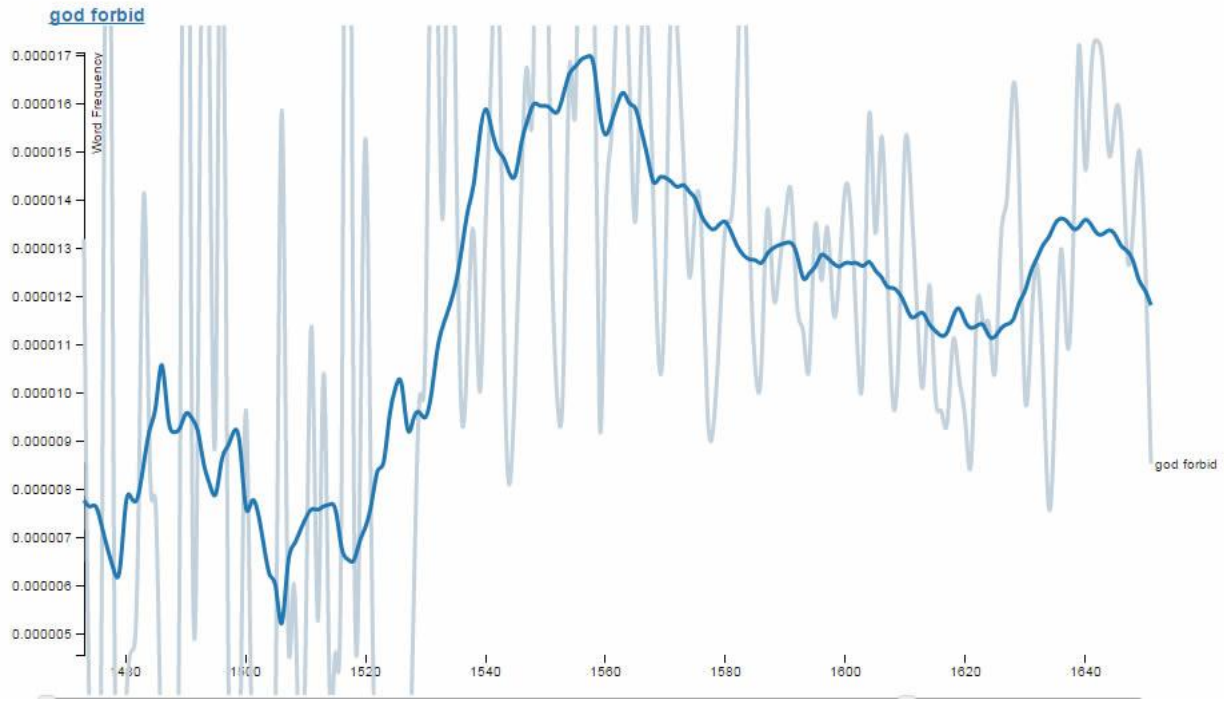

Imagem 2: Crescimento da frequência da expressão "God Forbid" em livros, obtido por meio do recurso *Early Print* em novembro de 2015. A linha mais escura indica o crescimento médio, enquanto a linha mais clara indica ocorrências isoladas por ano.

O gráfico mostra um crescimento elevado da frequência da expressão até meados da guerra civil inglesa. O eixo vertical indica o aumento da frequência com que a expressão é

[271] Essa hipótese foi formulada em minha comunicação "The seen and unseen in *Sir Thomas More*", apresentada na University of York, em maio de 2014. Contudo, apenas quase um ano depois, testes de frequência para confirmar a hipótese puderam ser realizados por meio da ferramenta *Early Text*.

encontrada em obras impressas nesses anos. O primeiro valor no eixo vertical indica que a expressão é encontrada cinco vezes para cada milhão de palavras, seguindo para seis ocorrências por milhão, sete por milhão, e assim por diante. Entretanto, há um fator que não é levado em consideração na construção dessa imagem: a quantidade de livros impressos em cada época. Frequências iguais em anos diferentes não representam a mesma quantidade absoluta de usos da expressão. Por exemplo, em 1500 foram impressos apenas 45 livros, enquanto em 1630 foram impressos 460 livros, o que altera consideravelmente a proporção entre esses dados.[272] Assim, com mais livros em circulação, para manter uma frequência crescente, como exibida pelo gráfico, é necessário que o total bruto de repetições do termo supere muito o aumento do número de livros sendo impressos. Portanto, com a Reforma, a expressão "God forbid" teve um aumento que acompanhou o aumento do volume de livros e superou progressivamente a quantidade de seu aparecimento em livros ao longo do século XVI.

Os exemplos das peças de Rei João já ilustraram como o drama podia lidar, em termos gerais, com essa problemática das vozes conflitantes de Deus no episódio em Angiers. A expressão "God forbid" está ausente nessas peças e é encontrada geralmente, nesse mesmo período, quando algo grave está acontecendo, como a deposição de um Rei ou mesmo em uma situação de menor impacto político, como sua ocorrência em *Sir Thomas More*. Os parágrafos que seguem nesta seção discutem casos nos quais tanto súditos como reis têm problemas com a autoridade que eles mesmos tentam definir por meio da inter-relação entre leis canônicas e seculares, em especial devido às brechas existentes na transição entre a proibição e a autorização, ou a pregação e a subversão.

Shakespeare escreveu uma Adição para *Sir Thomas More* em torno de 1604, provavelmente alguns anos após a peça falhar em passar pela censura em 1600, tentando ajustar o principal problema dela: uma cena de rebelião que ocupa as cenas iniciais. Shakespeare já havia escrito cenas que haviam passado pelo mesmo censor com seu *Júlio César* (1599) e em *Henrique VI Parte II* (1591). Em *Sir Thomas More*, cidadãos de Londres que viviam em regiões marginais da cidade sofrem nas mãos de mercadores estrangeiros ricos e poderosos. Os eventos recordam o episódio histórico, conhecido como "Ill May day", mas com um final diferente. Thomas More, na pena de Shakespeare, consegue parar, evitando o massacre que foi o episódio histórico.

[272] KERNAN, Alvin. **Shakespeare, the King's Playwright**, 1995, p. 171.

Além do fato de essas cenas iniciais retratarem uma rebelião, elas também levantam alguns aspectos de consequências da Reforma Inglesa. O "Ill May Day", de acordo com a historiadora Susan Brigden, foi o maior ato de violência contra estrangeiros no século.[273] O "May Day", por sua vez, correspondia a uma data comemorativa,[274] mas essas festividades, na época em que a peça foi escrita, já estavam proibidas como parte do desenvolvimento das reformas realizadas ao longo do século.[275] Nessas primeiras cenas, nós somos transportados para uma época em que memórias de um tempo passado e práticas que antes eram comuns aparecem o tempo todo, algumas mais visíveis do que outras, em especial no que diz respeito à Reforma Inglesa, um evento histórica e esteticamente associado à vida de Thomas More. Além disso, o "Ill May Day" foi um evento que aconteceu em maio de 1517,[276] muito próximo da disseminação das 95 teses de Lutero em novembro, na cidade de Wittenberg, posicionando a abertura da peça no mesmo ano em que as reformas tiveram origem no continente.

Dessa forma, o evento que antecede (na peça) a subida de More para os cargos políticos mais elevados do reino também está a apenas um passo da revolução cultural que, anos mais tarde, na Inglaterra, culminaria em sua queda. Como não há na trama veracidade histórica, pois More não teve sucesso em deter essa rebelião e só se tornou cavaleiro anos mais tarde, em 1521, pode-se imaginar que a escolha desse caminho para sua ascensão em um evento historicamente tão marcado como a rebelião de maio de 1517, por parte dos autores da peça, não seja por acaso.

Shakespeare reescreve a cena em que More consegue interromper a rebelião.[277] O Texto Original de Munday, que continuou na peça, inicia-se com a população se entregando aos oficiais, logo no final da Adição shakespeareana. O discurso de More, geralmente analisado nos estudos de atribuição de autoria para avaliar a presença de Shakespeare, evoca

---

[273] Cf. BRIGDEN, Susan. **London and the Reformation**, 1989, p. 129.

[274] Diversas peças fazem alusões a essa data, em contextos diferentes. Sobre as festividades e calendários, ver *Bonfires & Bells National Memory and The Protestant Calendar in Elizabethan and Stuart England* (2004 [1989]), de David Cressy.

[275] Ver WHITE, Paul. **Theatre and Reformation**, 1993, p. 164.

[276] Segundo Agnes Heller (1982, p. 30), essa data, ao lado de 1527 e 1579/1588, seriam as datas mais importantes para se pensar o desenvolvimento irregular do Renascimento, pois 1517 "corresponde à Reforma, incorporando e dando origem ao primeiro grande movimento popular da época […] e tornando simultaneamente possível a expressão em termos religiosos e ideológicos da separação dos percursos das nações".

[277] A cena no Texto Original não sobreviveu ou foi usada por Shakespeare para recriar a parte problemática e posteriormente dispensada. É possível assumir, com relativa certeza, que More também conseguia interromper na cena do Texto Original. O escriba (Mão C) tenta ajustar o nome dos personagens ao longo da adição shakespeareana e faz modificações em trechos de sintaxe mais complexa. Ver a cena vi da Tradução.

ideias e estratégias retóricas diversas, como absolutismo, civilidade e paralelos bíblicos. More inicia seu discurso questionando o que o grupo reivindica e, após tomar conhecimento de que eles querem que os estrangeiros sejam expulsos da sociedade, ele começa a debater o quão peremptória essa medida seria:

> **MORE**
> Grant them removed, and grant that this your noise
> Hath chid down all the majesty of England.
> Imagine that you see the wretched strangers,
> Their babies at their backs and their poor luggage,
> Plodding to th' ports and coasts for transportation,
> And that you sit as kings in your desires,
> Authority quite silenced by your brawl,
> And you in ruff of your opinions clothed:
> What had you got? I'll tell you: you had taught
> How insolence and strong hand should prevail,
> How order should be quelled. And by this pattern
> Not one of you should live an aged man;
> For other ruffians, as their fancies wrought,
> With selfsame hand, self reasons, and self right,
> Would shark on you, and men like ravenous fishes
> Would feed on one another.
> (**Sir Thomas More**, cena vi, versos 83-98)

Doll responde de maneira significativa: "Before God, that's as true as the gospel" (vi, 99). Ela é a personagem que foi mais violentada pelos estrangeiros; por exemplo, quando a peça se inicia, ela está sendo abduzida por um deles. Após a linguagem de More ser comparada com os evangelhos, ele muda seu tom para algo mais semelhante a um sermão:

> **MORE**
> Let me set up before your thoughts, good friends,
> On supposition, which if you will mark
> You shall perceive how horrible a shape
> Your innovation bears. First, 'tis a sin
> Which oft th'apostle did forewarn us of,
> Urging obedience to authority;
> And 'twere no error if I told you all
> You were in arms against your <God>.
> (**Sir Thomas More**, cena vi, versos 103-109)

Logo, todos os manifestantes, em voz córica, respondem que eles não estão se levantando contra Deus: "Marry, God forbid that" (vi, 110).[278] More responde deixando claro que, de acordo com seu entendimento e especialmente em sintonia com as ideias Pós-Reforma, levantar-se contra o Rei é o mesmo que se levantar contra Deus. Deve-se ter em mente que a peça aponta para o ano de 1517 – o ano da Reforma no continente –; qualquer anacronismo, como a origem divina dos reis, que fora popular no fim desse mesmo século, é devido à manipulação do material por parte dos dramaturgos. Nessa cena, Munday, Chettle e Shakespeare escrevem no período após a Reforma, mudando e redefinindo a história, como visto acima, para servir às suas propostas dramáticas.

MORE
Nay, certainly you are.
For to the king God hath his office lent
Of dread, of justice, power and command;
Hath bid him rule, and willed you to obey.
And, to add ampler majesty to this,
He hath not only lent the king His figure,
His throne and sword, but given him His own name,
Calls him a god on earth. What do you, then,
Rising 'gainst him that God Himself installs,
But rise 'gainst God? What do you to your souls
In doing this? Oh, desperate as you are,
Wash your foul minds with tears, and those same hands,
That you, like rebels, lift against the peace,
Lift up for peace; and your unreverent knees,
Make them your feet. To kneel to be forgiven
Is safer wars than ever you can make
Whose discipline is riot,
In, in, to your obedience! Why, even your hurly
Cannot proceed but by obedience.
Tell me but this: what rebel captain,
As mutinies are incident, by his name
Can still the rout? Who will obey a traitor?
Or how can well that proclamation sound
When there is no addition but 'a rebel'
To qualify a rebel? You'll put down strangers,
Kill them, cut their throats, possess their houses,
And lead the majesty of law in lyam,
To slip him like a hound. Alas, alas! Say now the King
As he is clement, if th'offender mourn,
Should so much come too short of your great trespass

[278] Essa mesma expressão, com as três palavras, aparece em *Otelo*, quando é usada ironicamente por Iago, uma peça na qual a outra adição de Shakespeare é frequentemente associada, e também em *Mercador de Veneza*. A expressão "God forbid" aparece 22 vezes nas peças e uma vez nos sonetos shakespeareanos.

> As but to banish you: whither would you go?
> What country, by the nature of your error,
> Should give you harbour? Go you to France or Flanders,
> To any German province, to Spain or Portugal,
> Nay, anywhere that not adheres to England:
> Why, you must needs be strangers. Would you be pleased
> To find a nation of such barbarous temper,
> That, breaking out in hideous violence,
> Would not afford you an abode on earth,
> Whet their detested knives against your throats,
> Spurn you like dogs, and like as if that God
> Owed not nor made not you, nor that the elements
> Were not all appropriate to your comforts
> But chartered unto them? What would you think
> To be thus used? This is the strangers' case,
> And this your mountanish inhumanity.
> (**Sir Thomas More**, cena vi, versos 111-156)

Após expor a situação na qual as pessoas que hoje eles condenam poderiam ser eles mesmos em um futuro próximo, se eles não parassem a revolta, todos decidem abrir mão do plano, novamente em voz córica, dizendo: "Faith, 'a says true. Let's do as we may be done to" (vi, 157). A rebelião acaba, todos são perdoados, exceto os líderes que devem seguir para a prisão, mas apenas o líder deles, Lincoln, é executado.

O discurso de More, visto como uma unidade de pensamento, evoca a ideia da equivalência entre o Rei e Deus, e o que é feito ao Rei também é feito a Deus. More, assim que chega, compara a época em que os londrinos vivem agora, em segurança, com aquela em que os pais deles viveram, indiretamente se referindo à Guerra das Duas Rosas e ao longo período de guerra civil que precedeu o início da dinastia Tudor. Portanto, não é estranho que qualquer rebelião ou levante popular iria causar problemas e iria requerer que a argumentação estivesse envolta em discurso religioso[279] – a argumentação abre e encerra com paralelos bíblicos[280] –, em especial a ideia de que não se deve fazer aos outros aquilo que não se deseja para si mesmo, em meio à dificuldade de conciliar o conceito de que a autoridade do monarca é igual à divina, ou que ambas são, na verdade, a mesma autoridade.

Apesar da linguagem elaborada retoricamente para conseguir o efeito desejado e instilar a autoridade real, a ideia é simples: tanto evitar confusão e rebelião, como justificar o poder real, ideia exercida por meio de exemplos que poderiam ser facilmente assimilados e possivelmente convincentes para a população representada e para aquela que seria

[279] A condenação à revolta contra o Rei João, como visto acima, era tema de uma homília.
[280] O exemplo de *Péricles*, mencionado acima, recorre a uma estratégia semelhante, também em uma peça colaborativa.

espectadora da peça. No entanto, conforme a trama avança, More se torna uma figura subversiva; Ele não obedece à ordem do Rei em assinar alguns artigos (cena x). A mesma personagem que urge por obediência civil ao monarca nas primeiras cenas é aquela que se revolta – pelo menos em consciência – às ordens de Henrique VIII no meio da peça. Mesmo que os artigos sejam políticos e toquem em questões sobre sucessão real, para More eles possuem uma dimensão religiosa, especialmente em um plano mais privado.

Thomas More recorre à autoridade do Rei e evoca o poder da relação Deus e Rei e a obediência cega a tal noção para posteriormente se tornar um símbolo de resistência a essa mesma união e um mártir político. Tanto a população como More foram afetados pelos usos da autoridade. Apesar de sua faceta peculiar no episódio dos artigos, trata-se de uma autoridade que carrega consigo os dois poderes, secular e religioso, e decide aquilo que é ou não proibido de acordo com a necessidade. A morte de Thomas More aqui, como em sua própria história, simboliza a total assimilação dos poderes que anteriormente estavam impedindo a resolução do grande problema de Henrique VIII, ironicamente encontrados na voz do More através da mão de Shakespeare, em colaboração com o More da cena de Munday.[281]

Quando essa expressão aparece em peças que tratam do assunto da usurpação do trono, como em *Ricardo II* ou *Eduardo II*, reis tomam o local de súditos frente aos problemas das duas leis e poderes. Além disso, nesses casos, os diferentes poderes estão personificados em rivais disputando a coroa em meio a um universo pré-Reforma, no qual papas e seus homens ainda podem interferir com o rumo da história, instalar e derrubar reis e ainda clamar pela vontade divina. Em *Ricardo II*, quando Bolinbroke está prestes a tomar a coroa inglesa, após ter forçado a renúncia e a entrega da coroa que pertencera a Ricardo II, o Bispo de Carlisle, ecoa a expressão "God forbid" vista acima, furiosamente constatando:

> **BISHOP OF CARLISLE**
> Marry, God forbid!
> Worst in this royal presence may I speak,
> Yet best beseeming me to speak the truth.
> Would God that any in this noble presence
> Were enough noble to be upright judge
> Of noble Richard! Then true noblesse would
> Learn him forbearance from so foul a wrong.
> What subject can give sentence on his king?
> And who sits here that is not Richard's subject?

[281] Vale lembrar que a cena de Munday, na qual More se recusa a assinar, também está marcada para ser alterada.

> Thieves are not judged but they are by to hear,
> Although apparent guilt be seen in them;
> And shall the figure of God's majesty,
> His captain, steward, deputy-elect,
> Anointed, crowned, planted many years,
> Be judged by subject and inferior breath,
> And he himself not present? O, forfend it, God,
> That in a Christian climate souls refined
> Should show so heinous, black, obscene a deed.
> I speak to subjects, and a subject speaks,
> Stirred up by God, thus boldly for his king.
> My Lord of Hereford here, whom you call king,
> Is a foul traitor to proud Hereford's king.
> And if you crown him, let me prophesy
> The blood of English shall manure the ground,
> And future ages groan for this foul act.
> Peace shall go sleep with Turks and infidels,
> And in this seat of peace tumultuous wars
> Shall kin with kin and kind with kind confound.
> Disorder, horror, fear and mutiny
> Shall here inhabit, and this land be called
> The field of Golgotha and dead men's skulls.
> O, if you raise this house against this house,
> It will the woefullest division prove
> That ever fell upon this cursed earth.
> Prevent it, resist it, let it not be so,
> Lest child, child's children, cry against you, 'Woe!'.
> (**Richard II**, Ato IV, cena i, versos 115-150)

Anteriormente, na peça, quando Bolingbroke levantou um exército contra Ricardo II, partindo do princípio de recuperar o ducado de Lancaster, ninguém disse que ele era proibido por Deus em guerrear com seu próprio Rei e transgredir a ordem real em não retornar de seu exílio até a expiração do prazo dado.[282] No entanto, em ambas as peças a respeito de Bolingbroke como Rei da Inglaterra – as duas partes de *Henrique IV* por Shakespeare –, é ele quem precisa enfrentar a mesma situação que causou no passado, pois a peça insiste que reis não podem ser instaurados por homens.

Eduardo II, de Marlowe, ainda possui mais similaridades com as peças tratadas aqui. Assim como *Troublesome Reign* de Peele, o Rei acaba morrendo nas mãos de um membro da Igreja, não aquele que orquestrou sua queda, mas Eduardo II, na prisão, busca refúgio ao lado de um monge,[283] antes de morrer, revertendo, segundo Forker, a imagem da

[282] Ricardo II condena Bolingbroke ao exílio no início da peça e, com o falecimento de Lancaster, ele toma todas as propriedades que seriam de direito do filho exilado, Bolingbroke.
[283] A produção do National Theatre (2013) enfatizou essa cena, fazendo Eduardo deitar a cabeça sobre o colo do monge em busca de proteção.

abertura da peça.[284] Da mesma forma que o Rei João das duas peças, Eduardo é acusado de tomar terras da Igreja, e, para deixar esse evento mais dramático, ocorrem humilhações e um ataque físico a um membro da Igreja por parte do monarca e seu favorito, Gaveston.[285] Esses eventos culminam na manipulação do Rei, por parte dos nobres, para promover o afastamento do nobre favorito da corte de Eduardo. A autoridade clamada pelo Arcebispo provém de Roma, mas o poder para apartar e oprimir Eduardo II e finalmente instalar seu sucessor no trono provém da nobreza que o Rei não soube administrar com cuidado.

Contrastando com *Sir Thomas More* e *Ricardo II*, em *Eduardo II* a ideia de ir contra o monarca é autorizada na trama de maneira semelhante ao que Shakespeare faria com um bispo que lidera um exército contra o Rei em *Henrique IV Parte II*. O Arcebispo da Cantuária de Marlowe que, diferentemente de Bolingbroke, não foi exilado, mas humilhado por Gaveston, aproveita o pretexto do episódio para se levantar junto aos demais nobres insatisfeitos contra Eduardo II. Marlowe não trabalha com a expressão da proibição, ele a inverte, transformando proibição em *autorização* divina, uma forma que essencialmente lida também com quem pode ou não definir a vontade divina. O Arcebispo coloca Deus em guerra contra o Rei, quando este ofende a Igreja, incluindo a tomada de terras e a distribuição de cargos eclesiásticos por parte de Eduardo II. A autoridade do Papa é utilizada como uma ameaça por parte do Arcebispo que, como Pandulfo, é subordinado ao Papa.

LANCASTER
My lord, will you take arms against the king?

ARCHBISHOP
What need I? God himself is up in arms,
When violence is offered to the church.

YOUNG MORTIMER.
Then will you join with us, that be his peers,
To banish or behead that Gaveston?

ARCHBISHOP
What else, my lords? for it concerns me near
The bishopric of Coventry is his.
(**Edward II,** Ato I, cena ii, versos 40-45)

[284] FORKER, Charles R. 'Introduction', 1994, p. 75.
[285] Holinshed relata apenas o confisco de terras e riquezas. O ataque físico e a humilhação pública são invenções de Marlowe (FORKER, 1994, p. 49; 55). Há nesse confisco algo semelhante à memória da dissolução vista em *TR* e *KJ*. A produção do National Theatre (2013) fez Eduardo e Gaveston brincarem de "bobinho" com o chapéu do Bispo nessa cena.

Ambos os reis – Ricardo II e Eduardo II – enfrentam destruição iminente e deposição ao fim da peça. Discursos quanto ao fato de eles governarem por escolha divina não são mais politicamente efetivos e ambos precisam enfrentar as verdadeiras políticas de seus mundos, especialmente quando seus apoiadores mais poderosos não estão mais do seu lado. Em *Ricardo II*, em especial, é possível ver como o argumento do direito divino cria desespero ao invés de segurança, em suas ocorrências frequentes. Ambas as peças deixam claro que quem proíbe e quem é responsável por aquilo que Deus diz não se limita ao Rei, mas a uma autoridade – ou a um grupo – que detém o poder. Uma situação que possui suas analogias com o exemplo das peças com o Rei João, recorrendo ao tema das múltiplas vozes da lei ao longo de toda a peça. Bolingbroke, ao final, afasta o bispo, que diz que condena sua ação – tomar a coroa e se tornar Rei ao final da peça –, enquanto o grupo que derrubou Eduardo II santifica sua violência, usando o apoio de um Arcebispo, logo no início da peça.

A exclamação "God forbid" acalma a população em *Sir Thomas More*, mas é ineficiente em *Ricardo II*, enquanto Marlowe reverte a lógica, incitando o conflito, que agora é autorizado, e não proibido. A relação entre Rei, súdito e Deus assume diversas posições no drama da Renascença Inglesa. Thomas More enfrenta os mesmos problemas de autoridade e obediência que impôs à população, de maneira semelhante ao Bolingbroke, enquanto rebelde (ao longo de *Ricardo II*) e na condição de Rei (nas duas partes de *Henrique IV*). Não há um verdadeiro titular das leis de Deus, assim como também não há um detentor seguro do poder, pois tanto súditos como reis podem clamar pela linguagem de Deus para justificar suas ações e cair posteriormente em contradições, baseadas na flexibilidade dos mesmos argumentos que antes exaltavam.

A 'presença' e a memória oblíqua

Como visto acima, o maior problema que a peça sobre Thomas More enfrentou foi a visibilidade de uma rebelião, indicada explicitamente por Tilney para ser substituída por um relato sobre o assunto. A oposição entre o que está visível e o que está invisível é um aspecto central para focar as dimensões da Reforma Inglesa em *Sir Thomas More*. Inicialmente, temos a figura do monarca, Henrique VIII, que nunca é visto ao longo das cenas – nem no "Texto Original" ou nas Adições –, nem mesmo o seu nome é mencionado.[286] Apesar de sua aparente invisibilidade, ele é o importante centro de poder dramático, um

[286] A única exceção é o nome formando um adjetivo em "Harry groat" em uma das cenas iniciais, nas primeiras linhas da adição de Shakespeare (Cena VI, Adição II, Mão D, verso 2).

homem cujas ações são trazidas à luz por meio de seus agentes, como nobres, mensageiros e oficiais. Essa invisibilidade foi provavelmente proposital, pois a peça fora escrita originalmente cerca de três anos antes da morte da filha de Henrique VIII, e possivelmente existia uma sensibilidade maior em relação ao passado do pai da Rainha do que com aquele que se opôs ao direito dela de governar.[287] Afinal, o filho[288] de um casamento posterior tornou-se Rei (Eduardo VI) e, morrendo ele jovem, Maria, a filha de Catarina de Aragão, tornou-se rainha para, na sequência, Elizabeth – sua última descendente viva – ocupar o trono deixado pela meia-irmã. Portanto, mesmo estando em uma posição pior na fila[289] ao trono, como seus antecessores morreram, Elizabeth alcançou o trono. Isso é, a vontade de seu pai – que a filha de Catarina de Aragão não o sucedesse – acabou sendo cumprida, algo que talvez ajude a neutralizar as memórias de Thomas More.

A maior parte das sequências que remetem à Reforma Inglesa explora esse recurso de representar algo ou alguém indiretamente e está presente mais no "Texto Original" de Munday e Chettle do que nas Adições. O primeiro é conhecido por seu papel como um agente anticatólico ao longo do governo de Elizabeth I, o que torna sua presença nessa peça algo realmente estranho e me leva à leitura possível da obra, pelo menos em uma fase inicial de sua concepção, como uma "armadilha" para capturar a consciência não conformista.[290] Ambos escolhem representar tópicos relacionados à Reforma por meio de três maneiras distintas: como um documento oblíquo, como sonhos e como uma peça dentro da peça.

O elemento inicial é a presença implícita de um documento que levou More à abdicação do cargo de Lorde Chanceler da Inglaterra. O documento e seu conteúdo específico nunca são revelados. More simplesmente recebe ordem para assiná-lo e responde:

> **MORE**
> Subscribe these articles? Stay, let us pause.
> Our conscience first shall parley with our laws.
> (**Sir Thomas More**, Cena x, versos 71-72)

[287] As duas peças em que Henrique VIII é um personagem estão localizadas no período jacobino.
[288] Eduardo VI, filho de Henrique VIII e Jane Saymour (terceiro casamento), foi coroado aos nove anos de idade e reinou entre 1547 e 1553.
[289] Considerando apenas o filho e as filhas de Henrique VIII. A filha de Margaret Tudor já havia morrido há muito tempo também.
[290] Não conformista, em termos gerais, seria aquele que não segue a política religiosa oficial, independentemente de sua afinidade particular.

Na sequência o Bispo de Rochester recusa-se a assiná-lo e é preso.[291] More, então, finalmente abdica, solicitando mais tempo para pensar a respeito. Não é possível saber com certeza se o documento que o levou a essa atitude é o *Ato de Sucessão*, o *Ato de Supremacia* ou o *Ato de Traição*.[292] Qualquer que tenha sido o conteúdo específico desse documento, ele está inevitavelmente relacionado a esses documentos que levaram o Thomas More histórico a comportar-se de maneira semelhante. Essa é a primeira ação real, mas não completamente visível, da Reforma Inglesa que afeta diretamente a vida do protagonista. Não se pode saber se um texto auxiliar ou um resumo de um desses documentos oficiais tenha sido lido sobre o palco, pois o manuscrito não contém nenhuma observação a respeito. No entanto, a peça funciona bem mesmo com esse silêncio.[293]

Outro recurso explorado, que também é, em certo grau, um instrumento impreciso e indireto, são os sonhos. Sonhos são uma solução comum no drama elisabetano, especialmente aqueles relatados por mulheres. De acordo com Patrícia Crawford, os sonhos das personagens femininas do drama desse período expõem suas preocupações com o bem estar de membros da família.[294] A cena em que sonhos são relatados (cena xi) acontece imediatamente após a abdicação de More ao cargo e sua saída do palco (cena x), acompanhado por oficiais do Rei que já estavam de prontidão para o caso da recusa de More, ainda seguindo o "Texto Original" de Munday e Chettle. Tanto a filha como a esposa de More têm sonhos expressivos com ele. A filha sonha que seu pai estava rezando na Igreja de Chelsea e a cruz caiu sobre ele, matando-o.

ROPER'S WIFE

Truly, and so have I.
Methought I saw him here in Chelsea Church,
Standing upon the rood-loft, now defaced;
And whilst he kneeled and prayed before the image
It fell with him into the upper-choir,

---

[291] Após a recusa de Rochester e sua ordem de prisão, inicia-se um trecho (versos 80-104) que foi censurado por Tilney e que ocupa boa parte do restante da cena, restando apenas um curto diálogo (versos 105-9) entre dois lordes, Surrey e Shrewsbury, que se questionam acerca do porquê de Thomas More não assinar o documento, mas acreditando que ele irá mudar de ideia.

[292] Historicamente, o aprisionamento de More só foi possível graças ao último deles, porém Thomas More não sai dessa cena para a prisão, reforçando a dúvida quanto à exatidão do documento. Sobre cada um dos documentos, ver a cena x da tradução da peça, página 296, nota 223.

[293] A encenação de *Sir Thomas More* em 2005-6 na Royal Shakespeare Company (RSC), dirigida por Robert Delamere, explorou a dimensão atemporal do martírio e, nesse sentido, a ausência do conteúdo específico desse documento, somada a outras soluções para a encenação, como o figurino em trajes modernos, deu um tom mais universal ao papel e à situação enfrentada por More.

[294] CRAWFORD, Patricia. "Women's Dreams in Early Modern England", 2000.

Where my poor father lay all stained in blood.
(**Sir Thomas More**, Cena xi, versos 37-41)

A esposa de More, por sua vez, relata que, em seu sonho, ela e o marido estavam navegando no rio Tâmisa com o Rei e sua Rainha – que também não é nomeada[295] – quando subitamente sua embarcação se separa das demais e é engolida por um redemoinho que leva ambos para a morte.

LADY MORE
Troth, son, I know not what. I am not sick,
And yet I am not well. I would be merry,
But somewhat lies so heavy on heart
I cannot choose but sigh. You are a scholar.
I pray ye tell me, may one credit dreams?

ROPER
Why ask you that, dear madam?

LADY MORE
Because tonight I had the strangest dream
That e'er[296] my sleep was troubled with.
Methought 'twas[297] night,[298]
And that the King and Queen went on the Thames
In barges to hear music. My lord and I
Were in a little boat me thought, – Lord, Lord,
What strange things live in slumbers! – and, being near,
We grappled to the barge that bare the King;
But after many pleasing voices spent
In that still-moving music house, methough
The violence of the stream did sever us
Quite[299] from the golden fleet, and hurried us
Unto the bridge which, with unused horror,
We entered at full tide; thence some flight-shoot
Being carried by the waves, our boat stood still
Just opposite the Tower, and there it turned
And turned about, as when a whirlpool sucks
The circled waters. Methought that we both cried,
Till that we sunk, where arm in arm we died.
(**Sir Thomas More**, Cena xi, versos 5-26)

---

[295] A referência aqui é provavelmente Ana Bolena ao invés de Catarina de Aragão.
[296] Forma monossilábica de *ever*.
[297] Contração para *it* + *was*
[298] O rompimento com os versos mais curtos, neste ponto, parece indicar uma pausa para que os atores, antes andando, parem para ouvir o relato de Lady More.
[299] Equivalente ao *quit*.

Esses sonhos perturbam a esposa de More. William Roper, o genro de More, que ouve os dois relatos, interpreta que ambos compartilham uma mensagem desafortunada e fatal. No primeiro existe a presença da perigosa situação político-religiosa em relação à religião oficial. De acordo com John Jowett, o sonho da filha representa sinais do martírio de Thomas More em conexão com a iconoclastia da Reforma.[300] No segundo, o grande problema do Rei – seu divórcio de Catarina de Aragão e casamento com Ana Bolena – também mostra sua faceta fatal, em um período em que a incapacidade de se manter na mesma corrente que o Rei poderia levar à destruição.

A metáfora da água também está presente em umas das cenas iniciais (cena vi), na qual More precisa abandonar seu posto de Xerife para seguir as correntes ascendentes de sua vida. Como na peça sobre Thomas Cromwell, a água é um elemento poético que leva tanto para a ascensão como para a queda.[301] John Jowett também observa que um grande crucifixo que caiu e matou uma pessoa foi um evento real na Igreja de St. Paul em 1547.[302] Nesse contexto de sonhos e na posição da cena na peça, a queda representa a Reforma e os aspectos gerais das políticas religiosas que mataram Thomas More. Colocados lado a lado, a abdicação e os sonhos dão o rumo que a peça irá seguir desse ponto em diante. Porém, antes disso, antes de More se recusar a assinar o documento, o clima dentro da corte, em meio ao assunto "casamento", encontrou outra forma de representação indireta, esta que, como os sonhos, também pode ser encontrada no drama desse período.

O último recurso relativo à Reforma Inglesa que abordo nesta seção é a peça dentro da peça. Embora esse recurso (cena ix) se localize antes da cena em que More abdica de seu cargo (cena x), ele permite um melhor entendimento de como a ação representa progressivamente eventos que relembram a Reforma. Thomas More é ainda Lorde Chanceler e está para receber membros ilustres da cidade de Londres para uma refeição em sua casa. Antes da chegada deles, uma trupe de atores aparece para oferecer seus serviços. Eles estão corretamente caracterizados nos costumes e práticas do teatro do início do século XVI e possuem um catálogo de antigos interlúdios. More precisa escolher um deles e sua opção acaba sendo por um interlúdio chamado *The Marriage of Wit and Wisdom*.[303]

No entanto, o espetáculo não pôde se iniciar imediatamente, pois um dos atores estava ausente, porque precisara buscar um acessório que estava faltando. More se oferece para atuar no lugar dele. Seu papel é o de "Bom Conselho" e em seu papel ele precisa

[300] JOWETT, John. Op. cit., 2011, p. 91.
[301] Ver "Fortuna e ação humana em peças sobre a Reforma Inglesa", 2014, de minha autoria.
[302] JOWETT, John. Op. cit., 2011, p. 92.
[303] Tradução: "O Casamento do Juízo e da Sabedoria".

convencer Juízo de que Lady Futilidade não é Lady Sabedoria, enquanto a personagem Inclinação (que faz o papel de um vício) lhe diz o contrário.

> **MORE [as Good Counsel]**
> Wit, judge not things by the outward show.
> The eye oft mistakes, right well you do know.
> Good Counsel assures thee upon his honesty
> That this is not Wisdom, but Lady Vanity.
> (**Sir Thomas More**, Cena ix, versos 279-282)

More faz duas falas como "Bom Conselho", ambas direcionadas ao Juízo, que responde descrente ao que ele fala. A citação acima é a segunda fala de More no papel, antes que o interlúdio seja interrompido, quando a refeição está pronta para ser servida e o ator ausente chega. A peça, que deveria ser reiniciada após o jantar, jamais é retomada, pois More precisa sair correndo para atender a um compromisso na Corte, que acaba sendo aquele discutido acima e resulta em sua abdicação. Aqui More encena seu papel social como alguém próximo de Henrique VIII, aconselhando-o em diferentes assuntos. No contexto da Reforma, isso alude à possibilidade de que More está argumentando contra impressões e realidades. Esse jogo de peça dentro da peça coloca os espectadores, tanto os reais como os ficcionais, em uma posição na qual todos eles sabem que Lady Futilidade não é Lady Sabedoria e, portanto, More está agindo corretamente ao aconselhar seu superior a não tomar más decisões. Apenas o Juízo – uma alegoria para o Rei – não sabe o que está realmente acontecendo, pois ele não tem conhecimento de que está sendo enganado pela Inclinação, tomando Futilidade por Sabedoria. A súbita interrupção do interlúdio indica que a peça evita fazer uma crítica direta à decisão do Rei, deixando o plano metafórico sem se envolver em controvérsia, mas o Juízo acabou o interlúdio enganado e é assim que More parte para atender os fatídicos compromissos do Estado na outra cena.

2.3 Memória temática da Reforma

O primeiro capítulo desta tese abordou a presença e a recordação de Sir Thomas More no drama e na literatura das décadas que seguiram após sua morte. Seu aparecimento, em praticamente todos os casos, formava um elo com a Reforma Inglesa, geralmente representado no cuidado dos escritores em lidar com sua morte. Enquanto personagem de sua própria peça, como foi discutido ao longo do presente capítulo, esse mesmo elo está visível

nas cenas situadas em 1517 ou naquelas encontradas no meio e ao final do enredo. Entretanto, as marcas de censura da peça revelam uma busca por neutralizar alusões diretas às políticas que circundaram o contexto da morte de More, enfatizando o conceito de obediência civil – coincidentemente valorizado na crítica da peça, por se tratar da Adição shakespeareana. Isso não impediu que a situação política de sua morte se fizesse presente na obra por outras vias, como os sonhos, a peça dentro da peça, ou mesmo os "artigos" que são trazidos para ele assinar.

A situação de memória se inverte no caso das peças do Rei João. Anacronismos de linguagem, como "supreme head", e a reorientação seletiva de eventos procuram enfatizar o comportamento dele para criar um Rei reformador. Enquanto se busca neutralizar aquilo que traz lembranças da Reforma na personagem de Sir Thomas More, o efeito inverso ocorre com Rei João, que é investido de discurso e ações reformadoras. Isso pode ser explicado pela diferença de posições de suas personagens históricas quanto ao papel e à influência de Roma sobre a Inglaterra e quanto às associações individuais delas, posteriores ou não, com relação a posições religiosas distintas.

Esse recurso de transformações é expressivo quanto à capacidade do drama em recordar, modificar e adaptar eventos do passado por meio de uma variedade de soluções temáticas e de linguagem. Entre os temas explorados aqui, há nas peças do Rei João uma relação que une o conflito entre autoridade secular e religiosa ao tema da exploração dos recursos, sejam do Rei ou da Igreja. Os monastérios e o discurso de Cruzada são temas que aparecem com fácil transição entre um ou o outro, algo que nem sempre ocorre por se tratar de temas presentes em muitas outras peças. O fenômeno de investir sacralidade a um objeto ou lugar (ou de removê-la) está envolto na lógica da dissolução dos monastérios ou no incentivo às guerras santificadas. Contudo, em nenhum caso a ideia de iconoclastia ocorre. Nos exemplos das duas peças sobre Rei João, os interesses de João, Pandulfo ou de Lewis por recursos e poder se sobrepõem a qualquer caráter atribuído previamente aos monastérios. Esses são locais que, nessas obras, assemelham-se às tavernas ou aos esconderijos em que falsos juramentos e planos de rebelião são feitos, votos eclesiásticos são rompidos e onde o mais grave dos crimes – para o período do início da Idade Moderna Inglesa –, o regicídio, ocorre.

Quanto ao discurso de Cruzada, ele se mostra tão flexível nessas duas peças que abarca os interesses de qualquer grupo ou indivíduo que busque "recuperar" algo perdido. Pandulfo utiliza esse tipo de retórica a fim de ganhar Lewis e um exército que possa lutar para estabelecer objetivos de Roma disfarçados de busca pela coroa inglesa. João, em *Troublesome*

Reign, também faz uso desse tema, com um tom que mistura sarcasmo e desespero quando está para ceder a coroa para Pandulfo, que será um cruzado para Roma.

Entre os recursos de linguagem, as expressões, menções a datas, objetos e locais, assim como o uso de linguagem teatralizada também se mostraram recursos úteis nessas peças para dialogar com a Reforma Inglesa. A expressão "God forbid" e as implicações de seu uso são também visivelmente manipuláveis de acordo com os interesses de grupos e indivíduos nas peças *Sir Thomas More*, *Ricardo II* e *Eduardo II*, que foram os exemplos escolhidos neste capítulo. Tais recursos são mais pontuais dentro do enredo, mas ainda assim são significativos para dar direção à ação de instalar um novo Rei ou de criar ambiguidades nas personagens – como no caso de More, que surge pela mão de Shakespeare e, no restante da história que será contada, pela mão de Munday e dos outros dramaturgos. Já as recorrências a locais, objetos e datas são recursos mais elusivos, pois dependem do reconhecimento por parte do leitor – geralmente intermediado pelo editor – e dificilmente têm os mesmo alcance para um espectador, devido a fatores como distância temporal, geográfica e de costumes em que a peça venha a ser encenada, sem contar a própria ambientação da encenação.

Este capítulo explorou alguns recursos de *temas* e *linguagem* que estabelecem um diálogo entre peças de 1590 a 1600, enquanto o capítulo anterior abordou a memória de um *personagem* como elo à Reforma Inglesa. O capítulo final desta tese abordará questões ligadas à *estrutura* do drama da década seguinte para retratar histórias próprias do mesmo evento histórico, tais como *Sir Thomas More* e outros personagens do universo Tudor.

3. A PERMANÊNCIA DA REFORMA INGLESA NO DRAMA

"There is a history in all men's lives
Figuring the nature of the times deceased"
William Shakespeare, **Henrique IV Parte II** (III.i, 80-81)

No capítulo anterior se privilegiou o modo como o drama da década de 1590 faz alusão a uma diversidade de abordagens sobre um evento histórico, por meio de diversos recursos de linguagem e de temas presentes ao longo do enredo. Embora existam relações com o presente dos dramaturgos, no caso das duas peças sobre o Rei João esse tipo de abordagem, que dialoga com o dia a dia em que as peças são escritas, não é destacado, pois a ênfase se concentra em verificar a reverberação do passado dentro da ação e as transformações deste, em especial privilegiando o tratamento dado às consequências de alguns eventos ou mudanças significativas da Reforma Inglesa. Alusões estas que geralmente passam despercebidas pela fortuna crítica dessas peças.

Este capítulo lida com a permanência da Reforma na contemporaneidade das obras e está dividido em duas partes. A primeira discute a estrutura do drama histórico escrito no período jacobino – que recuperam tramas que ocorrem no período Tudor como enredo, buscando descrever a estética dramática da Reforma Inglesa quanto às suas características próprias e às divergências em relação a peças do mesmo gênero. A segunda parte trata do diálogo ou da permanência dos temas políticos, caros a Henrique VIII e seus descendentes, nas reverberações tópicas de tais temas com os primeiros anos de James Stuart, tais como o direito divino dos reis e os conflitos de consciência resultantes dessa política, tema este caro à peça *Sir Thomas More*. Ambas as partes são complementares e buscam concluir o percurso sugerido pela hipótese da tese, de que o drama da renascença inglesa encontra diversos caminhos para recordar a Reforma Inglesa por meios que não são necessariamente envoltos em discurso confessional ou ligados às controvérsias religiosas do século XVI. Portanto, o aspecto abordado neste capítulo é composto por uma análise dos traços da estrutura dramática, tais como formato, estilo, tratamento diacrônico de personagens e relações idiossincráticas deste conjunto com a contemporaneidade das peças.

3.1 A tessitura do drama histórico Tudor

A primeira aproximação em relação às peças históricas do período jacobino que tratam dos reinados de seus antecessores Tudor não é clara, pois um leitor que queira conhecê-las precisa ter alguma familiaridade com o tratamento das peças históricas desse período para localizá-las. O motivo disso é que seus títulos não são óbvios e imediatos, à exceção, claro, do *Henrique VIII* de Shakespeare e Fletcher, pela forma como este monarca aparece no *Primeiro Fólio*, pois a peça ficou conhecida pelo título elusivo *All is True*. Os nomes das personagens não estão visíveis logo nas primeiras palavras dos títulos, como acontece nos casos das peças escritas ao longo do período Tudor sobre os reis Plantagenetas.[304]

As peças sobre Elizabeth I são um caso extremo e curioso. O título da obra histórica, dedicada à sua memória e dividida em duas partes, é: *If You Know Not Me, You Know Nobody* (1605-6).[305] O nome da monarca só aparece na folha de rosto, na primeira parte da peça, no subtítulo "Or The Troubles of Elizabeth I", acompanhado por uma efígie da rainha logo abaixo. Thomas Heywood,[306] ao escrever essas duas peças, parecia inaugurar o uso de títulos elusivos, pois outro drama do mesmo período, agora sobre Henrique VIII, escrito por Samuel Rowley, receberia o título *When You See Me, You Know Me* (1605).[307]

Em uma época na qual a imagem de monarca não é tão amplamente reconhecível em meios de comunicação, essa forma de título sugere tratar-se provavelmente de algum culto da imagem dessas figuras históricas, por meio de representações tais como efígies baseadas em retratos famosos. Segundo John Watkins, desde 1563 Elizabeth proíbe a circulação de qualquer imagem sua que não seja baseada em algum retrato oficial;[308] em especial ela teme ser representada em um papel teatral. O dramaturgo Ben Jonson se envolve em maus lençóis por adicionar a rainha como uma personagem muda em *Every Man Out of His Humour*

---

[304] Ainda que possa existir alguma confusão com os títulos das três partes de *Henrique VI* e suas versões anteriores, a nomeação das peças Tudor é bem diferente das Plantagenetas.
[305] Ref. BD 1427 (Parte I) e 1433 (Parte II).
[306] Thomas Heywood foi o escritor que mais dedicou obras individuais à memória de Elizabeth I, recorrendo a quase todos os gêneros literários (WATKINS, 2009, p. 36-37).
[307] Ref. BD 1441.
[308] WATKINS, John. **Representing Elizabeth in Stuart England: literature, history, sovereignty**, 2009, p. 39.

(1599),[309] embora existam casos em que a representação dela, por vias alegóricas, passe sem problemas com a censura.[310]

É possível deduzir que o reconhecimento da efígie seria imediato, como Heywood parece ansioso por dizer com sua escolha de palavras no paratexto de *If You Know Not Me*. Contudo, quem diz uma frase semelhante ao título da peça não é Elizabeth, e sim o mercador Hobson,[311] enquanto outra personagem, Gresham, é quem salva a jovem princesa dos planos de sua meia-irmã Maria, em uma espécie de elo entre as duas partes.[312] Outra possibilidade de compreensão do título é que, por se tratar de uma monarca cuja morte é recente, todos que virão a assistir à peça também viveram no período elisabetano e, portanto, podem reconhecer a rainha ali representada. Ainda que funcionem como figuras reais (protagonistas), outras personagens históricas podem ter uma identificação mais imediata, por conta de suas trajetórias pessoais e, em alguns casos, por seus exemplos,[313] embora nenhum deles seja membro da família real inglesa, como é o caso daqueles que, ao contrário das peças sobre os monarcas, emprestam seus nomes às peças *Sir Thomas More*, *Thomas*, *Lord Cromwell* e *Sir Thomas Wyatt* (1602-3),[314] de Dekker, e possivelmente as peças perdidas sobre Wolsey.[315]

Além dessas, há também a peça perdida sobre uma tentativa de coroar uma familiar de Henrique VIII como rainha da Inglaterra, logo após a morte de Eduardo VI,[316] *Lady Jane* (1602),[317] por Thomas Heywood, Henry Chettle, Thomas Dekker, John Webster e

---

[309] Ref. BD 1216.
[310] WATKINS. Op. cit, p. 238, n. 11.
[311] A frase é dita no final da parte II, quando a Rainha não reconhece Hobson, que lhe havia emprestado dinheiro. Heywood deixa implícita a mensagem de que ele (e possivelmente outros mercadores) teve uma participação no financiamento da vitória sobre a Invencível Armada. O verbo "to know" é muito utilizado ao longo das duas partes.
[312] Segundo Charles W. Crupi, Elizabeth divide a história com Gresham na Parte II, e sua *National Exchange* se torna uma conquista nacional. Gresham representa um tipo de heroísmo comercial (2004, p. 296).
[313] O termo *exemplo* é empregado aqui em seu sentido amplo: como algo que pode ser imitado ou como aquilo que *não* deve ser seguido; essas interpretações variam de acordo com o tipo de identificação do espectador com a pessoa representada e seu entendimento da história e da trajetória. As interpretações também são afetadas pelos recursos empregados pelo texto e na encenação.
[314] Ref. BD 1369 e 1369a, ver também a entrada 1365.
[315] Os registros da existência dessas peças permitem intuir que elas não têm títulos oblíquos, sendo conhecidas como *Cardinal Wolsey* (Ref. BD 1293) e *The Rising of Cardinal Wolsey* (Ref. BD 1309). O Cardeal Wolsey apareceria nessas duas peças, assim como em *When You See Me* e *Henrique VIII*.
[316] Lady Jane Grey teria sido nomeada rainha da Inglaterra, embora este seja um tópico de debates históricos. Ela teria governado relutantemente por alguns dias, devido à vontade de Eduardo VI em seu testamento. Quando, finalmente, o Parlamento acaba por reconhecer Maria como a herdeira do trono, Jane Grey é condenada como usurpadora, presa e executada.
[317] Ref. BD 1365.

Wentsworth Smith, que ocorre durante o fim do reinado de Eduardo VI (1547-1553)[318] e o início de Maria I[319] e provavelmente seria uma peça de duas partes. Embora tenha se perdido, vale destacar o nome feminino como título da peça,[320] ainda mais de alguém que morre como traidora, assim como os outros indivíduos citados acima.

Outros exemplos de título são mais extremos, como as peças que acontecem no reinado henriquiano ou elisabetano – mas contam a história de seus adversários diplomáticos, como Roma e Espanha – e que ganham títulos notáveis, como *Whore of Babylon* (1606),[321] de Thomas Dekker, que glorifica Elizabeth I, ou *The Devil's Charter* (1606),[322] de Barnabe Barnes, que trata dos Borgias. Embora *Whore* conte, de forma alegórica, a história dos atentados contra a vida de Elizabeth, a "whore"[323] do título é representada claramente pelo Papa.

Títulos como esses têm impactos na forma em que veem e transformam a história em ação. Em primeiro lugar, o ponto imediato não é recorrer à história de um Rei ou mesmo dos grandes acontecimentos de um reinado. Trata-se de um fragmento, uma história que acontece naquele período em que o Rei ou a Rainha pode ter tido um papel muito pequeno. Em segundo lugar, a multiplicidade de perspectivas oferecidas ao espectador ou leitor por esse tipo de peça, quando comparada com outras em que o monarca domina o palco, como, por exemplo, nas peças históricas das duas tetralogias shakespeareanas de *Ricardo II* a *Ricardo III* – embora elas tenham mais semelhanças com as estruturas das duas partes de *Henrique IV* –, peças em que a cidade e a corte são representadas em alternância, mas inter-relacionadas.

---

[318] O início da peça, lamentando a morte do Rei, ecoa o início de *Henrique VI Parte I*, no qual se lamenta a morte de Henrique V.

[319] Sua existência está documentada no Diário de Henslowe (Ref. BD 1365). É possível que os dramaturgos responsáveis por *Sir Thomas Wyatt* tenham absorvido ou reescrito cenas que pertenceriam a essas peças. Seu enredo trata do momento de crise criado pela morte do Rei Eduardo VI, ainda na adolescência, e da dúvida sobre quem lhe sucederia no trono, um tema que acaba culminando na revolta de Wyatt contra Maria I, quando esta opta pelo casamento com um monarca espanhol.

[320] É importante ressaltar que títulos que destacam o papel da protagonista feminina não seriam tão incomuns no período jacobino, ainda que raros, como ocorre em *The Duchess of Malfi* (1612), de John Webster, ou em *The Tragedy of Mariam* (1613), esta última inclusive escrita por uma mulher, Elizabeth Cary.

[321] Ref. BD 1500.

[322] Ref. BD 1523. Essa peça conta a história do Papa Alexandre VI (Rodrigo Borgia). O filho desse Papa o sucede no pontifício, mas é suplantado por Júlio II, o Papa que precisará lidar com o divórcio de Henrique VIII. A trama não tem relação com os eventos ingleses, mas demonstra como a Roma não clássica e associada ao Papado aparece no drama do período.

[323] Tal designação para o Papa não é incomum, como na peça sobre os Borgia. Também é um lugar comum a ideia de associar o Papa com o Anticristo (ASCH, 2014, p. 44).

As figuras reais tendem a uma notável transformação: do monarca, que é o grande centro dos acontecimentos, como na peça de Rowley, ao Rei que, embora ausente no palco, é o grande influenciador de todas as ações, como acontece no caso de *Sir Thomas More* ou *Cromwell*. O monarca acaba sendo representado diversas vezes por agentes ou por instrumentos, tais como cartas, decretos ou mensageiros. A soberania de sua vontade, entretanto, não é abalada pela falta da sua presença direta no palco.[324] Isso permite o uso de recursos como os perdões emitidos pelo Rei, que chegam atrasados aos condenados, relativizando sua bondade ou enfatizando o poder dos agentes do monarca.[325] A oportunidade do dramaturgo de tornar a figura real em algo progressivamente complexo acaba por ser suprimida, uma vez que ele não está no centro do palco e tampouco aparece na maioria das cenas. Outra consequência é a dispersão dessa complexidade em outros personagens ou episódios.

Em *If You Know Not Me, You Know Nobody Part I*, Elizabeth tem um papel importante em meio ao desenvolvimento das cenas, embora a rainha, no período em que se dá a ação, seja Maria I. Outra figura influente é o Rei-consorte da Rainha, Filipe II da Espanha, que cultiva certa admiração pela cunhada (Elizabeth) e é uma personagem mais bem definida do que a própria monarca dessa peça. Na segunda parte, Elizabeth já é a Rainha do período correspondente, embora Heywood escreva uma peça complexa, deixando-a apenas para o último ato.[326] O dramaturgo a retrata como uma figura marcial frente à tentativa de invasão da Armada espanhola, enquanto concede complexidade a muitas figuras que dominam as relações comerciais – visíveis ao longo de toda a parte II – ou que são influenciadas por elas, como é o caso da própria rainha, entre outras personagens.

Rowley cria outro tipo de monarca em *When You See Me*, quando recorre a uma imagem de Henrique VIII como um Rei bufão que, como o Henrique V shakespeareano, passeia anonimamente[327] pelas ruas da cidade, à noite. Outra imagem é a do Rei enquanto pai, esposo e homem comum, como destaca a editora responsável pela edição mais recente,[328]

---

[324] Ver o Capítulo 2 acima para uma discussão da questão da onipresença do monarca em *Sir Thomas More*.
[325] Ver a execução de Lincoln em *Sir Thomas More* e do protagonista em *Cromwell*. No primeiro caso, trata-se de algo tacitamente manipulado para a população enquanto, no segundo caso, o perdão atrasado simboliza o possível arrependimento de Henrique VIII, algum tempo após a execução de Cromwell.
[326] Ver os primeiros parágrafos do Capítulo 2, acima.
[327] Sobre o Rei que se disfarça ao longo da peça, ver o livro *The Disguised Ruler in Shakespeare and his Contemporaries* (2012), de Kevin A. Quarmby.
[328] HOWE, Joanna. N. **A critical edition of Samuel Rowley's 'When you see me, you know me'**, 2015, p. 49.

pois, inicialmente o Rei precisa lidar com o impasse de um parto complicado, que acabará levando uma das duas vidas, e deve decidir se salva a esposa ou o seu filho. Ele escolhe a primeira opção, mas o resultado é o contrário. Os destaques da peça acabam por ser o nascimento do príncipe Eduardo e a representação tanto da terceira esposa de Henrique VIII (a mãe de Eduardo VI) como também da última, em meio a outras figuras notáveis, como Thomas Cranmer e o Cardeal Wolsey, entre outros. Assim como na primeira peça sobre Elizabeth e, em certa medida, nas duas partes de *Henrique IV* e *Ricardo II*, o herdeiro (real ou suposto) é a personagem que se destaca mais ao longo do enredo, geralmente envolta em um círculo de favoritos ou pequenos grupos[329] de pessoas influentes ou influenciadoras.

Além do monarca, as personagens de origem nobre que geralmente influenciam no andamento da ação são também figuras minimizadas. Nessas peças a mudança no panorama social, ocorrida ao longo do século XVI por conta da Reforma, é visível. Assim, entre as personagens existe uma significativa redução no número e na importância da ação de membros da nobreza. Homens como Thomas More, Thomas Cromwell, Bispo Stephen Gardiner, Thomas Cranmer e Thomas Wolsey – todos de origem humilde – são aqueles que ocupam a maior quantidade de cenas, influenciam seus pares reais e têm suas histórias contadas, tomando para si, em alguns casos, também os títulos das obras.[330] Há um realismo social determinante nessas peças sobre o reinado Tudor. Tal realismo também é visível por meio do crescimento tanto do individualismo[331] como do nascimento de uma figura social, que viria a ser designada e caracterizada posteriormente como *burguês*,[332] como os dois mercadores que tomam conta da segunda parte de *If You Know Not Me*.

Portanto, muito da ação dessas peças históricas jacobinas envolve a narrativa de outras pessoas, em uma série de perspectivas sobre o reinado, em que o Rei e seus nobres possuem um papel significativamente menor. A ação pode abranger, como nas peças anteriores, problemas de política interna ou externa, envolvendo a resolução de conflitos dentro ou fora da Inglaterra. *If You Know Not Me, You Know Nobody Part II* é um caso curioso também nesse quesito. A segunda parte superestima a história da fundação da *National Exchange*, enquanto a vitória dos ingleses nos mares toma segundo plano e sua relação com os episódios é meio vaga de imediato, pois o que une as duas peças – e dá coesão

[329] Segundo Schofield, a separação de personagens em grupos conflitantes é uma marca das peças de temas Tudor (2010).
[330] Os títulos dessas obras não são elusivos como os vistos em peças de monarcas Tudor.
[331] A peça *Cromwell* é uma boa representante desse tipo de pensamento.
[332] Sobre esse assunto, ver "Reading Nascent Capitalism in Part II of Thomas Heywood's *If You Know Not Me, You Know Nobody*" (2004), de Charles W. Crupi, para uma leitura detalhada dos comportamentos dos dois mercadores e a complexidade única dada por Heywood ao tema.

à segunda parte – são as intervenções dos mercadores Gresham e Hobson. Apenas em uma edição posterior, em 1633, Heywood se preocupa em dar mais destaque ao final da peça, aumentando a quantidade de diálogos e inserindo cenas que retratam o inimigo nos mares, mas sem alterar a dinâmica da história. O discurso de nacionalismo que Shakespeare emprega em seu Henrique V, não é um recurso utilizado por Heywood para compor sua personagem Elizabeth, pois este parece mais preocupado com a representação da determinação e a busca de espaços entre diversas classes ou grupos dentro da Inglaterra.

Segundo John Watkins, a rainha Elizabeth, na representação de Heywood, governa a Inglaterra mais por seu compromisso com a fé protestante (final da parte I) e principalmente com súditos poderosos, como os mercadores (parte II), do que por qualquer direito hereditário. A cena sintomática dessa concepção ocorre quando as estátuas de todos os reis ingleses se perdem no oceano, mas a galeria de retratos dos cidadãos destacados de Londres – geralmente homens ricos que fizeram grandes doações à cidade em troca de fama e prestígio – permanece firme na *Exchange*.[333]

Religião é um assunto que ocupa um bom espaço nessas peças e sempre se apresenta na forma como os monarcas Tudor ou membros da família real são recordados por meio dos esforços confessionais – pessoais ou visíveis em suas medidas políticas – de cada um no sentido da manutenção de sua própria fé como religião nacional. A narração da história do protestantismo[334] em cada reinado recebe destaque especial. Assim, as guerras dos Plantagenetas pela coroa dá lugar aos conflitos religiosos que permearam o período de Eduardo VI, Maria I e Elizabeth I e continuaram ao longo do período jacobino. A postura nesse assunto por parte da pessoa recordada pelo drama acaba sendo fundamental para o enredo. Entretanto, exemplos como *Sir Thomas More* mostram que essas peças estão realmente bem distantes da simplicidade do maniqueísmo dramático de algumas gerações anteriores, embora lancem mão, ocasionalmente, de discursos de ódio, que também já estão presentes em uma das primeiras peças históricas, a predecessora do *Rei João* de Shakespeare: *The Troublesome Reign of King John*, ambas analisadas acima. A complexidade individual frente aos dilemas impostos pela fé e pelo Estado – em alguns casos impelindo posições contrárias –, não por acaso, como discutirei mais abaixo, acaba tomando grande espaço e definindo os recursos utilizados por esse grupo de dramaturgos.

---

[333] WATKINS. Op. cit, p. 47-51.

[334] Por uma série de motivos, a história da Inglaterra acaba por se mesclar com a história do protestantismo inglês, algo que seria revisado apenas séculos mais tarde.

Essas obras lançam mão também de alguns recursos já conhecidos de outras peças históricas, como sonhos proféticos e solilóquios. Os sonhos têm a mesma função de alertar a audiência,[335] mas podem ser usados como uma fantasia na qual se fala indiretamente sobre algo que não poderia ser dito abertamente, como é o caso em *Sir Thomas More*. Os solilóquios se aproximam mais do estilo de Hamlet, que conversa consigo mesmo, do que do de Ricardo III, que dialoga frequentemente com a plateia. A origem humilde está no centro das inquietações do solilóquio de Cromwell, que aparece logo nas cenas iniciais, assim como também é o caso para Thomas More, quando este se torna Lorde Chanceler.

MORE
It is in heaven that I am thus and thus,
And that which we profanely term our fortunes
Is the provision of the power above,
Fitted and shaped just to that strength of nature
Which we are born with. Good God, good God,
That I from such an humble bench of birth
Should step, as 'twere, up to my country's head,
And give the law out there; I, in my father's life,
To take prerogative and tithe of knees
From elder kinsmen, and him bind, by my place,
To give the smooth and dexter way to me
That owe it him by nature: sure these things,
Not physicked by respect, might turn our blood
To much corruption. But, More, the more thou hast,
Either of honor, office, wealth, and calling,
Which might accite thee to embrace and hub[336] them,
The more do thou in serpents' natures think them,
Fear their gay skins with thought of their sharp state,
And let this be thy maxim: to be great
Is, when the thread of hazard is once spun,
A bottom, great wound up, greatly undone.
(**Sir Thomas More**, Cena viii, versos 1-21)

CROMWELL
Why should my birth keep down my mounting spirit?
[…]
Are not all creatures subject unto time?
To time, who doth abuse the world,
And fills it full of hodge-podge[337] bastardy?
There's legions now of beggars on the earth,

[335] Sobre o papel e a interpretação dos sonhos, ver. "Women's Dreams in Early Modern England" (2000), de Patricia Crawford, e *Reading Dreams: The interpretation of Dreams from Chaucer to Shakespeare* (1999), organizado por Peter Brown.
[336] Dupla de verbos vistos em *Timão de Atenas*, Ato 1, cena i, verso 44.
[337] *Hodge-podge*: misturado sem cuidados (SHAKESPEARE et al., 2013, p. 305 n. 70).

> That their original did spring from kings:
> And many monarchs now whose fathers were
> The riff-raff of their age: for time and fortune
> Wears out a noble train to beggary,
> And from the dunghill minions do advance
> To state and mark in this admiring world.
> This is but course[338], which in the name of fate
> Is seen as often as it whirls about:
> The river Thames that by our door doth pass,
> His first beginning is but small and shallow,
> Yet keeping on his course grows to a sea.
> And likewise Wolsey, the wonder of our age,
> His birth as mean as mine, a butcher's son:
> Now who within this land a greater man?
> Then, Cromwell, cheer thee up, and tell thy soul
> That thou mayst live to flourish and control.
> (**Thomas, Lord Cromwell**, Ato I, cena ii, versos 59-79)[339]

Nesses dois exemplos existe a diferença entre um solilóquio aspirando à mudança social (Cromwell) e outro, refletindo sobres os perigos da ascensão (More). Existe assim uma supressão da dimensão épica, pois não se está mais contando a história das duas casas reais, que batalharam por anos e anos em meio a muitos reinados, nem a grande narrativa da nação. Um dos resultados deste movimento é que cenas com um tom mais córico, de explicação da ação, tornam-se mais raras, sendo usadas apenas quando, por algum motivo, o dramaturgo não consegue avançar o tempo histórico e recorre a essa estratégia, como em *Cromwell*.

O redirecionamento para a história sobre indivíduos, ao invés da história do país, muda o tratamento dado às vidas que aparecem e desaparecem ao longo da trama. O espaço dentro da Torre de Londres é privilegiado, com muitas cenas em cárcere e diálogos que ocorrem entre o prisioneiro e seu guarda. Apesar de esse tipo de cena já existir em *Ricardo II*, com o monarca, ou mesmo em *Ricardo III*, com Clarence, o espaço da Torre é diferente nas peças sobre os Tudor por não ser um local para assassinatos, no qual a personagem interage geralmente com aqueles que desejam sua morte, para se tornar um local de exaltação. Nas peças Tudor, os condenados costumam ganhar a compaixão de seus guardas e caminham para sua execução com certa dignidade, ao invés de saírem de cena para retornar apenas como uma cabeça dentro de um saco ou na ponta de uma lança. Nesse sentido, há uma mudança de postura no tratamento da vida individual – do indivíduo "comum" não nobre e não membro de

[338] *But course*: somente o desenvolvimento natural das coisas (SHAKESPEARE et al, 2013, p. 305 n. 70).

[339] O texto base para *Thomas, Lord Cromwell* é da edição da Royal Shakespeare Company (RSC), editado por Jonathan Bate e Eric Rasmussen (SHAKESPEARE et al., 2013). Os editores se baseiam no primeiro Quarto da peça, publicado em 1602.

famílias de linhagem real. Recorrendo à terminologia de Giorgio Agambem,[340] pode-se dizer que eles são tratados como *bios politikos* – um tipo de vida dentro da sociedade, basicamente um ser político –, e não mais como mais uma *zoe* – uma expressão de existência comum –, um tipo de vida que parecia apenas se somar às centenas de pessoas sacrificadas nos campos de batalha e que são a base da ação de tantas peças históricas.

As execuções são mais lentas, especialmente por serem carregadas de significados políticos, e estão envoltas em reflexões acerca da morte e sobretudo da possibilidade de readmissão social em alguns casos. Essas mortes inevitáveis têm um papel importante para contar um tipo diferente de história: a história de mártires políticos (ou religiosos), algo que indiretamente dá fundamentos para historiografias distintas, tanto dessas figuras históricas como dos períodos em que viveram. Segundo Susannah Monta, esse tipo de história existe dos dois lados do conflito (católicos e protestantes em geral), mas é na coexistência, com suas narrativas aparecendo competitivamente lado a lado, que elas podem ser mais bem apreciadas pelo público no sentido de identificar os "verdadeiros" mártires da "verdadeira" Igreja.[341] Ao tratar de pessoas tão diferentes, como More e Cromwell, o drama parece estar na mesma direção e absorver também esse tipo de discussão.

Os embates bélicos continuam a aparecer, mas seu tratamento também é distinto. Peças que terminam em guerra não são comuns, assim como nenhuma delas se encerra com casamento. Tratados de paz entre a Inglaterra e Espanha aparecem em *When You See Me*, ao final, com Henrique VIII recebendo Carlos V e culpando Wolsey pelos desentendimentos – uma cena totalmente fictícia, com alusão diplomática aos problemas entre Inglaterra, Espanha e Roma. A França deixa de ser um inimigo ancestral para dar espaço para esses dois adversários que aparecem também, de maneira alegórica, em *Whore of Babylon*; neste caso esses Estados, representados por seus Reis, agem geralmente manipulando súditos ingleses para tentar assassinar Elizabeth. Há nessas peças um desejo de final pacífico, de resolução do conflito, especialmente do conflito externo que é, na perspectiva de algumas dessas peças, a energia para existência do conflito interno, algo estritamente ligado aos medos de James I,[342] como será explorado mais abaixo neste capítulo.

---

[340] AGAMBEM, Giorgio. **Homo Sacer**, 2005 [1995].
[341] MONTA, Susannah B. **Martyrdom and Literature in Early Modern England**, 2009.
[342] Ver a tese de Schofield (2010) para uma leitura da relação entre *Whore* e a Conspiração da Pólvora, de novembro de 1605.

Direções

As mudanças e as semelhanças discutidas acima compõem o quadro das principais diferenças entre as peças históricas que narram os eventos da época Tudor e da dinastia que a precedeu. Os esforços dramáticos são de dramaturgos variados, trabalhando para companhias em diferentes condições e para patronos distintos, algo que não permite compreender essas mudanças como sistemáticas, mas sim como o resultado da transformação das histórias que estão sendo contadas, algo que direta ou indiretamente acaba por definir preferências teatrais que são reaproveitadas em meio a outros fluxos e tendências, como as *city-comedies* jacobinas. É também durante esse mesmo período que historiografias distintas passam a ter circulação, tanto pelo desejo por renovação histórica – originada em parte pela Reforma – como também pelo aumento da circulação de material escrito.

Apesar de execuções não serem tão presentes[343] ao longo das peças, isso não quer dizer que esses períodos são de tranquilidade jurídica. Dezenas de homens e mulheres, por razões variadas, são condenados à morte ao longo dos reinados Tudor. No entanto, as peças procuram colocar em perspectiva uma vida de cada vez, concentrando energia dramática nos momentos finais, ao invés de tratar o fim da vida como algo banal – algo que reforça a ideia de martírio. Cada morte e sua história possuem inúmeros paralelos na vida cotidiana, em especial por se tratar de pessoas que não são da realeza. Mesmo que os protagonistas alcancem prosperidade e frequentem os círculos sociais mais próximos do monarca, a condição de nascimento deles geralmente é muito observada, tanto por aqueles que os admiram como por aqueles que os desprezam,[344] permanecendo como um traço importante de sua trajetória. Ainda mais relevante é o fato de que muitos deles percorrem o mesmo trajeto por caminhos que variam pouco e, principalmente, terminam geralmente na Torre de Londres, por motivos que também mudam de acordo com a pessoa, em especial por serem pegos nas muitas mudanças de direção de cada um desses reinados.

Essas mudanças ocorrem basicamente na época que a maioria das peças escolhe para se situar, e é nesse ponto que é possível observar como a estratégia de lidar diretamente

[343] Há um tipo de condensação quanto a esse assunto.

[344] Ver a biografia de Thomas Cromwell, por Tracy Borman (2015), para exemplos de como Thomas Wolsey e Thomas Cromwell são frequentemente associados aos seus locais de origem ou à condição humilde das famílias das quais eles provêm. Coincidentemente, são esses mesmos homens que, na tentativa de transformar o Estado monárquico em um Estado eficiente, empregam pessoas de condições semelhantes, iniciando uma revolução administrativa que seria determinante na formação do Estado Moderno.

com a Reforma exigiu uma série de adaptações nos recursos dramáticos utilizados para encenar peças com esse fundo histórico eficientemente.[345] É possível traçar um breve panorama das reformas Tudor de forma sequencial, ainda que muitas delas possuam tramas que se sobrepõem ou que contam histórias narradas paralelamente em outras peças. *Sir Thomas More* ocupa o lugar inicial,[346] porque traz os "Artigos"[347] referentes à supremacia ou ao divórcio ou à sucessão para o palco – e isso muda toda a vida do protagonista e do Bispo Rochester – e também pelo fato de seus eventos iniciais apontarem para a data do início da Reforma no continente.

Ainda no período de Henrique VIII, o Cardeal Wolsey, em *When You See Me*, é caracterizado como alguém que, por motivos egoístas, decide protelar ao máximo o pedido de divórcio de Henrique VIII com Catarina de Aragão, contando que conseguirá obter o pontificado para si por meio de acordos que envolvem o casamento da irmã de Henrique VIII com um Rei francês. A peça avança para o nascimento de Eduardo VI, mantendo Wolsey vivo até a sexta esposa de Henrique VIII, ignorando a existência de More e representando uma Roma infiltrada – por meio do próprio Wolsey – a interferir nos assuntos ingleses ao longo de toda a peça. A queda do Cardeal ocorre tanto pela morte do Rei francês (e retorno da irmã de Henrique VIII) como também pelo novo casamento de Henrique VIII, que é retratado como alguém influenciável, com uma mulher de afinidades reformadoras.

Aspectos como a *supremacia legal* do Rei também são colocadas em questão, criando uma situação delicada para a nova rainha inglesa, Catarina Parr (sexto casamento), já que uma discussão teológica pode caracterizar subversão religiosa e ser facilmente confundida – e julgada – como um comportamento insurgente por parte de espectadores que não concordam com a questão teológica colocada, como observa Scott J. Schofield, em tese sobre

---

[345] Com "eficientemente" refiro-me à capacidade de tornar as peças toleráveis o bastante para serem aprovadas pela censura, encenadas e também para alcançarem o formato impresso. *Sir Thomas More* é uma exceção, cujo motivo da ausência de um texto impresso discutirei mais abaixo.

[346] A *primeira* peça nesse sentido depende dos critérios de seleção, pois *Sir John Oldcastle* (Ref. BD 1211) retorna a um período anterior ao dos Tudor, no reinado de Henrique IV, e trata do líder de um movimento pré-Reforma, conhecido como Lolardos. Shakespeare utiliza este personagem em seu *Henrique IV*, mas altera o nome para evitar as controvérsias religiosas ligadas a essa figura histórica. Seu Sir John Oldcastle passa, então, a se chamar Sir John Falstaff. Essa peça não é analisada neste capítulo por se situar em um período anterior aos Tudor. No entanto, em estrutura e características, ela possui traços em comum com as peças tratadas aqui.

[347] As mudanças inseridas por meio da lei nos assuntos de religião são chamadas também de "articles", geralmente numeradas e colocadas em prática em grande quantidade.

algumas dessas peças.[348] Desconfiada da lealdade dos membros do clero que atuam na corte, ela coloca a questão da obediência:

> **QUEEN KATHERINE** I am a weak scholar, my lord, but on condition that your highness, nor these reverend lords, will take no exceptions at my woman's wit, I am content to hold the argument. –
> [*to Bonner and Gardiner*] And first, with reverence to his majesty,
> Pray tell me, why would ye make the King believe
> His highness and the people under him
> Are tied so strictly to obey the Pope?
>
> **BONNER**
> Because, fair queen, he is God's deputy.
>
> **QUEEN KATHERINE**
> So are all kings, and God himself commands
> The King to rule and people to obey,
> And both to love and honour him.
> But you that are sworn servants unto Rome,
> How are ye faithful subjects to the King
> When first ye serve the Pope, then after him?
>
> **GARDINER**
> Madam, these are that sect of Lutherans
> That makes your highness so mistake the scriptures;
> Your slender argument's thus answerèd:
> Before the King, God must be worshippèd.
>
> **QUEEN KATHERINE**
> 'Tis true, but pray ye, answer this:
> Suppose the King by proclamatiön
> Commanded you and every of his subjects,
> On pain of death and forfeit of his goods,
> To spurn against the Pope's authority.
> Ye know the scripture binds ye to obey him,
> But this I think: if that his grace did so,
> Your slight obedience all the world should know.
> (**When You See Me, You Know Me**, Ato V, cena i, versos 109-134)

Embora o argumento acima possa soar como algo destinado a defender a independência do Rei sobre a Igreja, o assunto é mais complicado do que aparenta, dado o contexto no qual aparece. Samuel Rowley explora as possibilidades de provocar reflexão, fazendo com que os dois membros da Igreja (Bonner e Gardiner) que discutem com a rainha

[348] SCHOFIELD, Scott J. **Staging Tudor Royalty**: Religious Politics in Stuart Historical Drama (1603-1607), 2010.

na frente de Henrique VIII consigam inverter a situação, levando a que a Rainha seja identificada com movimentos subversivos ao poder do Rei ao associar tais ideias a hereges.[349] Os dois membros do clero convencem o monarca rapidamente, quando a rainha se ausenta para buscar uma bíblia em língua vernácula. Esse tipo de abordagem é mais complexo do que o debate em si, pois, ao associar a rainha com "traição", os membros da Igreja inglesa agem quando a parte vulnerável não está mais presente para se defender. Tal estratégia poderia tanto sinalizar a incapacidade deles em lidar com algumas das questões colocadas pela Reforma como também evidenciar o uso de recursos de manipulação e apelo a uma força maior. Além, é claro, de exibir a notável facilidade com que Henrique VIII primeiro se impressiona com a esposa para poucos momentos depois mandar prendê-la, somente para perdoá-la mais ao final da peça, em um movimento, segundo Schofield, no qual a "history takes the form of comedy".[350]

Ainda que seja o ponto central dessa peça, a recordação dos sucessores de Henrique VIII aparece dispersa em *When You See Me*, explorando a diferença entre os meios-irmãos, Elizabeth, Eduardo e Maria, e seus respectivos favoritos, que influenciarão as escolhas confessionais de cada um e, consequentemente, serão decisivos quanto à tolerância e intolerância deles para com grupos e pessoas, quando eles obtiverem a coroa. Segundo Judith Spikes, o descontentamento da população com os primeiros anos de James Stuart faz com que a população se volte para o herdeiro, o príncipe Henrique, algo que está explícito em *When You See Me*, na glorificação da imagem do príncipe Eduardo.[351] Henrique VIII, ansioso no momento do nascimento, chega mesmo a chamar o filho que ainda não nasceu de um nono Henrique,[352] em uma peça que alude também a outros antecessores de mesmo nome.

Vale destacar que o *Henrique VIII* de Shakespeare e Fletcher apresenta outras biografias em primeiro plano, importando-se apenas com o nascimento de Elizabeth, além de explorar as quedas do Duque de Buckingham, do Cardeal Wolsey e da rainha Catarina de Aragão. O debate teológico segue outro rumo e envolve outros personagens, pois Cranmer está para ser preso, por motivos semelhantes àqueles vistos acima, mas o Rei intervém e o salva dos membros católicos da Corte, algo que funciona como um prólogo ao nascimento de Elizabeth.

---

[349] SCHOFIELD, Scott J. Op. cit., p. 4-6; 82-119.
[350] SCHOFIELD, Scott J. Op. cit., p. 6. Tradução: "história toma a forma da comédia".
[351] SPIKES, Judith Doolin. "The Jacobean History Play and the Myth of the Elect Nation", 1977, p. 130.
[352] Quando o filho nasce, o Rei o nomeia de acordo com o nome do santo daquele dia. Portanto, a alusão é ao possível nono Henrique – filho de James e que acaba morrendo na adolescência – como sua contraparte dramática e histórica.

Sir Thomas Wyatt acaba por preencher o hiato criado pela dúvida de sucessão gerada pela morte do jovem Eduardo VI, com o breve reinado de Jane Seymour. A partir daí a história segue para a primeira parte de *If You Know Not Me*, com o reinado tirânico de Maria I e os sofrimentos de Elizabeth para se manter fiel à sua fé e aos protestantes ingleses, emergindo como a grande salvadora, tanto na primeira como na segunda parte, nos dois casos superando adversidades identificadas com o catolicismo, sua irmã (parte I) e a Espanha (parte II). O fim da primeira parte de *If You Know Not Me* é exatamente o ponto em que Thomas Dekker inicia sua peça alegórica, *Whore of Babylon*. Após representar uma série de atentados contra a vida de Titânia, a rainha das fadas e alegoria para Elizabeth, Dekker finaliza no mesmo ponto em que Heywood na parte II, com a vitória sobre a Armada.

Com Elizabeth e a vitória sobre a Armada, essas peças se estendem até o ano de 1588, percorrendo um período de pouco mais de setenta anos de história, entre 1517 e 1588. Como observado acima, as histórias principais não dão tanto destaque aos reis como personagens, pois, mesmo quando eles são os protagonistas, seu papel é minimizado para colocar uma série de perspectivas em cena. Isso se dá, também, em parte porque nenhuma dessas peças conta histórias que envolvem regicídios, como é comum nas peças sobre os reis Plantagenetas.

Antes de avançar para a segunda parte deste capítulo, duas questões desenvolvidas pela fortuna crítica acerca desse grupo de peças históricas precisam ser abordadas e analisadas, tanto para situar parte da discussão acerca das linhas estéticas em que vêm sendo discutidas como para reforçar a linha de análise privilegiada nesta tese. A primeira delas diz respeito à discussão acerca do papel funcional e formal desempenhado por uma fonte (a obra de John Foxe) a muitas dessas peças, enquanto a segunda trata dos problemas de classificação e categorização deste conjunto.

Judith Spikes, em um dos poucos textos que abrange quase todas[353] as peças abordadas aqui, observou que muitas dessas narrativas fazem uso das histórias do *Actes and Monuments of these later and perilous Days* (1563-89), de John Foxe. Spikes propõe uma interpretação que sobrepõe as linhas gerais da fonte às peças que se baseiam, parcialmente, na maioria dos casos, nesta obra de Foxe. Spikes sugere que esse grupo de peças históricas jacobinas conta a história da nação, e não apenas a de uma dinastia, na qual mártires são mais comuns do que soldados.[354] Porém, em sua análise, ela diminui as particularidades de cada

[353] É uma característica comum dos poucos textos que trataram dessas obras reunir diversas peças na discussão, geralmente envoltas em análises relativas à forma.
[354] SPIKES, Judith Doolin. Op. cit., p. 117-8.

indivíduo, personagem e peça, sobrestimando o papel da influência de Foxe, em especial ao sugerir que tais narrativas fazem parte de um conjunto de peças apocalípticas, por herdarem uma linha mestra de pensamento na qual elas representam uma batalha cósmica entre os representantes da verdadeira Igreja[355] contra o anticristo[356] e seus agentes.[357] Assim, cada peça apresenta a história dos eleitos da nação, recorrendo a determinadas ideias, tais como milenarismo e historiografia da Guerra Civil – que aconteceria décadas depois – para justificar essa leitura.

Apesar da abrangência extrema que a autora dá ao papel de Foxe,[358] as diferenças entre os dramaturgos e as vidas narradas são maiores do que sua classificação, algo que é observado por ela própria, quando passa brevemente por *Sir Thomas More*,[359] que não possui qualquer relação de dados biográficos[360] com Foxe, além do fato de que três peças[361] discutidas no artigo são do final do período elisabetano, algo que reforça a dificuldade em situar categorias estéticas rígidas para essas peças com base em reinados.

No entanto, o uso de mecanismos da literatura apocalíptica nessas peças, proposto por Spikes, é um ponto importante, pois tal recurso emprega o uso de tempos passados dentro da obra para refletir sobre o presente e especialmente sobre a possibilidade de prevê-los no futuro ou *revelá-los*[362] para que sejam interpretados, evitados ou acelerados. Tal linha de pensamento encontra paralelos nas historiografias inglesas, que devem muito à maneira de tratar a história do humanismo italiano, cujos mais influentes nomes são: Niccolo Machiavelli (1469-1527) e Francesco Guicciardini (1483-1540).[363] Portanto, o tipo de historiografia praticada por Foxe está inscrito em modelos já existentes, seja por meio do humanismo ou da historiografia bíblica, modelos já praticados e reelaborados na Inglaterra elisabetana.

---

[355] A Igreja independente de Roma.
[356] Anticristo, nesse contexto específico, como também foi visto acima, refere-se ao Papa.
[357] SPIKES, Judith Doolin. Op. cit., p. 118-123.
[358] Obviamente, Foxe, também em função da longevidade que sua obra tem, é um dos mais importantes autores do século XVI para determinar a posição da Igreja inglesa. Contudo, ele é apenas mais uma voz em meio a muitas nesse tipo de discussão, além do fato óbvio de que o drama histórico recorre às mais diversas fontes, frequentemente sendo difícil discernir entre o uso de uma ou outra fonte para uma mesma história.
[359] Cf. SPIKES, Judith Doolin. Op. cit., p. 147.
[360] Apenas uma anedota atribuída a Thomas Cromwell provém de Foxe, embora anedotas possam ser transmitidas de outras formas.
[361] *Sir John Oldcastle*, *Cromwell* e *Sir Thomas More*. As duas primeiras são muito importantes para Foxe, especialmente a biografia de Cromwell.
[362] A ideia de revelação é importante aqui, pois o livro da Bíblia conhecido como *Apocalipse* chama-se *Revelations* nas traduções para a língua inglesa.
[363] RIBNER, Irving. "The Tudor History Play: An Essay in Definition", 1954, p. 599-600.

Outro ponto contrário à estética proposta por Spikes atinge o núcleo de sua argumentação. A repetição ou espiralidade da história não dialoga bem com fronteiras nacionalistas, como pode ser observado pelos exemplos colhidos por Maquiavel no *Príncipe* ou pela historiografia que se inicia no *Gênesis* – e vai até a contemporaneidade dos escritos –, e não nos mitos fundadores de uma dinastia ou nação. Portanto, não é possível reduzir o papel da individualidade para se construir uma estética da "nação eleita" com base nesse mesmo conjunto de peças, tomando Foxe como base e o modelo apocalíptico como norteador, sem simplificar demais o próprio conjunto de obras que se deseja classificar. Embora a literatura apocalíptica influenciada por Foxe exista, tal como descrito pela autora, em outros casos, ele não abrange *coletivamente* o grupo de peças históricas sobre o período Tudor. Minha visão para o assunto, conforme desenvolvida ao longo da enumeração das diversas características desse grupo de obras, diverge completamente da de Spikes,[364] em especial com relação ao papel dado à *individualidade* e pelo fato, que observo, de que existe tanto continuidade como divergência em pontos cruciais – temáticos, estruturais e formais – entre as peças históricas escritas na década de 1590.

A segunda questão crítica diz respeito à discussão de um gênero dramático específico que comporte essas peças. Elas parecem se adequar melhor ao vasto grupo *histórico* do que a outras categorias. Uma classificação que é eficiente para abranger a teleologia de exemplos que essas peças reúnem é a de peças *de casibus*,[365] gênero que parece comportar peças como *Sir Thomas More*, *Cromwell*, *Sir Thomas Wyatt* e *Henrique VIII*, partes[366] de *When You See Me*,[367] mas não as duas peças sobre Elizabeth. O problema de outras classificações, como *tragédia*, é o peso que elas carregam e o perigo de ler uma peça com classificações definidas *a posteriori*, com base em diferentes acepções, arrematadas por

[364] O ponto em questão e sua argumentação é o de que, segundo Spikes, "the juxtaposition of the plays and their source most strongly suggests that *they were never intended as expositions of the minds and the hearts of individuals*, nor as timely lessons in practical politics, but rather as representations of segments of temporal history which find their context and their meaning – as did the mystery and miracle plays whose form they resemble – in a apocalyptic drama ultimately contained in the mind of God. They may profitably be viewed as late Reformation versions of the religious drama which the early Reformation had suppressed in England" (1977, p. 199, meu destaque).

[365] Sobre esse assunto, ver "*De Casibus* elisabetano: refletindo a trajetória dramática em *Sir Thomas More*", 2013, de minha autoria, publicado no periódico *MORUS: Utopia e Renascimento*.

[366] A trajetória de Wolsey e, em certa medida, a da sexta esposa de Henrique VIII.

[367] Peças da década anterior também encontram espaço aqui; ver "*De Casibus* elisabetano", comentado acima.

diferentes séculos, regiões e práticas teatrais.[368] Tragédia também pode ter o sentido de que existe envolvimento e compaixão pela protagonista, cuja vida sofre uma irreversível mudança. Esse sentimento ganha outros sentidos quando os mesmos protagonistas são mártires religiosos e políticos de afinidades distintas, no caso de Thomas More e John Fisher,[369] santos da Igreja Católica, enquanto nos demais casos a audiência é instigada a simpatizar com (ou a imitar) os mártires da Igreja inglesa. Como destaca Inving Ribner, um dos críticos shakespeareanos que mais se dedicou aos estudos das peças históricas, história e tragédia não são mutuamente exclusivas,[370] embora nem toda tragédia seja histórica – quando recorre a personagens históricas –[371] assim como uma peça histórica não precisa ser uma tragédia.[372]

Outras categorias menos comuns já foram propostas; Irving Ribner agrupa várias peças naquilo que chama de *biographical plays*,[373] uma classificação eficiente do ponto de vista estrutural, mas com limitações quanto às expectativas temáticas e estéticas, pois a elasticidade dessa classificação poderia colocar juntas peças muito diferentes entre si. Porém, seguir as especificidades de tema, propondo classificações muito restritas, é outra rota complicada. Honingman chega a propor que *Sir Thomas More* seja uma peça do tipo *wise man play*, que trata da trajetória de uma pessoa tida como sábia, mas que cai em desgraça posteriormente, categoria na qual ele encontra poucas representantes como Fausto, em *Doutor Faustus*[374] – peça com que fiz diversas comparações ao longo da tese. Embora os pontos de encontro sejam valiosos, eles têm mais valor como comparação dramática do que como classificação dramática. As muitas possibilidades para esse grupo de peças são variadas sem serem excludentes: história de mártir religioso, mártir político, história de santo, peça histórica, peça histórica Tudor, peça de moralidade, *miracle play*, peça *de casibus*, tragédia, peça crônica, peça biográfica, peça de homem sábio, peça da "Nação Eleita",[375] peça apocalítica etc. Portanto, *Sir Thomas More* e o grupo de peças sobre a Reforma Inglesa parecem resistir ao impulso de classificar uma obra em apenas uma categoria, o que é positivo

---

[368] Para uma excelente investigação tanto do termo quanto do gênero tragédia, ver *A Tragédia no Teatro do Tempo: das origens clássicas ao drama moderno* (2008) e *Arqueologia da Ação Trágica – O Legado Grego* (2005), ambos de Sandra Luna.
[369] Fisher morre ao longo de *Sir Thomas More*, antecipando o fim que More também terá.
[370] Lily Campbell, em outro amplo estudo sobre as peças históricas, *Shakespeare's Histories: Mirrors of Elizabethan Policy* (1947), insiste na divisão entre uma e outra categoria.
[371] O drama jacobino é rico em exemplos desse tipo de peça; ver, entre outras, *The Yorkshire Tragedy* (1608) (Ref. BD 1484a).
[372] RIBNER, Irving. Op. cit., 1954, p. 605-606.
[373] RIBNER, Irving, **The English History Play in the Age of Shakespeare**, 1965, p. 194-223.
[374] HONINGMAN, E. A. J. "The Play of *Sir Thomas More* and some Contemporary events", 1990, p. 77.
[375] Ver SPIKES, Judith Doolin. Op. cit.

para que esforços de análise não subordinem questões de enredo às fronteiras tênues das convenções formais do drama desse período.

A característica desse grupo que é mais relevante para o tema de como a Reforma tem suas representações estruturais específicas é a inter-relação entre a história que está sendo contada e o momento histórico dentro da narrativa, o qual está agindo junto aos personagens para que a ação se desenvolva, algo que também pode ser entendido como o aspecto local e temporal específico de cada uma dessas peças e que *pode* ser interpretado, pelo público leitor ou espectador, nas linhas da literatura apocalítica, descrita acima. Essa inter-relação age de forma mais intensa quando o indivíduo (ou os indivíduos) – representação dramática da pessoa histórica – rompe conscientemente com os saltos temporais e transfere a atenção da audiência para si mesmo, para o embate que ocorre dentro de seu próprio peito, lançando mão, geralmente, de sua própria consciência, de forma explícita ou velada. É exatamente nesse ponto que se estabelece a conexão do período jacobino com as situações e indivíduos reais das décadas de 1530 – como Thomas More, no reinado de Henrique VIII –, que enfrentavam as primeiras consequências do rompimento entre o Rei e o Papa. A recorrência a esses conflitos possivelmente é um dos motivos, considerando a variação estrutural discutida acima, para a retomada de tantos personagens Tudor no início do período jacobino, pois a origem desses conflitos e seus efeitos também não se dissociam com facilidade do rompimento com Roma e da reivindicação de liderança religiosa para o monarca.

3.2 Direito Divino dos Reis?

Ao ascender ao trono inglês e se tornar Rei, tanto da Escócia como da Inglaterra, James VI da Escócia e I da Inglaterra teria que lidar com um dos efeitos da Reforma que abalaram profundamente a base do poder real, quando ironicamente o Rei batalhava por supremacia contra a Igreja Católica. Ao se tornar cabeça da Igreja inglesa, talvez Henrique VIII não pudesse prever os efeitos dessa mudança, após algumas gerações e décadas de debates entre os diversos grupos dotados dos entendimentos mais diferentes entre si sobre religião e, consequentemente, sobre o papel intrínseco entre a religião oficial e o poder do governante. Com a destituição do poder do Papa na Inglaterra e o rompimento com Roma, o papel do monarca muda completamente. Ronald G. Asch descreve esse processo como o "desencantamento" da monarquia, a perda do *status* sagrado e da legitimação religiosa do

papel do Rei.[376] Leitores de *Ricardo II* poderão perceber que esse tema é a essência dessa peça shakespeareana, escrita no meio da década de 1590 e logo após *Rei João*, ainda que esse desencantamento tenha suas origens na própria trama.

De forma semelhante, a passagem de *When You See Me*, citada mais acima, em que Catarina Parr é interpretada como uma possível desestabilizadora do reino, toca na mesma tecla, mas de maneira diferente, pois "religious conflicts retained the potential fundamentally to undermine political stability".[377] Seus adversários, Bonner e Gardiner, adotam uma estratégia defensiva do poder monárquico, saindo do campo teológico em que o debate acontece para condená-la em campos políticos. Além de os poderes secular e religioso estarem todos concentrados no Rei, eles não podem mais existir de forma independente, ou, pelo menos, não mais divididos entre duas pessoas ou autoridades, como existiam no período pré-Reforma. Essa situação permite uma metamorfose epistemológica – conduzida pelos membros do clero criados por Rowley –, de alguém que discute teologia para uma pessoa que ameaça a estabilidade política do reinado. Portanto, palavras como "herege" e "traidor" passam, nessa lógica, a ser intercambiáveis, pois ambas ameaçam um dos poderes do monarca.

Segundo Asch, nesse contexto, o Rei deve tanto evitar que sua figura seja pensada em termos abstratos – e, portanto, que ele seja entendido como um mero mortal exercendo uma função pública – como também instilar ritos e práticas semelhantes às religiosas para que sua existência seja cultuada como sagrada. Isso é necessário a fim de evitar um completo desencantamento, como virá realmente a acontecer com o sucessor de James I, ao longo da Guerra Civil,[378] quando o parlamento julga Carlos I como traidor do povo da Inglaterra e o executa. Além de evitar o desencantamento, o Rei também precisa cuidar daqueles que têm um ponto de vista perigosamente oposto, o "superencantamento do mundo" – um componente fundamental para fomentar ações do radicalismo do período. Segundo esse ponto de vista, Deus se manifesta a todo momento e para todos,[379] inspirando ações terríveis para o Estado ou para a sociedade, como no famoso exemplo da Conspiração da Pólvora – atentado contra James e a Inglaterra que se constitui num desencadeador de muitas discussões sobre a relação

[376] ASCH, Ronald G. **Sacral Kingship between Disenchantment and Re-Enchantment**, 2014.
[377] ASCH, Ronald G. Op. cit., p. 2. Tradução: "conflitos religiosos mantiveram o potencial para enfraquecer fundamentalmente a estabilidade política".
[378] Cf. ASCH, Ronald G. Op. cit., p. 1-12.
[379] ASCH, Ronald G. Op. cit., p. 14.

entre a consciência individual e o poder do Estado,[380] assim como sobre o conflito entre a autoridade religiosa e a autoridade secular.

James procura se definir como um Rei escolhido por Deus, principalmente pelo fato de escapar ileso de tantas tentativas contra sua vida. Enquanto é o nome mais provável para suceder Elizabeth, ele se defende sozinho e sobrevive à tentativa de assassinato feita pelo conde de Gowrie, em 1600, e, alguns anos mais tarde, decifra o enigma que leva as autoridades a prenderem John Johnson (cujo verdadeiro nome era Guy Fawkes) e encontrar pólvora em uma câmara abaixo do Parlamento, evitando uma grande catástrofe. As duas datas, 5 de agosto de 1600 e 5 de novembro de 1605, respectivamente, passam a ser celebradas como dias sagrados, nos quais sermões sobre o papel da providência divina em proteger a vida de James são lidos para os súditos. O fato de esses dois feitos ocorrerem em terças-feiras facilita a escolha do dia em que esses sermões serão lidos. A primeira dessas datas, "Gowrie Day",[381] torna-se o segundo feriado (*holiday*) "secular", precedido apenas pelo "Accension day of Elizabeth", estabelecido por sua antecessora inglesa,[382] enquanto o cinco de novembro permanecerá na memória coletiva até os dias atuais.

Outro recurso de reencantamento utilizado por James é o "toque do Rei", uma prática na qual o monarca toca a ferida de uma pessoa, reivindicando poderes de recuperá-la, por ser um escolhido por Deus.[383] Finalmente, a atribuição de responsabilidade ao demônio e a crença em sua existência e influência para crimes graves, como na Conspiração da Pólvora,[384] serve tanto para explicar por que os seus súditos podem conceber planos terríveis, como também para situar o próprio James em posição oposta, dotado de sacralidade. Somente o Estado, por meio dos membros de sua Igreja, pode lidar com o demônio em rituais de

---

[380] O Calvinismo francês, por exemplo, encoraja os indivíduos a encontrarem a grande autoridade em suas próprias consciências (KERNAN, 1995, p. 89).

[381] Segundo Kernan, uma tentativa do King's Men em encenar a Conspiração Gowrie, no período jacobino, fracassa completamente e os dramaturgos precisam se explicar às autoridades (1995, p. 60). O texto da peça não sobrevive. A versão oficial do Estado deixa na história muitas perguntas sem resposta e coloca em dúvida o que realmente aconteceu naquele dia. Sobre o assunto, ver os capítulos centrais de *1606*, de James Shapiro.

[382] SHAPIRO, James. Op. cit., p. 241; 301.

[383] SHAPIRO, James. Op. cit., p. 252-3.

[384] Um ano após a tentativa frustrada da Conspiração da Pólvora, o principal sermonista do período escreve que épocas futuras duvidarão de que ações tão terríveis – explodir o parlamento com o Rei e todas as autoridades do reino dentro – possam ser imaginadas e que pessoas tão ruins como aquelas envolvidas possam existir, associando a ação dos responsáveis à influência do demônio (SHAPIRO, 2015, p. 300). Portanto, o demônio é responsabilizado pela origem dos males, isentando homens e mulheres de um tipo de vínculo imaginativo, mas colocando-os sob duras penas, como execuções, reservadas aos traidores. Obviamente, a questão da origem do mal era propagada por diversas vozes, do que a própria história textual de *Macbeth* é exemplar ou mesmo a trama do *Rei Lear*, entre outros casos.

exorcismos, proibindo que jesuítas ou puritanos realizem tais práticas.[385] Esse conjunto de peculiaridades do reino de James I, algumas delas discutidas (e abandonadas) ao longo da Reforma como mera superstição, no contexto de reencantamento, revela como a associação entre o Rei e a dimensão sagrada é uma preocupação para fundamentar sua autoridade em um mundo desencantado para uns, e superencantado para outros.

Esses pontos de vista sobre a monarquia geralmente são encontrados dispersos nas duas grandes correntes religiosas resultantes da Reforma – aqueles que desejam o retorno do catolicismo e aqueles que anseiam por mais reformas, geralmente designados como puritanos. A parte I de *If You Know Not Me* procura retratar a consciência dos personagens ligados a Elizabeth, os quais confiam no governo em sua representação quase desencantada, enquanto os personagens ligados a Maria são adeptos de um Estado cuja monarca católica é absoluta, ungida e incontrariável – *sagrada*. Obviamente, para governantes de qualquer afinidade religiosa, o caráter sacro é extremamente valioso para negociar a estabilidade de seu reinado e o quanto a sua autoridade pode ser exercida ou desafiada. Segundo John Watkins, nessa peça, a aura sacra de Elizabeth deve-se ao fato de ela proteger o protestantismo,[386] e, portanto, não provém de um direito divino, mas de um tipo de "concessão" feita pelos cidadãos. Embora Watkins não trate da segunda parte dessa obra, nela o compromisso da rainha com a população, em especial com aquela dotada de maior riqueza, é o ponto fundamental para a estabilidade de seu poder, exibindo tanto a dependência à vontade pública como o desencantamento em relação à monarquia. Dessa vez, desencantamento frente a uma figura – os comerciantes poderosos – que disputa explicitamente o espaço político, econômico, urbano e social, e que não mais subsome essas categorias dentro do espaço religioso.

Tal desencantamento se expressa, nesse conjunto de peças, em geral pelos efeitos do citado processo de tentativa de reencantamento monárquico, comumente pelo conflito de consciência individual, pelas questões sobre a obediência absoluta e as manifestações de rebelião. Alguns súditos, como Thomas More ou Thomas Wyatt, rebelam-se em silêncio ou pegando em armas, respectivamente, frente a uma situação que não conseguem aceitar. No caso de More, a reivindicação dos poderes pontífices somados ao problema na sucessão, por parte de Henrique VIII, é um grande tormento para sua consciência; enquanto para Wyatt, por outro lado, uma retomada completa da visão de mundo e das políticas régias associadas ao Papa – por meio do casamento com um monarca espanhol – era algo intolerável.

---

[385] SHAPIRO, James. Op. cit., p. 92.
[386] WATKINS, John. Op. cit., p. 46.

A manifestação dessa dinâmica de encantamento e desencantamento encontra, como protagonistas, súditos e membros próximos ao Rei, geralmente vivendo as consequências de um ou do outro processo. Entretanto, o monarca, na maioria das vezes não precisa lidar com esse aspecto, salvo *Ricardo II* ou *Henrique IV*, na primeira parte da peça, em que, após o golpe, Henrique IV precisa conquistar politicamente seus seguidores, uma vez que o apelo à sacralidade falha em manter Ricardo II no trono e não funcionaria para sua usurpação. Contudo, essas obras pertencem ao período que precede o das peças Tudor, ainda que sinalizem, com seu foco nos reis e problemas de sucessão, para o mesmo problema que encontraria outro desenvolvimento, quando os protagonistas não são mais membros de casas reais de um período pré-Reforma e a perspectiva histórica se altera para um período em que o desencantamento não é somente fruto de fraqueza política, mas também de um processo histórico.

Há outro motivo importante para a retomada de personagens ligados à Reforma Inglesa. Com a ascensão de James I, católicos e puritanos mais exaltados e insatisfeitos com a política religiosa de Elizabeth poderiam tentar, com o novo Rei,[387] um "avanço" nas discussões sobre o assunto, de acordo com os desejos de cada um deles. James acaba por conceder um espaço para representantes de ambos os grupos, em um evento conhecido como "Hampton Court Conference", ocorrido em janeiro de 1604.[388] Apesar de ouvir ambos os lados, James não faz grandes concessões[389] e passa a exercer ainda mais um controle das liberdades de seus súditos, em especial no que diz respeito à subordinação ou à obediência política, sobretudo no caso de não conformistas com a religião oficial do Estado. Segundo Schofield, esses súditos vivem uma situação análoga à da rainha Catarina em *When You See Me*,[390] na região limite entre a obediência e a rebelião. A preocupação de James é fundamentada pelo receio dos ataques constantes contra a vida do Rei em países protestantes, incluindo a si mesmo, que foi alvo de atentados diversas vezes.[391] Três governantes morrem assassinados entre 1584 e 1610: William de Orange, por um fanático católico na Alemanha, em 1584; Henri III, da França, por um monge dominicano, em 1589; Henri IV, da França, que sofre mais de vinte atentados entre sua excomungação e 1610, quando é assassinado.[392] Além

[387] LEMON, Rebecca. **Treason by words**, 2006, p. 81.
[388] Aqui utilizo a datação moderna, como é convencionalmente utilizada, embora, para os ingleses do período, o mês de janeiro ainda faça parte do ano 1603.
[389] O resultado mais ilustre desse evento é o início do projeto da *Bíblia do Rei James*, publicada dez anos depois.
[390] SCHOFIELD, James Scott. Op. cit., p. 82-119.
[391] Ver acima, sobre A Conspiração Gowrie em 1600 e a Conspiração da Pólvora em 1605.
[392] PREEDY, Chloe Kathleen. Op. cit., 2013, p. 150.

desses, a própria mãe de James, Maria Stuart da Escócia, é presa e executada por Elizabeth em 1587, além de passar por atentados enquanto ainda está grávida do futuro Rei James I. A antecessora de James no trono inglês também é vítima de muitas tentativas de assassinato, caracterizadas de forma alegórica em *Whore of Babylon*.

James I, portanto, tem muitas razões para temer por sua vida enquanto monarca, em especial porque o radicalismo religioso ou político não obtém nenhum sucesso durante o reinado elisabetano, apesar de se tratar de uma Rainha sem herdeiros diretos, excomungada pelo Papa e que governa por décadas. James não enfrentará a mesma tranquilidade e, com o fracasso da tentativa da Conspiração da Pólvora,[393] em novembro de 1605, ele acaba tomando medidas mais duras para lidar com o problema da obediência política e religiosa. A história de seu predecessor Tudor, Henrique VIII, acaba por se repetir: lealdade política deve ser agora expressa por meio de juramentos. Essa medida inicia uma nova série de discussões políticas sobre o papel do Rei enquanto líder de governo e cabeça da Igreja, discussão na qual o próprio Rei se envolve dando continuidade a uma série de escritos sobre o assunto, baseados em sua experiência enquanto monarca escocês e como alguém que busca justificar a sacralidade de uma monarquia à beira do desencantamento.

Essa mesma repetição de contexto torna a memória de Thomas More e a peça baseada em sua vida mais relevantes para o momento, especialmente por se tratar de um exemplo ambíguo: More pode ser algo a não ser imitado, como também pode ser o modelo para os futuros mártires da consciência. Esse tom, que recorre à dimensão ficcional, está presente no próprio entendimento do evento. Afinal, nada acontece, uma vez que a tentativa de explodir o parlamento é impedida. Segundo Shapiro, o significado do que acontece em 5 de novembro de 1605 está relacionado com uma tentativa de fazer a nação *imaginar* a morte trágica do monarca.[394]

O documento resultante das medidas imediatas à Conspiração da Pólvora é chamado de "Oath of Allegiance" (doravante Juramento de Lealdade),[395] e, segundo ele, todo súdito deve abrir mão de uma doutrina papal, na qual um Rei pode ser deposto e morto, mediante uma autorização emitida pelo Papa para se rebelar contra o monarca. Essa doutrina é a mesma que se vê colocada em prática nas peças sobre o Rei João, e é a partir dela que Pandulfo legitima a ação marcial dos franceses. O texto do Juramento era claro quanto a este ponto: "I do from my heart abhor, detest and abjure as impious and heretical, this damnable

[393] Ver nota 391.
[394] SHAPIRO, James. Op. cit., p. 11. Reproduzo o realce do autor na palavra imaginar.
[395] "An Act for the better discovering and repressing of Popish recusants", disponível nos *Statutes of Realm*, James vol. 4, parte 2, p. 1071, ref. 3 & 4 James I c. 4, 1606.

doctrine and position, that princes which be excommunicated or deprived by the pope may be deposed or murdered by their subjects or any other whatsoever".[396] James Shapiro, cujo livro sobre 1606 foi lançado no final de 2015, vê o Juramento como um "fundamental realignment of political and religious authority".[397] Mais adiante há no documento uma frase cujo objetivo é impedir que o súdito faça o juramento de forma artificial, evitando aquilo que se torna conhecido nesse período como "equivocação":[398] dizer algo de maneira ambígua, mentindo publicamente, enquanto mentalmente (ou por gestos), complementa aquilo que diz, para evitar mentir. Esse recurso é utilizado por jesuítas e sua prática é defendida por um padre que faz parte do grupo e é condenado junto aos demais responsáveis pela Conspiração da Pólvora. O Juramento se diferencia de documentos semelhantes por tentar arrancar sistematicamente uma declaração de consciência do indivíduo, ao invés de buscar apenas sua anuência quanto a uma medida ou postura política que poderia gerar polêmicas.

A história desse documento, a qual apresentamos resumidamente, envolve várias reações de ambos os lados. Após três meses que o Juramento entrou em vigor, em 1606, o Papa emitiu uma *breve* respondendo a ele; as autoridades eclesiásticas inglesas não seguem a ordem do Papa – que precisa encontrar outro representante para esse debate – e forçam os católicos a acolherem a nova lei. O Papa emite uma segunda *breve*, que é respondida em fevereiro de 1608 pelo próprio James em uma obra anônima, chamada *Triplici*[399] *Nodo Triplici Cuneus* (1608), na qual ele ataca o Papa e também a posição do novo escolhido por este para o assunto, Roberto Bellarmino.[400] Bellarmino, defendendo o lado católico, responde a James com a *Apologia pro responsione ad librum Jacobi I* (1609). James seleciona três autoridades eclesiásticas inglesas para continuar a defender o Juramento.[401] Em 1615, o debate ainda continua com a publicação de outra obra de James sobre o assunto.

O problema que James tenta resolver por meio do Juramento já estava presente antes mesmo de ele se tornar Rei e, em alguns casos, como visto acima, essa doutrina papal, que impera naquele momento, consegue desestabilizar politicamente alguns reinos. De certo

---

[396] PROTHERO, G. W. apud MONTA, Susannah. Op. cit., 2009, p. 135. Tradução: "Eu, de coração, abomino, detesto e a ela renuncio como ímpia e herética, esta doutrina e postura condenáveis, segundo a qual príncipes excomungados ou privados [de seus direitos] pelo Papa possam ser depostos ou assassinados pelos seus súditos ou qualquer pessoa".

[397] SHAPIRO, James. Op. cit. p. 12. Tradução: "realinhamento fundamental da política e da autoridade religiosa".

[398] Sobre o assunto, ver respectivo capítulo de Shapiro em *1606* (2015) e, para uma excelente apreciação dos usos em Marlowe, ver *Marlowe's Literary Scepticism* (2013), de Chloe K. Preedy.

[399] O número três implícito aqui diz respeito à soma das duas *breves* à carta de Bellarmino.

[400] Roberto Bellarmino também está envolvido com o julgamento de Galileu.

[401] MONTA, Susannah. Op. cit., 2009, p. 135-136. Sobre o assunto do Juramento e a política religiosa de James I, ver *James VI and I and the Reunion of Christendom* (1998), de W. B. Patterson.

modo, tal tipo de legislação busca diminuir o papel político do Papa e identificar pessoas possivelmente ligadas a comportamentos que podem ser associados ao pensamento contrarreforma, algo que geralmente é identificado pelo nome de *traição*. As peças escritas nesse período de discussão do Juramento estão ligadas ao comportamento insurgente, invisível aos olhos das autoridades inglesas. Segundo Rebeca Lemon, toda crise de traição é também uma face da crise da soberania, em geral devido mais à resposta do monarca frente a um crime violento do que à própria violência do ato que a originou.[402] Nessa lógica, o pedido de obediência se dá porque sua autoridade como Rei efetivo é questionada também frente à autoridade papal, ainda que diplomaticamente James esteja em uma situação melhor que a de sua antecessora, tendo estabelecido paz com a Espanha um ano antes da Conspiração da Pólvora.

Em 1534, Henrique VIII daria o primeiro passo para esse tipo de legislação, incluindo ataques verbais ao Rei no catálogo de crimes considerados como traição. Tal jurisprudência é revogada por seus sucessores, mas retomada e ampliada por Elizabeth em seus anos iniciais.[403] Essa manobra jurídica de caráter mais autoritário contraria a imagem criada por Thomas Heywood, na leitura de Watkins sobre *If You Know not Me*, ao destacar que o período elisabetano apresentaria um avanço para a expressão política individual, algo que pelo menos em termos de documentos e manobras legislativas não é verdadeiro, embora a realidade possa se situar em algum lugar entre o retrato elogioso de Heywood e o que os estatutos proclamam.

Segundo Kernan, *Macbeth*[404] (1606) pode ser lida como uma peça em que o protagonista é inimigo do direito divino dos reis, ao ser guiado por bruxas e assassinar um Rei; ainda que nove entre os dez reis que antecedem o Rei Macbeth também tenham sido assassinados,[405] a peça dialoga com o momento em que foi escrita. Por outro lado, ainda em *Macbeth*, a traição é explorada de diversas formas, especialmente como parte da política.[406] Shapiro coloca em questão a postura marcial e política de Cordélia, em *Rei Lear*, pois Shakespeare, ao modificar o final de *King Leir*,[407] faz a filha mais jovem do Rei invadir o reino com a ajuda de um poder estrangeiro. *Lear* seria encenado pouco tempo depois, no dia

[402] LEMON, Rebecca. Op. cit., p. 5.
[403] LEMON, Rebecca. Op. cit, p. 5-9; 78.
[404] Ref. BD 1496.
[405] KERNAN, Alvin. Op. cit., p. 87.
[406] LEMON, Rebecca. Op. cit, p. 12; 79-106.
[407] Em *King Leir*, Cordélia, com a ajuda dos franceses, vence o exército de suas irmãs e reestabelece o pai como governante da Inglaterra, o sucedendo como monarca. Seguindo a fonte de Holinshed, Cordélia morrerá vítima de uma intriga de seus sobrinhos (FOAKES, 1997, p. 92-110).

seguinte ao natal de 1606.[408] Entretanto, ao remodelar o percurso de Cordélia, da vencedora em *Leir* para a derrotada em *Lear*, o desfecho da peça parece mais palatável às discussões sobre apoiar uma invasão estrangeira, que é o centro dos receios do Juramento.

Décadas antes da Conspiração da Pólvora e do Juramento, em momentos complicados de relação diplomática, como nas vésperas e na sequência do embate contra a Espanha, em 1588, muitas peças tratam dos problemas dos conflitos religiosos originados no século XVI.[409] Essa época abarca, por exemplo, a maior parte da produção de Christopher Marlowe, que alude à Reforma em praticamente toda a sua obra.[410] Marlowe explora o conflito "during a period in which interlocking cohesion of family, Church, and state was a powerful ideological paradigm, there was a common awareness that religious difference could shatter familial and social bounds, bringing about the collapse of the household community".[411] Tal situação somente se agrava no governo de James I. Nos anos que se seguem, as medidas de contenção se transformam até o ponto de o cidadão precisar abrir sua consciência em atos como o Juramento de Lealdade. De forma oposta à época de sua antecessora, como observa Shapiro, no reinado de James I, um assunto particular como religião, de repente, passa a ser algo do interesse de todos, abalando a frágil coexistência das diferenças no período elisabetano.[412] Além disso, as tentativas de unificar Inglaterra e Escócia como Grã-Bretanha encontram resistência quando a população é julgada e separada em categorias absolutas, como leal ao Rei ou traidor em potencial.

Obviamente, há formas de escapar ou contornar a situação; um exemplo bastante notável é o dos súditos que, no período de Elizabeth, conformam-se com a obrigação legal da religião oficial apenas para evitar multas e a perda de propriedades.[413] Tanto para Elizabeth como para James, nos juramentos que colocam para seus súditos há muito em jogo, pois o reencantamento da monarquia protestante depende, em parte, de que seus papéis públicos não sejam completamente desencantados pelos atos do Papa, em um processo que gradualmente abarca muitas partes da população, e não só aqueles envolvidos com a Igreja inglesa.

---

[408] SHAPIRO, James. Op. cit., p. 350.
[409] Elizabeth, ao assumir o trono, institui 39 artigos quanto à religião, os quais permanecerão quase inalterados ao longo de seu longo reinado.
[410] Sobre o assunto, ver o livro de Chloe Kathleen Preedy (2013).
[411] PREEDY, Chloe Kathleen. "Bringing the house down: religion and the household in the *Jew of Malta*", 2012, p. 167. Tradução: "durante um período no qual a coesão interligada entre família, Igreja e Estado era um paradigma ideológico poderoso, existia uma consciência comum de que a diferença religiosa poderia despedaçar vínculos familiares e sociais, provocando o colapso de toda a comunidade familiar".
[412] SHAPIRO, James. Op. cit., p. 131; 134-5.
[413] PREEDY, Chloe Kathleen. Op. cit., 2012, p. 169-171; 179. O exemplo mais notável dessa prática reproduzida no teatro está em *Jew of Malta*, de Marlowe.

> The act of oath-taking was increasingly central to Elizabethan ideals of civil obedience. The English authorities relied heavily on oaths that tested the confessional and political loyalties of the queen's subjects: by 1563 England's lawyers, schoolmasters, universities graduates and divines were all required to take the Oath of Supremacy, a promise of loyalty to Elizabeth and the established Church, while from 1571 onwards members of the clergy had also to swear an oath accepting the authority of the 1559 Prayers Book and the thirty-nine articles. Such oaths were often imposed in contractual terms. […] Elizabethan government propaganda similarly presented the act of oath-taking as a confirmation of the promiser's political allegiance […]. England's Catholics faced a more severe dilemma when it came to the nationally prescribed Oath of Allegiance: while a Catholic could not agree that Elizabeth was the Supreme Governor of the Church without breaking faith with the Pope, a refusal to swear this oath was considered treason. [414]

Segundo Asch, o Juramento de Lealdade responde à ameaça de ser a realeza transformada em algo meramente humano.[415] Além de humano e desprovido de sacralidade, nesse caso o monarca pode ser facilmente substituído, deposto ou assassinado, e é nessa arena política que James busca posicionar o debate. Ao colocar todos os súditos frente a um juramento que alega ser apenas político e não religioso, o documento acaba por revelar sua natureza ambígua, pois coloca o súdito em uma situação muito mais complexa do que a de simplesmente reconhecer que o Papa não pode incitar rebeliões ou regicídios. As distinções epistemológicas do papel político e religioso do Estado se tornam cada vez mais visíveis, ao mesmo tempo em que boa parte da população ainda acredita no papel do Rei para a promoção de reformas religiosas. Segundo Lemon, recusar o Juramento pode levar à perda financeira ou mesmo à execução, enquanto o Papa ameaça aqueles que aceitam fazer o juramento com a excomungação, instaurando-se assim uma situação de escolhas difíceis que nunca havia sido

[414] PREEDY, Chloe Kathleen. Op. cit., 2013, p. 94-95. Tradução: "O ato de fazer juramentos foi cada vez mais central para os ideais elisabetanos de obediência civil. As autoridades inglesas dependiam profundamente de juramentos que testavam a lealdade confessional e política dos súditos da rainha: em 1563, advogados, professores, alunos das universidades e sacerdotes precisaram fazer o juramento da Oath of Supremacy, uma promessa de lealdade a Elizabeth e à Igreja estabelecida, enquanto a partir de 1571, membros do clero tiveram que fazer o juramento aceitando a autoridade do *Prayer Book* de 1559 e dos 39 artigos. Tais juramentos eram frequentemente impostos em termos contratuais […] a propaganda do governo elisabetano, de maneira semelhante, também apresentou o ato de juramento como uma confirmação de submissão política [...]. Os católicos ingleses enfrentaram um dilema ainda mais severo quando foi solicitada a toda a nação fazer o Juramento de Lealdade: enquanto um católico poderia não concordar que Elizabeth não era a governante suprema da Igreja, recusar-se a fazer este juramento era considerado traição".

[415] ASCH, Ronald G. Op. cit. p. 57.

imposta tão sistematicamente aos indivíduos. Como resultado, um súdito politicamente leal pode acabar sendo visto como potencial traidor[416] ou estar exposto às penas espirituais de ser expulso de sua comunidade religiosa e ter sua alma condenada,[417] uma vez que ele estaria proibido de receber os sacramentos após a excomungação.

A maior parte das peças Tudor é escrita nos anos iniciais de James, na sequência da Conspiração da Pólvora e na exigência desse Juramento.[418] Thomas More reaparece como uma personagem dramática no mesmo período em que a expectativa por mudanças na política religiosa ainda está alta, tanto para católicos como para puritanos. As revisões em *Sir Thomas More* são feitas entre 1603 e 1604, o que envolve uma época anterior à Hampton Court Conference, pouco tempo após James selar paz com a Espanha. Ainda assim, é fascinante observar como More parece soar como uma referência para todos aqueles católicos forçados, tal como ele, a tomar uma decisão complexa e, de certa forma, mais dura, por atingir a todos de uma vez só. More também ilustra o que pode acontecer àqueles que, como ele, optem por não aceitar a imposição do Rei.

Embora não existam registros sobre se a peça *Sir Thomas More* é encenada nesse período, é possível explicar a falta de um texto impresso – algo que geralmente aparece poucos anos após a *performance*, segundo Will Sharpe, o tempo entre a encenação e a impressão, com base na obra de Shakespeare, é de dois anos –[419] por conta do contexto do Juramento, que ainda ressoará por muitos anos e influenciará a produção literária e dramática dos anos seguintes. O texto de *Sir Thomas More* acaba por se tornar politicamente muito delicado para o período, o que poderia estimular o não conformismo pelo tom com que More é representado. Diferentemente de Foxe e de toda a sua popularidade entre os protestantes, assim como a produção literária e dramática relacionada, o Juramento é uma manobra estatal que afeta diretamente a vida dos ingleses, especialmente a dos católicos, que viverão pessoalmente uma situação semelhante à de Thomas More.

Segundo Rebeca Lemon, as representações dramáticas das reações ao Juramento exploram as variações do tema *traição* e de outras formas de governo.[420] As peças Tudor não

---

[416] LEMON, Rebecca. Op. cit., p. 120.

[417] Não se deve relativizar o papel da crença na vida eterna para uma sociedade do início do período moderno. A vida após a morte, e tudo o que é associado a ela, era um assunto de extrema importância.

[418] *Cromwell* (1602) é escrita no período elisabetano, assim como o Texto Original de *Sir Thomas More* (1600).

[419] SHARPE, Will. 'Compreendendo a Autoria Colaborativa de Shakespeare', 2014, p. 52.

[420] Rebecca Lemon não explora as peças de temática Tudor e sua relação com o Juramento. Em seu livro são abordadas as seguintes obras: *Ricardo II* de Shakespeare, *Henry IV* de Hayward, *Macbeth* de Shakespeare, *Pseudo-Martyr* de Donne e *Catiline* de Ben Jonson, porém, somente as três últimas fazem parte de uma análise que envolve diretamente o Juramento. *Sir Thomas More* nunca é analisada

recorrem a esses temas diretamente,[421] ainda que reflitam sobre o papel do monarca na sociedade; no entanto, elas colocam a individualidade em perspectiva, algo que parcialmente se deve à situação de conflito de consciência colocada pelo novo Rei, implicando, consequentemente, leituras do tema traição. Não por acaso o tema *obediência* estrutura a maior parte dessas peças, em especial aquelas escritas no período jacobino.

Obediência e rebelião acabam por ser mais do que temas, elas chegam a fazer parte da estrutura das peças, em especial devido à situação vivenciada tanto pelas personagens como também pela audiência para a qual elas se apresentavam. Minha abordagem, ao colocar a ideia de *estrutura*, difere, porém, daquela usual na década de 1940, em especial a de Tillyard que, em uma linhagem estruturalista, via ideias de hierarquia e ordem como parte do grande plano divino ao qual todo o período e as peças estavam subordinados. A concepção das peças históricas de Tillyard, embora muito útil para compreender certas acepções hierárquicas do período, não nos conta toda a história. Pouco mais de uma década se passa para que as falhas de *The Elizabethan World* (1942) de Tillyard sejam destacadas, entre elas, como observa Ribner, o pouco crédito às influências historiográficas renascentistas dessa obra, como Maquiavel, por exemplo.[422] Assim, a relação entre obediência/rebelião dessas peças está distante da desorganização de planos abstratos, como os astros e a vontade divina, e muito mais próxima das outras recepções e formas de compreensão da história, em especial pelo fato de a providência ter um papel praticamente nulo nessas peças e da predominância do papel desempenhado pelo próprio indivíduo.[423]

As peças Tudor seguem linhas mais renascentistas de uso da história do que medievais, tal como as cinco formas elencadas por Ribner: glorificação nacionalista[424] da Inglaterra; preocupação com questões contemporâneas, tanto nacionais como estrangeiras; uso do passado como guia para ações políticas no presente; uso da história como

---

neste contexto. Os únicos estudos que associam a escrita de Shakespeare ao Juramento são: o capítulo de Donna Hamilton sobre *Cymbeline*, em uma abordagem alegórica entre personagens e conceitos, em *Shakespeare and the Politics of Protestant England* (1992, p. 128-162); o de Shapiro, em *1606* (2015, p. 256-7), que passa pelo assunto, de forma muito breve, ao discutir o *Rei Lear* e *Macbeth.*

[421] Elas discutem a potencialidade para a traição, recorrendo quase que sempre à tese de um inimigo interno, que acaba sendo a justificativa para a existência do próprio Juramento. A diferença entre as obras analisadas aqui e a estudada por Lemon é o êxito da traição em substituir o monarca, como acontece em *Ricardo II* e *Macbeth*.

[422] RIBNER, Irving. Op. cit., 1954, p. 604.

[423] Sobre ausência do elemento providencial em *Cromwell* e *Sir Thomas More*, ver "Ação Humana e Fortuna em peças elisabetanas sobre Reforma Inglesa" (2014), de minha autoria.

[424] Esse ponto tem recebido constante atenção nas últimas décadas; ver *Forms of Nationhood: The Elizabethan Writing of England* (1992), de Richard Helgerson, e o já citado *Shakespeare's Tribe* (1999), de Jeffrey Knapp.

documentação para a teoria política do período; estudo do desastre político do passado como uma forma de apoio estoico no presente.[425] Ainda que no drama do período se encontrem historiografias distintas – e em muitos casos as concepções medievais[426] e renascentistas estão mescladas –, o drama que representa os governantes Tudor apresenta essas cinco características como estruturas estéticas que estabelecem um diálogo entre o passado e o presente da Reforma Inglesa.

Esse panorama historiográfico e seu diálogo com os juramentos, como o Juramento de Lealdade de 1606 ou suas versões anteriores, somam-se às características listadas na primeira parte deste capítulo, tais como uma menor presença de reis com papel central; foco em indivíduos não nobres; títulos de peças oblíquos; ausência de batalhas reais; privilégio do espaço da torre ou de locais privados; martirização de personagens; momentos de introspecção para os condenados; rápida transição entre os domínios religioso e político; reis, rainhas, príncipes e princesas – quando presentes – estão sempre sujeitos à influência daqueles que os cercam e, em alguns casos, suas ações são muito mais voltadas ao foro íntimo do que ao público; e o elemento estrangeiro é visto como um desestabilizador. Técnicas historiográficas, contexto de publicação e repetição histórica dos artigos henriquianos sobre o Juramento jacobino são determinantes para a maneira de como a Reforma Inglesa aparece nas peças que aludem diretamente à época da Reforma. Diferentemente das alusões temáticas e das de linguagem, vistas no capítulo anterior, que retomam alguns dos mesmos princípios historiográficos, existe um conjunto de registros estruturais que, embora não sejam sistemáticos nem fruto de alguma imposição artística externa que possa ser rastreada, apresenta-se com certa unidade estética.

Nessa estética de representação da Reforma, ideias de paz, ordem e obediência são categorias voláteis à individualidade de cada membro da audiência, pois, ao mesmo tempo em que uma pessoa como Thomas More pode ser considerada um mártir por alguém, ele também pode ser um traidor, para outro. Ao obedecer a uma imposição, inevitavelmente outra se quebra, em uma situação fundamentalmente dramática, como na tragédia grega de Sófocles, *Antígona.* A *ordem* pode representar *desordem*, e a paz subsequente pode ser a mais insuportável das situações. Essas peças, portanto, não possuem uma chave moral de leitura,

---

[425] RIBNER, Irving. Op. cit., 1954, p. 604. As outras duas formas, provenientes da filosofia cristã-medieval, são: ilustração da providência divina como uma força governante em assuntos terrenos, em geral políticos; representação de um plano baseado na razão divina por meio dos eventos terrenos que servem para afirmar a sabedoria e a justiça de Deus (p. 604). Muito do que é escrito no passado sobre peças históricas se alinha a uma mescla dessas duas correntes.

[426] Ver nota acima.

como muitas outras[427] também não possuem e, além disso, elas exigem do leitor um bom conhecimento sobre a história do período em que se situam para que ele possa aproveitar o que essas peças têm a oferecer em termos de reflexão histórica e dramática.

Leituras apressadas geralmente classificam essas peças como "episódicas", sem reconhecer que o eixo delas difere do das peças históricas shakespeareanas, pois as que recorrem ao elemento biográfico precisam em algum momento alternar os episódios da experiência de vida daquele ou daquela que é retratada, enquanto as outras alternam acontecimentos de uma narrativa que não protagonizam. Entretanto, a seleção e a união desses momentos faz parte do modo como cada um desses dramaturgos deixa sua marca na construção da memória coletiva, tanto dos indivíduos como das ações que são determinantes na vida de cada um deles. Além da recordação, os tópicos dessas peças são os mesmos temas que estão atingindo membros da audiência e do público leitor, e a relação entre a arte dramática e os elementos do cotidiano não é fruto da aleatoriedade.

A escolha dos momentos em *Sir Thomas More* ilustra bem como essa estética funciona. Em três cenas completamente diferentes, três personagens precisam lidar, em sua relação com as imposições do mundo que os cerca, com aquilo que geralmente pode ser entendido como "obediência".

A primeira delas é o grande movimentador da primeira parte da trama e também o grande problema que a peça precisa enfrentar com a censura. Nela, um grupo de ingleses, moradores de regiões marginais de Londres – nas quais as autoridades têm dificuldade de legislar e estabelecer a ordem –, sofre com os abusos de imigrantes ricos que agem a seu bel prazer, destituindo-os de seus bens materiais. Eles não podem reagir, pois são coagidos pela lei a não se rebelar ou provocar confusão, algo que precisam obedecer, embora isso arranque pouco a pouco a dignidade de cada um deles.

> **DOLL WILLIAMSON**
> […] I am ashamed that free-born Englishmen, having beaten strangers within their own bounds, should thus be braved and abused by them at home.
>
> **SHERWIN**
> It is not our lack of courage in the cause, but the strict obedience that we are bound to. I am the goldsmith whose wrongs you talked of; but how to

[427] *Medida por Medida*, de Shakespeare, funciona como um exemplo excelente nesse sentido.

> redress yours or mine own is a matter beyond our abilities.
> (**Sir Thomas More**, cena I, versos 80-88)

Essa situação se assemelha às tentativas jacobinas e elisabetanas de instituir leis de não resistência ou *obediência absoluta*, cultuadas por James I ainda antes de se tornar o monarca inglês, e representadas na obra *The True Law of Free Monarchies* (1598),[428] uma espécie de preâmbulo para a concepção de origem divina dos reis, a qual encontrará sua expressão mais intrusiva após a Conspiração da Pólvora. A sequência na peça chega a sugerir que mesmo o prefeito de Londres pode sofrer abuso, algo que talvez aponte o motivo pelo qual os poderes da cidade e da Corte precisam se unir para cuidar do assunto, quando a rebelião contra os estrangeiros estoura de forma violenta.

Os cidadãos são estimulados por John Lincoln, que diz ter pensado muito no assunto, e se unem a outras pessoas, incluindo aqueles cujos abusos são encenados logo na primeira cena, envolvendo a violenta tentativa de abdução da esposa de um deles. O rompimento com a obediência absoluta é gradual, e cada personagem envolvido acaba respondendo de forma diferente àquilo que vê ou sofre, tal como os três guardas em *Ricardo III*. Porém, aqui, todos possuem seu próprio nome, e a reflexão sobre o problema social é encenada, ao invés de ser descrita de maneira quase córica. Ao final da primeira cena, Lincoln apresenta sua petição de queixas aos demais presentes para que seja lida publicamente logo mais, e os presentes são animados a assinar tal petição e jurar segredo sobre o assunto.

A cena se desenvolve de modo a exibir uma forma de interpretar a obediência absoluta com o intuito de levar a uma agitação das consciências, o que ocorre de maneira coletiva para se tornar uma movimentação secreta, uma fórmula que poderia ser interpretada como traição pelas linhas mestras que regem o universo da peça e o de sua audiência. Ainda assim, a peça colocaria a ideia de traição em uma linha tênue, como também fazem Shakespeare e Jonson, em algumas de suas obras.

A Adição shakespeareana, poucas cenas à frente, reverte a lógica da primeira cena, associando o comportamento insurgente com uma atitude desumana, pois More lê a desobediência da população em termos civis para propagar a ideia de obediência política. Assim como James faz, baseado no direito divino dos reis, More utiliza uma retórica e um conjunto de imagens familiares. Nesse caso, a recorrência aos evangelhos e a outros exemplos de fácil assimilação torna-se necessária para que a mensagem ganhe força e a situação passe a

[428] A premissa desse tratado jacobino, enquanto monarca apenas da Escócia, é a de que ao Rei cabe poder absoluto e inquestionável.

ser lida em termos abstratos de obediência e respeito civil, e não mais, no caso específico daqueles ingleses, nos termos que se encontram na petição. A peça abandona, na Adição shakespeareana, o assunto das mazelas retratadas na primeira cena, que acaba quando os insurgentes se entregam às autoridades,[429] e, a partir daí, o texto passa a ser o de Munday. De forma semelhante, esses mesmos estrangeiros também desaparecem do enredo e a peça passa a focar questões que se associam a Thomas More, que ganha prestígio por impedir o avanço da rebelião, ainda que o assunto que a incitara fique em aberto.

A segunda cena exemplar ilustra um tipo de obediência que possui paralelos com aquilo que será apresentado inevitavelmente ao longo do percurso de More: um dilema de consciência. No momento em que More é a maior autoridade inglesa abaixo de Henrique VIII, o caso de um rufião chamado Falconer, que arruma confusão em uma briga de rua, é levado, a pedido do próprio acusado, para ser avaliado por Thomas More. Quando condenado a passar três anos preso, período correspondente ao tempo restante da promessa que fez de não cortar seu cabelo, Falconer clama pela compaixão de More.[430] Este decide que, se o acusado cortar o cabelo e abrir mão do voto, poderá seguir livre. A cena segue com outros acontecimentos para, posteriormente, Falconer retornar sem cabelo.

A cena, uma das mais complexas textualmente, acaba por colocar em discussão o tema de votos, que, segundo More, são gravados na corte dos céus. Embora Falconer não racionalize a proposta de More em termos de abrir sua mente, é possível ver que a contingência do momento faz com que ele abra mão de sua promessa para escapar de uma pena dura, algo que retoma as imposições comumente feitas no período aos súditos, que precisavam abrir mão de algo para evitar perdas maiores. Com esta segunda personagem, a peça prepara o espectador para aquele que é o maior caso de conflito de consciência da peça, o momento em que More e a Oath of Supremacy (Juramento de Supremacia) se encontram. Tanto Lincoln como Falconer são relutantes, cada um ao seu modo, em aceitar as imposições. Porém, enquanto Lincoln coloca tudo a perder com sua rebelião e posterior execução, Falconer abre mão de sua promessa e seu cabelo longo, mas continua vivo.

Finalmente, é o próprio More quem volta à ideia de obediência mais adiante na peça. Após se tornar Lorde Chanceler e ser convocado para uma reunião na Corte, ele se encontra em uma situação que coloca sua obediência ao Rei em xeque. Ele e o Bispo Rochester se recusam a assinar um documento que nunca é identificado na peça, sendo

[429] Não é possível saber como Munday havia elaborado a cena, se a petição foi deliberadamente ignorada por Shakespeare ou se ela já estava ausente em uma versão anterior da cena.
[430] Possivelmente, a motivação de More para essa postura rígida tem origem em alguma regra de decoro social do período.

referenciado apenas como “artigos”, conforme comentado no capítulo anterior. Para os outros presentes, concordar com o que foi solicitado pelo Rei parece ser algo trivial ou mesmo natural, uma ação sobre a qual eles nem chegam a refletir. Contudo, pela maneira como a cena é criada, tendo as recusas gerado prisões, após as quais as demais personagens são questionadas sobre se irão assinar ou não, tudo isso faz com que a naturalidade com que eles obedecem à ordem esteja claramente associada às consequências que acabaram de presenciar. Ainda assim, eles se questionam, perplexos, quanto ao comportamento de More e Fisher.

SURREY
Now let us <hasten> to our sovereign.
’Tis strange that my Lord Chancellor should refuse
The duty that the law of God bequeaths
Unto the King.

SHREWSBURY
Come, let us in. No doubt
His mind will alter, and the Bishop’s too.
Error in learned heads hath much to do.
(**Sir Thomas More**, Cena x, versos 104-109)

Essa é uma das cenas em que Tilney fez a maior quantidade de anotações, após ter solicitado a remoção de todo o início da peça e o trecho relativo à rebelião, que contém a trajetória de Lincoln quanto à obediência. Ele faz suas anotações exigindo que tudo seja alterado desde o momento em que são apresentadas as consequências da negação em assinar. No entanto, algumas considerações de More e Rochester quanto à crise de consciência a que estarão sujeitos, caso assinem os artigos, escapam aparentemente da censura de Tilney, em 1600, embora a anotação “altere tudo” possa ser lida como algo abrangente a toda a cena.

PALMER
My lords, his majesty hath sent by me
These articles enclosed, first to be viewed,
And then to be subscribed to.
[With great reverence.]
I tender them
In that due reverence which befits this place.

MORE
Subscribe these articles? Stay, let us pause.
Our conscience first shall parley with our laws.
My Lord of Rochester, view you the paper.

ROCHESTER
Subscribe to these? Now good Sir Thomas Palmer,
Beseech the King that he will pardon me.
My heart will check my hand whilst I do write.
Subscribing so, I were an hypocrite.

PALMER
Do you refuse it then, my lord?

ROCHESTER
I do, Sir Thomas.
(**Sir Thomas More**, Cena x, versos 68-79)

Curiosamente, essa cena é uma das que não recebeu nenhuma adição ou revisão por parte dos dramaturgos que trabalharam na peça entre 1603 e 1604. Se eles iriam revisá-la ou optaram por seguir com a peça assim, estas são dúvidas da história do texto que não podem ser resolvidas. No entanto, trata-se de um episódio central para que a peça funcione, por ser um evento fundamental na trajetória pessoal daquele sobre quem estavam representando. Pode-se, no entanto, supor que a peça provavelmente seguiria com algum tipo de cena que colocasse a renúncia de More de alguma forma ao longo da ação.

More aparece tanto como aquele que defende a obediência absoluta, quanto como aquele que pode questionar o mesmo conceito anos mais tarde. E Shakespeare é o responsável por essa composição ambígua, quando coloca More discursando como um defensor da obediência ao Rei, devido à condição de Henrique VIII de representante de Deus. Contudo, é inevitável que More entre em contradição consigo mesmo. Esse tipo de situação encontra um paralelo naqueles súditos que, leais ao Rei, não podem concordar com a situação colocada pelo reinado jacobino para seus súditos, seja por meio do Juramento ou das medidas para combater o não conformismo com a política religiosa do Estado.

A tentativa autocrática de recriar o encantamento da monarquia enquanto instituição sagrada está fadada a colidir com as individualidades. Além disso, quanto mais o monarca passa a ser dependente – tanto do parlamento como dos mercadores ricos, tais como aqueles que ajudam Elizabeth na segunda parte de *If You Know Not Me* –, mais distante o monarca se encontra dos tempos do Rei ungido e intocável.[431] A falta de flexibilidade política em lidar com uma realidade que não mais permite essa forma de governo levará à Guerra Civil Inglesa e à queda da monarquia na Inglaterra por alguns anos.

[431] Essa situação já ocorre no *Ricardo II* de Shakespeare, quando a dependência política e econômica do Rei é exibida como um pilar para seu próprio poder.

Portanto, como foi visto ao longo deste capítulo, todas as obras que lidam com os monarcas Tudor recorrem, de formas distintas, a biografias específicas, colocando em questão os problemas de obediência civil entre o indivíduo e o Estado, seja na forma de conformidade, consciência ou obediência. A situação da sucessão, a tentativa de reencantamento da monarquia, a Conspiração da Pólvora e o Juramento de Lealdade têm sua origem nos eventos políticos do final do período de Henrique VIII e nas diversas medidas político-religiosas que compõem a Reforma Inglesa. A estética dramática da Reforma utilizada por esses dramaturgos, em suas diferenças e similaridades com o drama que precede essas obras, parece responder tanto às necessidades do conteúdo como aos impulsos externos do momento histórico específico. Parte da complexidade em resolver o desejo de classificar tais obras nasce da multiplicidade de fenômenos com os quais elas estão dialogando. Heywood, Dekker, Munday, Chettle, Shakespeare, Rowley, entre outros, traziam de volta uma gama de indivíduos que foram importantes nos anos que presenciaram uma grande quantidade de mudanças no cotidiano, na relação com o Rei, o Papa, o próximo, os mortos e o mundo que os cercava.

PARTE II - TRADUÇÃO

SIR THOMAS MORE

Composta por

Anthony Munday e **Henry Chettle**

Censurada por

Edmund Tilney

Revisada por

Henry Chettle, Thomas Dekker,

Thomas Heywood e William Shakespeare

Preparada por

Mão C

Tradução, notas e introdução por

Régis Augustus Bars Closel

Campinas

2016

PERSONAGENS

Sir Thomas MORE, anteriormente Xerife MORE
LADY MORE, esposa de More (Alice More)
William ROPER, genro de More
ESPOSA DE ROPER (Margaret More)
Outras FILHAS de MORE
GOUGH, secretário de More
CATESBY, mordomo de More
Ned MORDOMO, servente pertencente à casa de More
Robin CERVEJEIRO, servente pertencente à casa de More
Giles PORTEIRO, servente pertencente à casa de More
Ralph CASEIRO, servente pertencente à casa de More

Conde de SHREWSBURY
Conde de SURREY
Sir THOMAS PALMER
Sir ROGER CHOLMLEY
CROFTS, um mensageiro do Rei
DOWNES, um oficial de justiça

LORDE PREFEITO, Prefeito de Londres
Senhora PRIMEIRA-DAMA, sua esposa
CONSELHEIRO do município
CERTEZA, um Juiz
SURRUPIO, um ladrão de bolsas
ESPERTO, litigante contra ele
JUIZ MUNICIPAL de Londres

ERASMO, famoso humanista de Rotterdam
Bispo de ROCHESTER
RANDALL, assistente de More
MORRIS, secretário do Bispo de Winchester
FALCONER, seu servo

JOHN LINCOLN, um comerciante
GEORGE BETTS, um cidadão de Londres
BOBO BETTS, seu irmão Ralph Betts
WILLIAMSON, um carpinteiro
DOLL WILLIAMSON, sua esposa
SHERWIN, um ourives
Francis de BARDE, um lombardo
CAVELER, um lombardo ou francês

ATOR DA INCLINAÇÃO
ATOR DO PRÓLOGO
ATOR DO JUÍZO
ATOR DA LADY FUTILIDADE
LUGGINS, ATOR DO BOM CONSELHO

Uma pobre MULHER

TENENTE da Torre
GUARDAS da Torre
Cavalheiro PORTEIRO da Torre
CARRASCO
Dois XERIFES de Londres
CLÉRIGO do Conselho
OFICIAL DE JUSTIÇA

Lordes, Senhoras, Cavalheiros, Oficiais, Mensageiros, Guardas, Criados, Aprendizes, Cidadãos.

[Cena: diversos locais da cidade de Londres, Inglaterra.]

Abandone totalmente a insurreição e sua causa, e inicie com Sir Thomas More nas Câmaras do Prefeito com um relato posterior de seu bom serviço realizado, sendo Xerife de Londres, sobre uma rebelião contra os Lombardos. Somente por um curto relato e não de outra forma, por sua conta e risco.
E. Tilney
[Master of Revels]

TILNEY
MUNDAY
(Original)

CENA I - UMA RUA DE LONDRES[1]

Entram, por um lado, John LINCOLN com GEORGE BETTS e Ralph 'BOBO' BETTS juntos; por outro lado, entram Francis de BARDE e DOLL, uma mulher robusta, que ele arrasta pela mão.

DOLL WILLIAMSON
Para onde está me arrastando?

BARDE
Para onde eu quiser. Você é o meu prêmio, e eu posso provar que a comprei.

DOLL WILLIAMSON
Comprou! Cai fora, canalha! Eu sou honesta, uma mulher de carpinteiro e, embora eu não seja assim tão bela para agradar um marido, ainda assim todo o meu corpo enoja-se em se curvar a um estrangeiro. Então, tire as mãos de mim quando eu ordenar!

BARDE
Venha comigo em silêncio ou a obrigarei.

DOLL WILLIAMSON
Me obrigar! Seu cachorro! Você acha que tem a mulher do ourives em suas mãos, aquela que você tirou do marido com toda a sua prata e quando você a mandou de volta para casa novamente o enlouqueceu e, como um idiota, pagou pela pensão da esposa.

BARDE
Farei o mesmo com seu esposo também, se eu quiser.

CAVELER entra, com um par de pombos, WILLIAMSON, o carpinteiro, e SHERWIN o seguem.

DOLL WILLIAMSON
Aí vem o próprio; diga a ele então, se tem coragem.

[1] Toda esta cena está marcada pelo censor, Edmund Tilney, para remoção.

CAVELER

[Para Williamson] Não me siga mais. Eu já disse que você não os terá.

WILLIAMSON

Eu os comprei em Cheapside e paguei com meu dinheiro por eles.

SHERWIN

Senhor, ele pagou, é verdade, e o senhor o está prejudicando, tanto por tomá-los dele como por não restituir o seu dinheiro.

CAVELER

Se ele pagou por eles, que se contente que eu os tenha. Carne e sidra podem alimentar tais camponeses. Por acaso pombos são alimento para um simples carpinteiro?

LINCOLN

[À parte, para George Betts] É difícil quando a paciência de ingleses precisa ser assim provocada por estrangeiros, e eles nem se atrevem a vingar-se dos males que sofrem.

GEORGE BETTS

[À parte, para Lincoln] Lincoln, vamos dar uma surra neles e não tolerar mais esses abusos.

LINCOLN

[À parte, para George Betts] Não podemos, Betts. Tenha paciência e escute.

DOLL WILLIAMSON

E agora, marido? Um estrangeiro toma de você a sua comida e o outro a sua esposa? Virgem Maria! Eu acho que carne e sangue dificilmente toleram isso.

LINCOLN

Isso nunca vai ser de outra forma? Devem essas ofensas ser assim suportadas?

GEORGE BETTS

Vamos nos aproximar e ajudá-los a vingar seus danos.

BARDE

Quem é você para falar de vingança? O Lorde Embaixador deve mais uma vez fazer com que o Prefeito verifique se deve puni-lo ou não por essa sua arrogância insolente.

WILLIAMSON

É verdade. O Prefeito, através da reclamação do Lorde Embaixador, me mandou para Newgate um dia, porque, contra minha vontade, tomei o lugar[2] de um estrangeiro na rua. Vocês podem fazer qualquer coisa. A mulher do ourives e a minha agora devem obedecer aos seus comandos.

GEORGE BETTS

Ainda mais tolos e pacientes são vocês dois, por tolerarem isso.

BARDE

Tolerar? Melhore isso você ou ele, se vocês puderem ou ousarem. Eu digo a vocês, colega, se ela fosse a esposa do Prefeito, e eu a tivesse em minha posse, eu preferiria mantê-la, apesar de ele ousar dizer o contrário.

GEORGE BETTS

Eu lhe digo, lombardo, essas palavras lhe custariam o seu melhor chapéu[3] se eu não fosse refreado pelo dever e obediência... A esposa do Prefeito de Londres? Meu Deus, isso precisa ser assim?

DOLL WILLIAMSON

Por que, Betts, não sou eu tão querida para o meu esposo como a esposa do Prefeito para ele?

[Para Williamson] E você, vai ficar aí sofrendo para a sua própria vergonha sem fazer nada?

[Para De Barde] Tire as mãos de mim, estrangeiro orgulhoso, ou por Ele que me tem, se os corações moles dos homens não ousam bater em um estrangeiro, então, as mulheres irão espancá-los antes que elas sofram esses abusos.

BARDE

Senhora, venha comigo.

DOLL WILLIAMSON

Não toque em Doll Williamson, para que ela não o envie para a querida terra de Deus.

[Para Caveler] E você, senhor, que permite iguarias grosseiras para carpinteiros, enquanto os pombos que eles pagam devem servir ao seu delicado apetite: devolva-os ao meu marido, ou eu vou chamar tantas mulheres para me ajudar que não vai sobrar um osso seu no lugar. Se nossos maridos são curvados pela lei e forçados a aguentar suas ofensas; suas esposas serão um pouco fora da lei, e vamos espancá-los pra valer.

CAVELER

Vamos embora, De Barde, e vamos reclamar para o Lorde Embaixador.

---

[2] No original, "took the wall" equivale a andar do lado interno da calçada, algo que corresponderia ao lado mais limpo da rua. Esse espaço demarcaria o *status* social entre os transeuntes, cabendo o lado da sarjeta aos socialmente inferiores (JOWETT, 2011, p. 143, n. 47). Ao ser ultrapassado e se ver mais próximo da sarjeta do que o carpinteiro Williamson, que se colocou mais próximo da parede, o estrangeiro teria se ofendido. Newgate é uma das principais prisões da cidade (Idem, n. 46).

[3] Melhor chapéu: sua cabeça.

Os dois estrangeiros saem.

DOLL WILLIAMSON

Vá embora, xô, e mande-o vir aqui conosco que nós lhe daremos boas-vindas também. É uma vergonha que ingleses nascidos livres, tendo derrotado estrangeiros dentro das suas fronteiras, devam ser desafiados e abusados assim por eles em sua própria casa.

SHERWIN

Não é nossa falta de coragem a causa, mas a obediência rigorosa à qual estamos submetidos. Sou o ourives de cujas ofensas você falou; mas como remediar as suas ou as minhas dores é um assunto além de nossas capacidades.

LINCOLN

Não é assim, não é assim, meus bons amigos. Eu, apesar de ser um homem mediano, um comerciante por profissão, de nome John Lincoln, há muito tempo fechei os olhos para essas vilanias enormes com grande impaciência. E esses dois irmãos aqui, de nome Betts, podem confirmar, mesmo que isso custe a minha própria vida, que eu gostaria imensamente de remediá-las.

GEORGE BETTS

E ele tem boa desenvoltura, eu lhes garanto, quando tudo dá certo.

DOLL WILLIAMSON

Como? Eu lhe rogo. Diga isso para Doll Williamson.

LINCOLN

Você sabe que os sermões públicos[4] começam na próxima semana. Eu preparei uma <petição>[5] de nossas queixas e das insolências dos estrangeiros.

GEORGE BETTS

Isso significa que os pregadores devem relatá-las abertamente sobre o púlpito.

WILLIAMSON

Oh, eles farão isso mesmo! Por Deus, isto irá irritar muito nossos estrangeiros.

DOLL WILLIAMSON

Sim, e se vocês homens não ousassem, por Deus, nós mulheres <iríamos. Tomar>[6] uma mulher honesta de seu marido! Isso é intolerável.

SHERWIN

[Para Lincoln] Mas como encontraremos pregadores [propensos]?[7]

---

[4] Sermões da semana da páscoa, que são lidos do lado de fora da Igreja de Saint Mary of the Hospital (Cf. JOWETT, 2011, p. 146, n. 98).

[5] Leitura de Dyce (Cf. JOWETT, 2011, p. 146, n. 99).

[6] Leitura de Shirley; em Dyce, a primeira palavra muda para "would" (JOWETT, 2011, p. 146, n. 106).

[7] Leitura de Dyce (Cf. JOWETT, 2011, p. 146, n. 109).

LINCOLN

Mestre Doutor Standish <não tem intenção de lidar com qualquer assunto do tipo em seu sermão, mas Doutor Beal fará sobre este tópico tanto quanto um padre pode fazer para> [8] reformá-lo, e ele não duvida que de nossas queixas resulte um feliz sucesso. Vocês irão notar que não há ofensa na petição. Aqui está uma cópia dela. Por favor, escutem. 82

TODOS

Com todo o coração. Pelo amor de Deus, leia.

LINCOLN

[Lê] Para todos os admiráveis Lordes e Mestres desta cidade que têm compaixão pelos pobres, seus vizinhos, e também por grandes ofensas intoleráveis, perdas, obstáculos que levam pobreza extrema para todos os súditos do Rei que habitam esta cidade e os subúrbios da mesma. Assim é, pois estrangeiros comem o pão das crianças órfãs, e tomam os meios de vida de todos os artesãos e o mercado dos comerciantes, por causa deles a pobreza cresceu tanto que um homem lamenta a miséria do outro; artesãos foram levados à mendicância e comerciantes à carência. Portanto, tendo considerado as premissas, a reparação deve ser para todo o corpo de homens comuns, unidos como uma parte única. E como os danos e as ofensas afligem a todos os homens, assim devem todos os homens se esforçar em remediar a situação, em não mais tolerar tais estrangeiros em sua prosperidade e que os nativos desta região entrem em confusão. 95

DOLL WILLIAMSON

Por Deus, tá excelente, e eu apoio a petição para ser honesta.

SHERWIN

Bem, imagine que seja lida, qual seria o próximo passo?

GEORGE BETTS

O quê? Escute. Sem dúvida isto vai reunir amigos suficientes, cujos nomes nós vamos manter no escrito, e no próximo Dia de Maio, pela manhã, iremos adiante malhando[9] e fazendo o pior Dia de Maio que os estrangeiros já viram. O que vocês me dizem? Assinam ou são reformadores de coração fraco? 101

DOLL WILLIAMSON

Um momento, George Betts, eis a minha mão e o meu coração. Por Deus, eu serei uma líder entre vocês, e vou fazer algo que será comentado por todos os tempos. 103

[8] Leitura de Jowett, trecho baseado em reconstruções a partir do historiador Raphael Holinshed, (2011, p. 146-7, n. 110-14). Trecho em inglês: "means not to meddle with any such matter in his sermon, but Doctor Beal will do in this matter as much as a priest may do to".

[9] O primeiro dia de maio era um feriado tradicional, que iria se tornar um dia de destruição por conta das ações dos ingleses contra os estrangeiros. Em inglês há um jogo de palavras com o nome do mês de maio e o prefixo "des" para indicar destruição ou inversão. O efeito e som são parcialmente preservados pela solução "malhar" e sua proximidade com a palavra "maio", que está antes e depois do verbo "malhar".

WILLIAMSON

Meus senhores, antes de partir, vamos sair e beber juntos como amigos e jurar segredo sobre nossas vidas. 105

GEORGE BETTS

E assim falou um anjo. Vamos lá, então. 106

Todos Saem.

CENA II - CORTE DO XERIFE DE LONDRES

Uma tapeçaria é levantada, e, por trás dela, como nas audiências, sentam-se o LORDE PREFEITO, Juiz CERTEZA e outros juízes [o JUIZ MUNICIPAL], Xerife MORE e outro Xerife sentados. ESPERTO é o demandante, SURRUPIO o prisioneiro no cancelo.

LORDE PREFEITO

Terminadas as sujeiras maiores,
Nós podemos ouvir crimes menores.
Xerife More, qual é o deste sujeito?

MORE

Meu senhor, ele foi indiciado por roubo.
Ele foi julgado; o júri é unânime.

LORDE PREFEITO

Quem o enviou?

CERTEZA

Fui eu, meu senhor,
Tivesse ele justiça, seria enforcado antes disso,
O único líder dos ladrões de bolsas.

LORDE PREFEITO

Qual o nome dele?

CERTEZA

Como sua profissão: Surrupio,[10] meu senhor,
Alguém que pode surrupiar uma bolsa com astúcia.

LORDE PREFEITO

E do que ele é acusado?

CERTEZA

Do mesmo, meu senhor, por quem, com sua licença,
Eu devo dizer algo também, porque acho
Em alguns aspectos, ele é também condenável.

LORDE PREFEITO

Caro Mestre Juiz Certeza, fale.
Nós teremos prazer em ouvi-lo.

[10] O nome Lifter (Surrupio), no original, remete ao verbo *to lift*, que significa o ato de remover, suspender, no sentido de surrupiar/roubar algo.

CERTEZA

Ouça-me, Esperto. Você é um sujeito idiota.
Se Surrupio for condenado pela lei,
Como não vejo que o júri possa absolvê-lo,
Vou insistir que você seja culpado pela morte dele.

MORE

[Para o Lorde Prefeito] Meu senhor, isso vale a pena ser ouvido.

LORDE PREFEITO

Escutemos, então, caro Mestre More.

CERTEZA

[Para Esperto] Digo claramente, é uma vergonha para você,
Com tal quantia incitar a necessidade.
Não menos que dez libras, senhor, servirão para ti
Para carregar na sua bolsa por aí
Para gastar e gabar seu dinheiro em tavernas?
Eu garanto que um homem que vai assim
Bem intencionado, encontrando tal espólio,
Pode ser levado àquilo que nunca desejou.
O que fazem tantos ladrões e gatunos,
Mas tais iscas boas que os tolos armam
Para seduzir os miseráveis necessitados?
Dez libras em dinheiro é uma bela soma
Com a qual se preocupar, fica melhor em casa.

Lorde Prefeito e More conversam entre si.

Por Deus, seria muito bom multá-lo em muito mais,
Para o alívio dos pobres prisioneiros,
Para ensiná-lo a ser <mais cuidadoso>,
<Na verdade, eu acho muito> bem aplicado,
<Se perdesse tanto quanto o dobro de dez libras.> [11]

MORE

[Para o Lorde Prefeito] Bom, meu senhor, peço <alguns minutos>,[12]
Apenas para pensarmos melhor sobre o caso.

LORDE PREFEITO

Consentido, caro Mestre More. Vamos nos levantar um pouco,
Até que o júri chegue a seu veredito
Andemos no jardim. Juízes, o que me dizem?

TODOS

Agrada-nos, meu senhor; nós o seguiremos.

[11] Leitura de Hopkinson (Cf. JOWETT, 2011, p. 152, n. 39-40).
[12] Leitura de Hopkinson (Cf. JOWETT, 2011, p. 152, n. 41).

LORDE PREFEITO e os JUÍZES saem.

MORE

Ei, demandante, vá você também
E guardas,

ESPERTO sai.

Fiquem de lado, e deixem o prisioneiro
Comigo um tempo.

[Todos saem, exceto MORE e SURRUPIO.]

Surrupio, se aproxime

SURRUPIO

Qual a vontade de sua graça?

MORE

Rapaz, você sabe que sei sobre você,
E o tenho salvado deste lugar
Desde que cheguei aqui. Veja você mesmo
O Juiz Certeza não é seu amigo,
Por ele fingir a culpa de Esperto
Por tentar você com tanto dinheiro.[13]
Preste atenção: arrume um jeito
De pegar ou cortar a bolsa dele e
Garanto, como cristão e homem,
Obter o perdão pela brincadeira.

SURRUPIO

Caro Mestre Xerife, não procure me derrubar.
Você sabe, senhor, tenho inimigos,
E mais acusações que caem sobre mim.
Você é misterioso demais para mim.
Você é conhecido por ser um dos mais sábios
Que há na Inglaterra. Eu peço, Mestre Xerife,
Não comprometa a minha vida.

MORE

Surrupio, eu sou um verdadeiro súdito para o meu Rei.
Você se engana, então, não deve pensar
Que eu queira prejudicá-lo
Eu justificarei o ato quando eu acabar.
Você sabe que há assuntos em minhas mãos
Que, se eu desejasse dar ao júri,
Eu não precisaria iludi-lo.
Tudo que desejo é uma boa brincadeira.
Atue nela, Surrupio, e espere o meu melhor.

[13] Versos marcados para remoção por parte dos dramaturgos, Munday ou Mão C.

SURRUPIO

Eu agradeço sua graça, Deus o proteja!
Mas o Mestre Juiz Certeza saiu.
Não sei como ir onde ele está.

MORE

Deixe isso comigo; Serei o seu diretor.
Eu o trarei aqui para você agora,
Sob o disfarce de um pedido seu
Para conhecer assuntos privados.

SURRUPIO

Se o fizer, senhor, deixe-me sozinho.
Com toda certeza sua bolsa some.

MORE

Muito bem, mas você não diminua em
Uma moeda o dinheiro, e me entregue.
É o ato astuto que lhe dá crédito.

SURRUPIO

Farei isso, caro Mestre Xerife, garanto.

MORE sai.

Vejo que a proposta deste cavalheiro
É repreender a loucura da Justiça,
Em culpar alguém em casos urgentes
Onde tanto um como outro pode cair. [14]
Para salvar minha vida, é uma boa aventura.
Silêncio aí, opa! Agora o Juiz entra.[15]

[O Juiz CERTEZA entra.]

CERTEZA

Então, rapaz, o que quer comigo?
Irá confessar como um homem honesto?
O que me diz, rapaz? Rápido, rápido.

SURRUPIO

Tão breve, sir, quanto conseguir.
[À parte] Se ficar perto, serei bem breve.

CERTEZA

Fale e não murmure. Que diz, rapaz?

[14] Versos marcados para remoção por parte dos dramaturgos.
[15] Breve monólogo de Surrupio, uma característica incomum, considerando a origem e o local em que ele se encontra. A última fala reforça a ideia de que ele se dirigia para o público.

SURRUPIO

Sir, sou acusado, e Deus é minha força,
Com mais do que é verdadeiro.[16]

CERTEZA

Sir, sir, você é mesmo, com mais que é verdade,
Você é claramente acusado de felonia.
Você é acusado com mais que a verdade, e isto é, roubo:
Mais que um homem de verdade deve ser acusado.
Você é um patife; isto não é mais que a verdade.
Não brinque comigo, não, não, rapaz.
Confesse o que sabe, é o que peço.

SURRUPIO

Existem, sir – existem, se agradar vossa senhoria –

CERTEZA

"Existem", patife! O que existe? Diga-me o que existe.
Fale ou não. "Existem…", o que existe aí, moleque?

SURRUPIO

Existem, sir, muitos companheiros astutos
Que quando você levanta e olha no rosto
Terão a sua bolsa.

CERTEZA

Você é um rapaz honesto.
Diga quem são e onde podem ser pegos.
Sim, esses que procuro.

SURRUPIO

O senhor fala de mim –
Ah, eu sou nada. Existe um na verdade
Vá pelo meu nome, ele pega todas as bolsas;
<Ele vai roubar sua bolsa debaixo de seu nariz.>

<CERTEZA>

<Ha, ha! Tem certeza, patife? Bom, bom,>
<Fique>[17] bem à vontade então, meu rapaz;
Isto, há muito eu quero saber.

[16] Isto é, em excesso. Certeza apresenta outro sentido na sequência.
[17]Leitura de Hopkinson (Cf. JOWETT, 2011, p. 157, n. 121-2). Nesse caso também há a distribuição da fala entre os dois personagens. A solução proposta foi parcialmente incorporada na adaptação da RSC.

SURRUPIO

[À parte] E você saberá antes de você ir. –
Esse camarada, sir, talvez o saúde assim,

(ação [de abraçar como um cumprimento])

Ou assim ou assim, e em doce cumprimento
Finge familiaridade, um pouco em dúvida;
E esses abraços proporcionam –

CERTEZA

[Encolhendo os ombros com entusiasmo] Sim, alegria, Surrupio,
Para que servem?

SURRUPIO

Apenas para sentir
Se você navega carregado ou não,
Ou se sua carga está a bordo do barco.

CERTEZA

Em português claro, Surrupio, minha bolsa
Está aqui ou não?

SURRUPIO

Você a tem, sir.

CERTEZA

Ótimo, ótimo.

SURRUPIO

Então, sir, você deve, por causa das boas maneiras,
Caminhar com ele, pois ele vai insistir,
Alegando que ou você o esqueceu,
Ou ele o confundiu com alguém.

CERTEZA

Mas nesta hora ele tem minha bolsa ou não?

SURRUPIO

Não ainda sir, calma! [À parte] Não, nem eu tenho a sua.

[Ele pega a bolsa de CERTEZA.]

O LORDE PREFEITO [JUÍZES, JUIZ MUNICIPAL, Xerife MORE e o outro XERIFE] entram.

[Para Certeza] Mas agora, devemos parar, meus senhores retornam.

CERTEZA
[À parte para Surrupio] Maldição! Surrupio, continuemos logo.
[Alto para Surrupio] Sim, você diz a verdade, existem muitos canalhas astutos.

Ele senta.

Mas deixe que eles me façam de pato,
Na verdade, eles são muito limitados[18] para mim.
Canalhas e tolos se encontram onde bolsas somem.
Homens sábios cuidam bem de suas bolsas.

MORE
[À parte] Surrupio, feito?

SURRUPIO
[À parte] Feito, Mestre Xerife; e aqui está.

[Ele entrega a bolsa de CERTEZA a MORE.]

MORE
[À parte] Então confie em mim. Vou salvar sua vida.

JUIZ MUNICIPAL
Surrupio, fique no cancelo.
O júri considerou você culpado; Você deve morrer.
De acordo com o costume, tome nota, Mestre Xerife.

LORDE PREFEITO
Então, cavalheiros, como vocês estão acostumados,
Porque não temos local para enterrá-lo,
Qualquer quantia que desejem doar
Para o enterro de prisioneiros agora condenados,
Seja dada.

[Coloca dinheiro na mesa.]

O primeiro é o meu.

JUIZ MUNICIPAL
E aqui por mim.

OUTRO
E por mim.

CERTEZA
Meu Deus,
Minha bolsa sumiu!

[18] "Short", aqui, designa alguém intelectualmente inferior (Cf. JOWETT, 2011, p. 159, n. 145).

MORE

Sumiu, sir? Aqui? Como?

LORDE PREFEITO

Contra toda razão: sentado no banco?

CERTEZA

Surrupio, eu falei com você, você não me roubou, hein?

SURRUPIO

Suspeita de mim, sir? Oh, que mundo é este!

MORE

Mas espere um pouco, Mestre Certeza;
Tem certeza que estava com sua bolsa?

CERTEZA

Sim, Mestre More, tão certo quanto o senhor está aí;
Com sete libras e um trocado, creio.

MORE

Sete libras e um trocado? O que, estava tão maluco
Sendo um magistrado e um homem sábio,
Para confiar em sua bolsa tanto dinheiro?
Sete libras e um trocado? Por Deus, é uma vergonha,
Com tal quantia incitar a necessidade.
Eu garanto que um homem que vai assim
Bem intencionado, encontrando tal espólio,
Pode ser levado àquilo que nunca desejou.
O que faz tantos ladrões e gatunos,
Mas tais iscas boas que os tolos armam
Para seduzir os miseráveis necessitados?
Ele deve ser levado agora que tem sua bolsa,
Eu o defendo, você é culpado por sua morte;
Pois, sem dúvida, ele será condenado pela lei.
Seria muito bom multá-lo em muito mais,
Para o alívio dos pobres prisioneiros,
Para ensiná-lo a trancar o dinheiro em casa.

CERTEZA

Bem Mestre More, você é um homem feliz.
Eu entendo, sir, eu entendo[19] bem demais.

MORE

Não, você verá, sir, confiando assim no dinheiro,
E Surrupio aqui em julgamento por um caso igual,
Mas sendo o prisioneiro um homem pobre,

[19] A expressão "find ye" significa compreender, entender aonde o argumento é levado (Cf. JOWETT, 2011, p. 161, n. 185).

Será suspeito que ele o possui.
Então pode ser visto que erros em geral vêm
Pelo tolo transporte de grandes valores.

LORDE PREFEITO

Acredite em mim, Mestre Certeza, isto é estranho,
Você sendo um homem tão bem resolvido
Caindo naquilo que condenou em outro.

MORE

Bem, Mestre Certeza, aqui está sua bolsa,
E todo seu dinheiro. Não tema More.
A sabedoria ainda <exige o silêncio>.[20]

[Saem.]

[20] Leitura de Richard Proudfoot, baseada em um provérbio, para o trecho danificado (JOWETT, 2011, p. 162 n. 197). Segundo o *Oxford English Dictionary* (OED), o provérbio tem o significado de "manter o silêncio" e aparece com este sentido no livro 5 do *Acts and Monuments* de John Foxe (edição de 1563) e em outros documentos e textos do século XVI.

CENA III - LONDRES, UM APARTAMENTO DO ESTADO

Os condes de SHREWSBURY e SURREY, Sir Thomas PALMER e Sir Roger CHOLMLEY entram.

SHREWSBURY

Meu Lorde Surrey, Sir Thomas Palmer,
Devo, com tato, julgar seu conselho?
Digo que nesses tempos perigosos
Não gosto da testa franzida do povo.
Meus olhos atentos nunca encontraram
Um semblante de dor mais abalado
Como esse que observo recentemente
Nos homens descontentes da Cidade.[21]

T: Arrume isto

SURREY

É estranho que, de sua real clemência,
De humor caridoso e generoso aos
Estrangeiros desta terra fecunda,
Que tamanha insolência pudesse surgir
Destes que vivem da afeição real,
Que engordados pelo nosso comércio,
Já a lançam[22] contra o rosto dos súditos.

PALMER

Veja ainda Sherwin, barrado de clamar
Contra Barde pelo Lorde Embaixador, –
Por meio de súplica feita ao Rei contra
Quem, tendo seduzido sua mulher
Tomou sua prata, quatrocentas libras,
Desagradou cidadãos que enfrentam
Tal mal empurrado goela abaixo
Nas acusações de Sherwin, e o prendeu
Pelos gastos dos tratos da mulher.

SURREY

Pior é Barde que, usando os bens de Sherwin,
Questiona o interesse dele pela ocupação.
Eu não gosto disso, Lorde Shrewsbury.
Ele está tão mal que mesmo o cavalo
Bem treinado não o conduzirá.[23]

---

[21] A palavra "cidade" é marcada sempre com letra maiúscula nos textos-fontes, e essa grafia foi conservada ao longo de toda a tradução.

[22] A referência é insolência (verso 12). A personagem Surrey geralmente recorre a uma sintaxe um pouco complexa. Ver o final da cena vii, no qual alguns de seus versos foram descartados na revisão da peça.

[23] Mesmo provido de um cavalo bem treinado ele não conseguirá encontrar comida. A frase é interpretada, na sequência, como uma piada que brinca com os gêneros masculino e feminino, que a

CHOLMLEY

Meu Lorde Surrey será impertinente.

PALMER

Eu, sendo investido pelos senhores
Para adentrar a agitação, senti o mesmo
Onde por persuasão eu citei esses crimes
Lancei os males da Cidade infeliz,
Ele rebateu, em solene promessa,
Que, se tivesse a mulher do Prefeito
A manteria, a despeito de qualquer inglês.[24] T: inglês > homem

SURREY

Muito bem, Sir Thomas,[25] então, para nós,
Pois sua esposa morreu, e eu sou um solteiro.
Se nenhum homem possui a sua consorte,
Estou bem, Sir Thomas Palmer, não tenho.

CHOLMLEY

Se casar, ele precisa dar carne a ela.

SURREY

E com razão, Sir Roger Cholmley, pois:
Se os franceses tarados precisam,
Eles deviam, por bem, não perturbar.
Difícil quando eles as têm em paz
E ainda nos deixam a conta para pagar.[26]

SHREWSBURY

Senhor, não podemos usar a feira
Para as provisões, pois um estrangeiro T: estrangeiro > lombardo
Agora terá a comida comprada.
Um carpinteiro, como fui informado,
Comprou um par de aves na feira, e
Na mesma hora, um homem francês as roubou T: francês > lombardo
E surrou o pobre homem que resistiu;
Quando ele reclamou de suas mazelas
Foi punido gravemente por isso.

SURREY

Mas se o sangue inglês está em armas, como
Eu percebo em seus corações já cheios,
Temo muito, antes do fluxo acalmar,

---

esposa de Sherwin não tem mais relações sexuais com ele, algo que é considerado inadequado para o local.

[24] Tilney riscou a palavra "English", escrevendo "man" no lugar. Outras substituições são sugeridas nos versos abaixo.

[25] Referindo-se a Sir Thomas Palmer.

[26] Que deixam aos ingleses as despesas resultantes do filho bastardo, como alimentação, criação do bebê, entre outras.

Uns estrangeiros ousados no orgulho
Pagarão caro, onde quer que surjam.
Este fluxo de ira, com cursos turvos,
Temo muito que afogue muitas vidas.

CHOLMLEY

Por Deus, meus senhores, perdoem-me.
Homens de sua estatura são culpados –
Eu digo, meus Lordes, se a Majestade
Não sabe sobre tal abuso baixo,
E males diários feitos aos súditos;
Porque, sabendo, sei que a sabedoria
Graciosa rapidamente os curaria.

[Um MENSAGEIRO entra.]

SHREWSBURY

Rapaz, quais as notícias?

CHOLMLEY

Nenhuma boa, receio.

MENSAGEIRO

Senhor, más notícias; e piores virão,
Se rapidamente não resolvidas.
A Cidade está um caos, e o Prefeito
Está ameaçado, se sair de sua casa.
Um número de artesãos[27] <se levanta>
<Com armas e avisa vingar os males>.[28]

<CHOLMLEY>

<Era de se>[29] temer que isso ocorresse.
Tal se dá após a propagação pública
Da petição do Doutor nos sermões.[30]

SHREWSBURY

Esse Doutor Beal se amaldiçoou
Por ter lido essa petição de queixas.

PALMER

Vamos juntar forças com o Prefeito
Para reprimir rápido a revolta.

---

[27] Sequência censurada por Tilney. A censura deve ter atingido também os versos que faltam (76-77).
[28] Leitura de Hopkinson, seguida pela edição da RSC (2005). Leitura de Shirley: "are out / Inflamed to kill the hated aliens"; Jowett e diversos outros editores deixam essas duas lacunas em branco. (JOWETT, 2011, p. 167, n. 76).
[29] Leitura de Hopkinson (JOWETT, 2011, p. 167, n. 78), seguida pela maior parte dos editores.
[30] Ver cena i.

SURREY

Agora eu penso mesmo em Mestre More,
Xerife, cavalheiro sábio e culto,
Muito bem visto pela população.
Ele, ao lado de homens sérios e sóbrios,
Com sua fala gentil e persuasiva
Talvez possa mais que nós com poder.

SHREWSBURY

Acredite em mim, assim sua honra adverte
Vamos nos apressar, pois temo muito
Na cova alguns trabalharão de manhã.

[Saem.]

CENA IV - SÃO MARTIN, LONDRES

LINCOLN, os dois BETTS – GEORGE e Ralph "BOBO"–, WILLIAMSON, SHERWIN e outros entram, com armas nas mãos; DOLL veste uma cota de malha, um capacete, uma espada e um escudo; uma multidão também está presente.

MUNDAY
HEYWOOD
(Adição 2)

BOBO BETTS

Vamos, vamos, nós vamos acabar com seus nabos, vamos amanteigar suas caixas! Os estrangeiros devem dominar o churrasco? Sim, mas nós é que vamos prepará-los.[31] Vamos, vamos. Andem, andem, com valentia, com valentia!

GEORGE BETTS

Irmão, abra espaço, e vamos ouvir Lincoln falar.

BOBO BETTS

Sim, Lincoln, meu líder,
E Doll, minha verdadeira mestra,
Com o resto de nosso bando,
Devem tan-ran-ran-tan…tan;[32]
Fazer tudo que podem.
Devemos ser surrados, enfrentados? – Não!
Devemos ser oprimidos? – Não!
Nós nascemos livres,
E toleramos o desprezo
Para nos fazer mais fortes.

DOLL

Quietos aí! Escutem o capitão Lincoln falar. Mantenham o silêncio até que saibamos tudo que ele pensa.

BOBO BETTS

Então divulgue para todos. Fale, amigo, e aquele que tentar interromper seu discurso, isto para ele!

LINCOLN

Então, sangues valentes, cujas almas livres a injúria
Toleram, oprimidos os males dos estrangeiros,
Adicionem raiva à resolução! Incendeiem as casas
Desses estrangeiros sem vergonha! Aqui é São Martin,
E acolá habita Meautis, um rico Picardo,[33]

---

[31] Essa fala do Bobo Betts apresenta alusões a comidas não originárias da Inglaterra, como o nabo e a manteirga holandesa. A batalha, que está para se iniciar, usará fogo contra a casa dos estrangeiros. O Bobo brinca que os estrangeiros dominarão o churrasco, pois serão os assados dos revoltosos que controlarão o fogo. Há também alusão aos alimentos que os estrangeiros roubam dos ingleses.

[32] Imitação de sons militares, como tambores. Recurso visto por Jowett em *Four Prentices* e *1 Edward IV*, de Thomas Heywood, e em *Northward Ho!*, de Dekker e Webster (JOWETT, 2011, p. 170, n. 9). Adiciono a essa lista a peça anônima *Jack Straw*.

[33] Proveniente da Picardia, na França.

No Green Gate;
De Barde, Peter van Hollak, Adrian Martin,
Com muitos outros fugitivos[34] exilados.
Devem esses desfrutar mais privilégios que nós
Em nosso próprio país? Vamos nos tornar seus escravos.
Uma vez que a Justiça não os mantém em temor,
Seremos nós mesmos ministros duros da lei.

BOBO BETTS

Não usem mais espadas,
Nem mais palavras,
Mas incendeiem as casas,
Bravo Capitão Corajoso,
Incendeie-me[35] em suas casas.[36]

DOLL

Sim, pois podemos fazer fogueira no Dia de Maio como no solstício de verão.[37] Nós alteraremos o dia no calendário e escreveremos em letras vermelhas[38] flamejantes.

SHERWIN

Espere, não, isto colocaria toda a Cidade em perigo,
Para ela eu não desejo nem o menor dano.

DOLL

Não, nem eu, de forma alguma: assim a minha casa será queimada com as outras. Eu lhes digo, vamos arrastar os estrangeiros aos Moorfields e lá os espancaremos até federem.

BOBO BETTS

E isso em breve, pois já cheiram a medo.

GEORGE BETTS

Vamos entrar na casa dos estrangeiros,
E, se os encontrarmos, vamos nos apoderar deles.

DOLL

Eu jamais permitiria que vocês os levassem antes de os encontrarem.

---

[34] "Fugitivos exilados" possui dois sentidos, para a década de 1590 seriam muito mais refugiados por motivos religiosos do que em 1517. No discurso de Lincoln, o termo refere-se mais a criminosos exilados de seu país do que a esse tipo de refugiado (Cf. JOWETT, 2011, p. 172, n. 28).
[35] Solução para o jogo de palavras: "But fire the houses / Brave Captain Courageous, / Fire me their houses" (IV, 35-37).
[36] Rimas preservadas em formato AAABA. Os versos do Bobo Betts são em geral muito variados.
[37] Solstício de verão: o dia de maior duração no ano, isto é, mais exposto ao Sol.
[38] Letras vermelhas eram utilizadas para feriados.

BOBO BETTS

Agora, Marte, por sua honra,
Alemã ou francesa,
Quem seja a freguesa,
Estarei sobre ela.

[SHERWIN, BOBO BETTS e outros saem.]

WILLIAMSON[39]

Agora, rapazes, como faremos nossa segurança?
Ouvi que o Prefeito reúne homens armados,
E que o Xerife More há uma hora recebeu
Homens do Conselho Privado[40] em Ludgate:
A força agora deve promover nossa paz, ou então, nós falhamos.
Em breve saberão que somos os responsáveis.

DOLL

E o que quer dizer? Se tiver medo, marido, volte para casa e esconda sua cabeça, porque, por Deus, eu terei um pequeno divertimento agora que estamos nisso.

GEORGE BETTS

Confiemos em nossas espadas, e, se eles vierem,
Recebam-nos como se fossem nossos inimigos.

[SHERWIN, BOBO BETTS e os demais retornam.]

BOBO BETTS

Um achado, um achado! Nós encontramos, nós encontramos –

DOLL

O quê?

BOBO BETTS

Nada. Nem um francês de Flandres falante, nem um falante de francês de Flandres para ser encontrado, mas todos fugiram, em português claro.

LINCOLN

[Para Sherwin] E aí, encontrou algum?

SHERWIN

Não, nenhum, todos eles fugiram.

LINCOLN

Então incendeiem as casas, porque, estando o Prefeito ocupado
Em apagá-lo, nós poderemos escapar.
Queimem seus canis! Vamos imediatamente,
Para que este dia nos marque um maldito dia de maio.[41]

[39] Mão C muda a pessoa que fala esta linha de Lincoln para Williamson.
[40] "Privy Council": conselho formado por pessoas próximas ao Rei.

[Saem, BOBO BETTS fica.]

BOBO BETTS

Fogo, fogo! Eu serei o primeiro.
Se a forca vier, será bem-vinda; isso é o pior. 72

[Sai.]

[41] Esse episódio, o levante de ingleses contra estrangeiros, ficou conhecido, posteriormente, como "Ill May Day" (maldito dia de maio).

(Adição 2)
HEYWOOD
MÃO C
(Adição 2)

CENA V - A CÂMARA MUNICIPAL,[42] LONDRES

[Por uma porta, Sir Thomas MORE e o LORDE PREFEITO entram; por outra, SIR JOHN Munday entra, machucado.]

LORDE PREFEITO

O que foi, Sir John Munday, está ferido?

SIR JOHN

Um pouco, meu Lorde. Agora há pouco um
Grupo de aprendizes manejavam clavas.
Mandei para a casa de seus senhores,
Mas um deles, com apoio do grupo,
Me feriu na testa com a sua clava;
E, agora, receio, eles se juntarão
A Lincoln, Sherwin e seu bando grave.[43]

MORE

Os capitães desta insurreição
Tomaram armas, e justo agora, em
Ambas as prisões,[44] onde soltaram
Muitos presos endividados, dali
Ouvi dizer que foram a São Martin,
Onde pretendem espalhar violência
Entre os Lombardos pasmos. Portanto,
Ansiando a segurança da Cidade,
É o momento em que força ou verbo
Enfrenta esses homens descontentes.

Entra um MENSAGEIRO.

LORDE PREFEITO

E então, notícias?

MENSAGEIRO

Meu Lorde, os rebeldes abriram Newgate,[45]
De onde libertaram diversos presos,
Tanto criminosos como assassinos,
Que em caos se unem ao grupo sem lei.

---

[42] Solução para o termo *Guildhall*, que equivale a um centro administrativo municipal, semelhante a uma Câmara Municipal.
[43] Versos marcados para remoção por parte dos dramaturgos.
[44] O termo empregado aqui, *counters*, não possui equivalente em língua portuguesa. Equivale a um tipo especial de prisão para onde eram enviados os homens que não tivessem pago suas dívidas. O verso seguinte confirma essa diferenciação.
[45] Newgate era outro tipo de prisão, mais tradicional, para a qual eram enviados criminosos, e não pessoas endividadas, como acontecia nos *counters*.

LORDE PREFEITO

Levantem a ponte! Reúnam forças
À Cornhill[46] e Cheapside.[47] E, cavalheiros,
Se a diligência cuidar de cada parte,
Bonança virá após a tempestade.

[MENSAGEIRO sai.]

SHREWSBURY, SURREY, PALMER e CHOLMLEY entram.

SHREWSBURY

Lorde Prefeito, sua majestade, ao
Saber desta insurreição perigosa,
Enviou meu Lorde de Surrey e eu mesmo,
Sir Thomas Palmer e os nossos soldados
Para somar forças da melhor forma
Para pacificar esta revolta.
Em nome de Deus, resolvam rapidamente.
Se um súdito sangrar, o Rei chorará.

SURREY

Ouvi que incendiarão os lares Lombardos:
Oh, poder, o que é aos olhos dos loucos!
Faz do peão idiota um sábio no sangue.

MORE

Senhores, não duvido que abrandemos
Com discurso calmo este mar de descontentamento.

PALMER

Chamá-los a uma conversa sem dúvida
Pode funcionar. Bem dito, Mestre More.

MORE

Vamos aos homens simples, muitos suam
Pelo ato, cujo débito à lei ignoram
Que pesa em suas vidas. Homens tolos
São levados; como a pena dos bobos,
Que termina sem nada escrever,
Unidos à ingênua razão ou ao restrito saber.[48]
Esses seguem sem danos, mas entram
No mesmo crime com os que iniciaram.

[46] Cornhill: local de armazenamento de grãos da cidade, próximo a Cheapside (Cf. JOWETT, 2011, p. 177, n. 24). O verso poderia ser adaptado na encenação para "Aos armazéns e mercados. E, cavalheiros".
[47] Cheapside: região de mercados.
[48] Versos marcados para remoção por parte dos dramaturgos.

Por Deus, o nosso inimigo acalme 50
Com expressão sábia, sem duro baque.[49] 51

[Saem.]

[49] Essa sequência de versos preserva o esquema rímico: AABBCCDDEE.

CENA VI - PORTÃO DE SÃO MARTIN

(Adição 2)
MÃO C
SHAKESPEARE
(Adição 2)

LINCOLN, DOLL, BOBO [BETTS], GEORGE BETTS, WILLIAMSON, [SHERWIN,] e outros entram; [CIDADÃOS e APRENDIZES em armas entram].

LINCOLN

Paz, me escutem! Aquele que não vê um salmão vermelho[50] por um *groat* henriquiano,[51] manteiga por onze *penny* o quilo, farinha por nove *shillings* a saca e carne por quatro nobres a peça, me escute.

GEORGE BETTS[52]

Será isso se os estrangeiros sofrerem. Prestem atenção nele.

LINCOLN

Nosso país é um grande país para se comer; *argo*,[53] eles comem mais no nosso país que no deles.

BOBO BETTS[54]

Pelo pão de meio *penny* por dia, Troyes[55] pesa.

LINCOLN

Eles trazem vegetais estranhos, que é para a destruição de nossos pobres aprendizes. Para que um triste nabo para um bom coração?

WILLIAMSON[56]

Lixo, lixo. Eles plantam olhos tristes, e isto é suficiente para infectar a Cidade com paralisia.

LINCOLN

É, isto infectou com a paralisia, pois esses bastardos do esterco – como vocês sabem, eles crescem no esterco – nos infectaram, e nossa infecção fará a Cidade tremer. Nossa infecção vem, em parte, do fato de comermos nabo.

BOBO BETTS[57]

Verdade, e abóboras também.

[SARGENTO DOWNES] entra.[58]

---

[50] Tipo de salmão seco, defumado e salgado, muito comum na Inglaterra.
[51] Esta e as demais moedas possuem a seguinte relação: 1 *groat* = 4 *penny*; 1 *Shilling* = 12 *penny*; 1 libra = 20 *shillings*; 1 nobre = 1/3 de libra. O *groat* henriquiano é aquele cunhado com a figura de Henrique VIII. Uma das únicas referências diretas ao Rei aqui.
[52] Mão C muda a pessoa que fala esta linha, de Outro para George Betts.
[53] Expressão latina usada incorretamente, quando o esperado seria *ergo*, que equivale a "portanto".
[54] Mão C muda a pessoa que fala esta linha, de Outro para Bobo Betts.
[55] Cidade na França, referência ao sistema de unidade francês (Cf. JOWETT, 2011, p. 181, n. 9-10). Assim, a cada prejuízo, a balança pende mais para o outro lado. O verso aponta o desbalanceamento econômico e o peso maior do lado estrangeiro.
[56] Mão C muda a pessoa que fala esta linha, de Outro para Williamson.
[57] Mão C muda a pessoa que fala esta linha, de Outro para Bobo Betts.

SARGENTO DOWNES
O que dizem sobre o perdão do Rei?
Vocês o recusam?

LINCOLN
Você gostaria de nos desmobilizar, não? Não, por Maria, não. Nós aceitamos a misericórdia do Rei, mas não mostraremos misericórdia aos estrangeiros.

SARGENTO DOWNES
Vocês são as coisas mais tolas que já
Responderam a tal questão.

LINCOLN
Como vocês dizem, aprendizes? Aprendizes "honestos"? Acabem com ele!

TODOS
Aprendizes honestos? Aprendizes honestos?

O LORDE PREFEITO, SURREY, SHREWSBURY, [MORE e PALMER entram. Eles salvam o SARGENTO DOWNES].

LORDE PREFEITO[59]
Parados! Em nome do Rei, parados!

SURREY
Amigos, mestres, compatriotas –

LORDE PREFEITO
Paz, ei, paz! Estou mandando, mantenha a paz.

SHREWSBURY
Meus mestres, compatriotas –

WILLIAMSON[60]
O nobre Conde de Shrewsbury!
Vamos ouvi-lo.

GEORGE BETTS[61]
Nós vamos ouvir o Conde de Surrey.

LINCOLN
O Conde de Shrewsbury!

GEORGE BETTS
Vamos ouvir ambos.

---

[58] Rubrica adicionada pela Mão C.
[59] Mão C muda a pessoa que fala esta linha, de Shrewsbury para Lorde Prefeito.
[60] Mão C muda a pessoa que fala esta linha, de Sherwin para Williamson.
[61] Mão C muda a pessoa que fala esta linha, de Betts para George Betts.

TODOS
Ambos, ambos, ambos, ambos!

LINCOLN
Paz, eu digo, paz! Vocês são homens sábios ou o que são vocês?

SURREY
O que quer que sejam, mas não homens sábios.

ALGUNS CIDADÃOS
Não escutaremos meu Lorde de Surrey.

OUTROS CIDADÃOS
Não, não, não, não, não! Shrewsbury,
Shrewsbury!

MORE
Enquanto além da margem da obediência
Ficarem, assim tudo será extinto.

LINCOLN
Xerife More fala. Devemos ouvir o Xerife More falar?

DOLL
Vamos ouvi-lo, ele mantém um bom trabalho como Xerife e ele fez do meu irmão Artur Watchins, ajudante do secretário do escudeiro. Vamos ouvir o Xerife More!

TODOS
Xerife More, More, More, Xerife More!

MORE
Ainda que pelas suas próprias regras
Ordene silêncio à multidão.

ALGUNS CIDADÃOS
Surrey, Surrey!

OUTROS CIDADÃOS
More, More!

LINCOLN E GEORGE BETTS
Paz, paz, silêncio, paz!

GEORGE BETTS
Paz, paz, silêncio, paz!

MORE
Você que tem voz e estima por eles,
Ordene-os para a quietude.

LINCOLN

Malditos sejam, eles não ficarão em silêncio. Nem o demônio pode dominá-los.

MORE

Então que fardo duro e revoltoso
Carrega, liderando esses que nem o diabo
Domina. Bons mestres, me escutem.

DOLL

Sim, pela missa, ouviremos, More. Você é um bom senhor, e eu lhe agradeço sua bondade pelo meu irmão Artur Watchins.

TODOS

Paz, paz!

MORE

Vejam o que ofendem quando clamam por ela;
Isto é, a paz. Nenhum aqui presente
Teve amigos, quando[62] ainda eram bem novos,
Que tiveram a paz que vocês têm hoje,
A paz em que até então vocês cresceram
Fora[63] perdida, os tempos de sangue não
Poderiam levar à idade adulta.
Ai de mim, coitados! O que querem,
Se nós cedemos ao que anseiam?

GEORGE BETTS

Por Maria, a remoção dos estrangeiros, que não conseguem escolher outra coisa senão tirar vantagens dos pobres artesãos da Cidade.

MORE

Considerem eles então removidos,
E considere que este seu barulho
Calou todo o comando da Inglaterra.
Imaginem ver os pobres imigrantes,
Seus bebês em suas costas com suas tralhas,
Indo aos portos e costas navegar,
Vocês reis sentam-se em seus desejos,
A autoridade morreu em sua revolta,
E vocês vestidos de seus conceitos:
O que vocês conseguiram? Eu digo:
Vocês ensinaram como a ousadia
E a força devem vencer, como a ordem[64]
Deve ser destruída. E, assim, nenhum

---

[62] Referência clara às guerras civis – em especial à Guerra das Rosas – que se encerrara em 1485.

[63] Uso do pretérito-mais-que-perfeito para esclarecer que More volta a falar do passado, e não do presente.

[64] Ordem aqui tem um sentido muito abrangente, pois implica não somente ordem social, mas também uma ordem universal. Consequentemente, o caos e a rebelião são vistos através dessa concepção.

De vocês viverá por muito tempo;
Pois outros rufiões, em suas fantasias,
Com as mesmas mãos, razões e direitos
Próprios, farão de vocês as suas presas,
E os homens, tal como os peixes vorazes,
Irão servir de alimento um ao outro.

DOLL

Por Deus, é tão verdadeiro como o evangelho.

LINCOLN[65]

Não, é um cara lúcido, eu digo. Vamos ouvi-lo.

MORE

Deixem-me seus pensamentos, amigos,
Supondo que, se prestarem atenção,
Vocês perceberão que forma horrível
Sua inovação tem. Primeiro, é pecado
Contra o qual o apóstolo nos alertou,
Clamando obediência e autoridade;
E não estaria errado se eu lhes dissesse
Que vocês se levantam contra <Deus>.[66]

TODOS

Por Maria! Deus o proíbe!

MORE

Não, certamente vocês o fazem.
Pois Deus concedeu ao Rei o seu ofício de
Temor, justiça, poder e comando;
Fez ele reger e vocês obedecerem
E, adicionando majestade a isto,
Ele não só cedeu Sua imagem ao Rei,
Sua espada e trono, mas lhe deu Seu nome,
Deus terreno o chamem. Que fazem vocês,
Opondo-se contra quem Deus instalou,
Senão opor-se a Deus? O que fazem às almas
Ao fazê-lo? Desesperados estão,
Lavem as suas mentes tolas com lágrimas,
E essas mãos, que vocês, como rebeldes,
Erguem contra a paz, ergam pela paz;
Façam seus pés em seus joelhos duros,
<u>Pois ajoelhar-se e ser perdoado</u>
<u>São as guerras mais seguras que vocês,</u>
<u>De disciplina rebelde, podem fazer.</u>
<u>Vamos, obediência! Pois, mesmo o</u>
<u>Tumulto não segue sem obediência.</u>[67]

[65] Mão C muda a pessoa que fala esta linha, de George Betts para Lincoln.
[66] Leitura de Jowett, baseando-se na primeira letra "g" e quantidade de espaço disponível no papel (2011, p. 191, n. 109).

Digam-me apenas: que líder rebelde,
Quando motins incidem, pelo seu nome
O acalma? Quem obedece ao traidor?
Ou quanto soa bem essa proclamação
Quando não há nada além de "um rebelde"
Para poder designar um rebelde?
Vocês irão espancar os estrangeiros,
Matar, cortar gargantas, tomar casas,
Levar a majestade no cabresto,
Para soltá-la como um animal. Ai, ai.[68]
Se o Rei é pio, quando o ofensor lamenta,
Deveria ceder, nesse grande crime?
Mas se os banisse: vocês para onde iriam?
Que país, pelo tipo de seu crime,
Os abrigaria? Vão a Flandres ou França,
Para qualquer província germânica,
Para a Espanha ou Portugal. Não!
Em qualquer lugar que não estabeleceu
Relações amigáveis com a Inglaterra,
Ora, por força da necessidade,
Vocês seriam estranhos.[69] Seria bom
Encontrar uma nação de alma bárbara
Que, emergindo em grande brutalidade,
Não lhes cedesse estadia na terra,
Afiasse facas cruéis em suas gargantas,
Desprezasse como cães, como se [vocês]
Não fossem filhos nem criação de Deus
Nem os meios eles concedessem
Bem divididos ao seu bem-estar,
Mas garantidos por eles, o que
Vocês pensam ao agirem assim?
Esta é a situação dos estrangeiros
E esta é sua gigantesca desumanidade.

TODOS

É, ele diz a verdade. Vamos fazer o que deve ser feito.

LINCOLN[70]

Nós seremos comandados por você, Mestre More, se você permanecer nosso amigo para conseguir nosso perdão.

[67] Versos marcados para remoção pela Mão C. Após a palavra "duros", seria seguido de um ponto-final. A inserção da vírgula e do "pois" foi utilizada para manter a fluência do discurso.
[68] Palavras marcadas para remoção pela Mão C.
[69] Apesar de o esperado ser "estrangeiro" ou "imigrante", devido aos nomes de nações que precedem o verso, foi feita a opção por "estranho", por questões métricas e por carregar essencialmente o mesmo sentido. Não há prejuízo para a tradução, pois, apesar de o tom de nação levar o tradutor a optar por estrangeiro ou imigrante ao longo do texto, o discurso em si já contém essa ideia de forma muito clara.
[70] Mão C muda a pessoa que fala esta linha, de Todos para Lincoln.

MORE

Entreguem-se aos nobres cavalheiros
Deixem que o Rei pense sobre o assunto.
Entreguem-se à ordem, e às leis,
Sem dúvida o perdão pode ser obtido
(Adição 2) Se vocês o procurarem.
SHAKESPEARE
MUNDAY (Original) **TODOS**
Nós nos entregamos e desejamos o perdão de sua alteza.

Eles abaixam as armas.

MORE

Sua majestade lhes dará, sem dúvida.
Mas vocês devem se entregar às prisões
Até sua vontade ser conhecida.

TODOS

Com prazer, para onde vocês nos levarem.

SHREWSBURY

Lorde Prefeito, que sejam enviados a diversas prisões,
E lá, em qualquer uma, sejam bem tratados.
Meu Lorde Surrey, tome o seu cavalo
E vá a Cheapside, onde os conselheiros[71]
Estão com muitas tropas de prontidão.
Devem ir para diversos distritos,
Tanto para evitar mais tumultos
Como para poder prender as pessoas
Que resistirem.

SURREY

Eu irei, caro Lorde.

SURREY sai.

SHREWSBURY

Irei à alteza contar boas novas.
Além disso, Xerife More, para contar sobre
Como as suas palavras resgataram
Muitos súditos de uma morte triste.

SHREWSBURY e CHOLMLEY saem.

LORDE PREFEITO

Lincoln e Sherwin, vocês, para Newgate.
Os demais, para as prisões.

---

[71] Conselheiros municipais.

PALMER

Escoltem-nos. Poucas boas palavras
Criam expectativa de algo maior.

DOLL

Bem, Xerife More, você fez mais com suas palavras do que o que todos eles poderiam fazer com suas armas. Me dê sua mão. Mantenha a sua promessa pelo perdão do Rei, ou, por Deus, eu o chamarei de trapaceiro.

LINCOLN

Adeus, Xerife More. E nós nos entregamos a você,
Faça nossa paz; assim você terá sido honesto.

Linha por Thomas Heywood

BOBO BETTS

Sim, e nos salve da forca, ou ele realmente trabalha traindo.

[Os cidadãos] são levados.

LORDE PREFEITO

Mestre Xerife More, você salvou a Cidade
De uma comoção ainda maior e feroz.
Pois, se o braço do motim em São Martin
Se unisse a outros ramos da Cidade
Que começaram a arder, muita raiva
Acordaria. E alimentaria muitas mortes.

PALMER

Sem aço, mas eloquência, o bem ganhou,
Da carnificina atroz você nos salvou.[72]

MORE

Meu senhor, e irmãos, sobre o que eu discursei,
Meu amor ao país e à Cidade,[73]
Agradou-me; pois ele venceu, acho que
Deus fez do pobre More seu instrumento
Para se opor à revolta violenta.
Acho melhor, senhor, daqui duas horas
Nos vermos em Guildhall e decidirmos
Que cada ala seja bem protegida
Mas especialmente providenciar
Que nos portões homens selecionados,
Cidadãos de valor, guardem a noite,
Temendo mais danos.

---

[72] Marcados para remoção; em alguns casos, as falas são uma continuação da fala do Lorde Prefeito (Cf. JOWETT, 2011, p. 200, n. 202-3). Trata-se de um dos casos em que a palavra "blood" no Texto Original refere-se a outros sentidos que não "sangue"; neste caso, por exemplo, refere-se à carnificina que seria a execução de todos os envolvidos.

[73] A ideia que More deixa claro pelo uso de "next" entre "country" e "city", coloca em primeiro lugar o amor à Inglaterra e, em segundo, sua preocupação com a cidade.

LORDE PREFEITO

Assim será.

SHREWSBURY entra [com um ajudante carregando um Bastão de Trabalho.]

Mas vejam, acredito ser meu Lorde Shrewsbury.

SHREWSBURY

Senhor, sua majestade envia gratidão
A você, seus pares e súditos leais
Cidadãos zelosos. Mas, Mestre More, a você,
Uma dura ainda que doce saudação.
Seu nome é ainda curto. Ajoelhe-se.

[MORE se ajoelha.]

Um cavaleiro criado pela arma cavaleiresca.

Ele toca os ombros de MORE com a espada.

Levante-se, Sir Thomas More.

[MORE levanta.]

MORE

Eu agradeço a sua alteza por me honrar.

SHREWSBURY

Esta é a primeira das honras reais,
Pois agradou a sua alta majestade,
Ao notar sua sabedoria e mérito,
Conferir este bastão de honra em sua mão,
Pois ele o escolheu para o Conselho.[74]

[Ele dá a MORE o Bastão de Trabalho.]

MORE

Negar o prêmio de meu soberano
Seria derrubar as pedras preciosas
Dos montes de onde se originam,
Instar imperfeições como desculpa
Seria um recurso obsoleto. Não, senhor,
Meu serviço é ao Rei. Boa razão, pois
Vida e morte atêm-se ao olho soberano.

LORDE PREFEITO

Sua majestade honrou muito a cidade
Em sua opção real.

[74] Conselho Privado do Rei Henrique VIII.

MORE

Meus senhores e irmãos,
Apesar de ir à <Corte>, meu amor fica
<Com vocês, como um convidado fiel.>[75]
Agora na Corte eu devo dormir,
Abster-me das noites de sono calmo.
A proximidade[76] ao Estado[77] é algo muito sério.
Ainda que nesta elevação de meu sangue
Meus pensamentos sem descansar
Devem tencionar o bem da cidade.

CROFTS entra.

SHREWSBURY

E então, Crofts! Quais são as novas?

CROFTS

Meu senhor, sua alteza expressa o comando
De que um registro do motim seja feito
E que o líder e os demais responsáveis
Sejam devidamente processados;
Pois ele mesmo quer, pessoalmente,
Presidir a sessão para o restante, amanhã,[78]
Em Westminster.

SHREWSBURY

Prefeito, ouviu as ordens.
Vamos, Sir Thomas More, correr à Corte.
Você é o conciliador do motim.

MORE

[Para o Lorde Prefeito] Meu senhor, adeus. Novos dias, novas ondas.
A vida gira em cima do destino,
Para então poder deslizar para a morte.[79]

Todos saem.

---

[75] Leitura de Hopkinson para "Corte" e para o verso seguinte. Na segunda lacuna, de acordo com Jowett, o manuscrito não pode mais ser lido (JOWETT, 2011, p. 202-203 n. 239).
[76] Solução para "Chamberlain" (camareiro), aquele que é muito próximo ao rei, contíguo aos assuntos mais importantes do Estado.
[77] A palavra "estado" está grafada sempre com letra minúscula nos textos-fonte. O uso em português foi privilegiado ao longo da tradução, recorrendo-se à grafia Estado, quando necessário.
[78] Segundo Jowett, a construção indica que os principais responsáveis pelo crime devem ser julgados antes da chegada do Rei, que perdoará os demais envolvidos (2011, p. 203, n. 249).
[79] A metáfora do redemoinho aparecerá novamente mais adiante.

CENA VII - CHEAPSIDE, LONDRES.

Mestre XERIFE entra e encontra com um MENSAGEIRO.

XERIFE
Mensageiro, quais as novas?

MENSAGEIRO
A execução já foi feita?

XERIFE
Ainda não. As carroças estão prontas nos degraus,
E devem ir imediatamente a Tyburn.[80]

MENSAGEIRO
Espere, Mestre, é desejo do Conselho,
Para intimidar, num caso tão grave,
Que uma forca seja erguida em Cheapside
Na fonte;[81] aonde você deve levar
Lincoln e aqueles que eram os seus líderes,
Para morrer, e isso imediatamente.

Alguns OFICIAIS entram.

XERIFE
Assim será.

MENSAGEIRO sai.

Oficiais, sejam breves.
Preparem o cadafalso, levantem-no.
Outros sigam logo a Newgate; tragam
Os presos aqui para serem mortos.
Vamos, e não percam tempo com nada.

OFICIAIS
Nós iremos, senhor.

Muitos [OFICIAIS] saem. Outros preparam o cadafalso.

XERIFE
Isso mesmo. Façam o seu serviço.
Deus tenha pena destes tempos ruins!
As ruas bloqueadas com pessoas pasmas,
Chefie nossos homens com alabardas
Abram caminho para os prisioneiros.

[80] Local padrão para enforcamentos (Cf. JOWETT, 2011, p. 204, n. 3).
[81] Apesar de o fogo ser o instrumento para o ódio dos rebeldes, é nas interações com a água que aparecem as metáforas/locais para indicar a morte.

Que seja proclamado novamente
Que todo cidadão,[82] sob pena de morte,
Deve manter seus aprendizes, e cada homem
Sustentar uma arma pronta em sua porta,
Ou ele responderá pelo contrário.

1º OFICIAL

Irei providenciar, senhor.

Sai.

Outro OFICIAL entra.

XERIFE

Tragam-nos aqui para a execução.
A sentença já está pronta há duas horas.
A cidade pagará pelo erro.[83]

2º OFICIAL

Existe uma imensa multidão em Newgate
Que não deixa as carroças saírem
Para trazer os prisioneiros aqui.

XERIFE

Que eles venham a pé.
Nós não podemos brincar[84] com grandes ordens.

2º OFICIAL

Alguns da Bancada[85] creem ser melhor
Que seja feita uma pausa, e avisado
Que a execução mudou para a manhã;
Quando as ruas estiverem mais vazias
Para serem fechadas, e, então, executar.

Os prisioneiros são trazidos, [entre eles LINCOLN, DOLL, WILLIAMSON, BOBO BETTS e SHERWIN,] com muitos guardas.

XERIFE

Calma, parece que chegam a tempo.
Veja, estão chegando. Então, muito bem.
Tragam Lincoln, o primeiro da forca.[86]

---

[82] Cidadão foi a opção para a tradução do termo *householder*. Aprendizes, segundo Jowett, dizem respeito a pessoas que estavam relacionadas aos *householders* (2011, p. 206, n. 22).
[83] Versos marcados para remoção por Tilney.
[84] No original "dally", que carrega o traço de significado "perder tempo", "vadiar", isto é, assumir o adiamento de uma ordem expressa do Rei.
[85] Bancada de juízes, segundo Jowett, é uma corte na qual o Rei é o Juiz (2011, p. 209, n. 34).
[86] No original, *tree*, termo que, nestas condições, é comum para designar forca (JOWETT, 2011, p. 207, n. 41).

Linha por Thomas Heywood

BOBO BETTS

Sim, e eu sou o último, senhor.

LINCOLN

Eu sabia que o primeiro me pertencia.
O velho provérbio se finaliza:
Que "Lincoln deve morrer por Londres".[87]
Por Deus, vamos lá.
[Para o Carrasco] Camarada, execute:

Ele sobe.

Eu fui o primeiro homem da rebelião,
E o primeiro a morrer por ela.

DOLL

Bravura, John Lincoln, que sua morte expresse
Que viveu e morrerá como um homem.

LINCOLN

Doll Williamson, seus olhos serão testemunhas.
Então, a todos[88] que vêm ver o meu fim,
Eu confesso não ter intenções más
Que não contra os que abusaram de nós.
E agora noto que não é correto
Que indivíduos procurem uma solução
Como quiserem. Não, aprendam comigo:
Obediência é o melhor em qualquer nível.
E, pedindo perdão humilde ao rei,
Pacientemente me entrego à lei.
Que Deus perdoe os que causaram isto;
E, como cristão, em meu coração honesto,
Também rogo que eles me perdoem,
<Como eu perdoo os seus males>.[89]
Que os outros, por este exemplo,
Daqui em diante estejam avisados
Ao tentar o mesmo contra qualquer
Imigrante refugiado por aqui.
Adeus a todos. No próximo encontro,
Creio que no céu, nos cumprimentaremos.

Ele pula.

DOLL

Adeus, John Lincoln. Digam o que quiserem,

---

[87] Possível provérbio referindo-se à capital nos tempos romanos: "Lincoln foi, Londres é, e York será". Também sugere a ideia de martírio (Cf. JOWETT, 2011, p. 207, n. 45).

[88] Não há público de fato, apenas oficiais; os condenados e o xerife provavelmente se dirigem à audiência.

[89] Leitura de Hopkinson; Leitura de Shirley: "Neste momento eu rezo pela minha morte".

Você foi um bom camarada e morreu como um homem honesto.

Linha por Thomas Heywood

BOBO BETTS

Quem dera eu ir tão bem em minha jornada! O primeiro passo é o pior, eu acho.

XERIFE

Tragam Williamson aqui na frente.

DOLL

Bom Mestre Xerife, eu tenho um pedido sério,
E, como você é um homem, não mo negue.

XERIFE

Mulher, o que é? Se estiver em meu poder,
Você o terá consentido.

DOLL

Deixe ser a próxima, é o que rogo.
Senhor, você não imagina o conforto
Que o senhor trará ao meu pobre coração
Em morrer antes do meu marido.

XERIFE

Tragam-na à morte. Ela será atendida.

MUNDAY

BOBO BETTS

Senhor, eu também tenho um pedido.

XERIFE

O que é?

Linhas por Thomas HEYWOOD

BOBO BETTS

Que, como você enforcou primeiro o Lincoln, e vai enforcá-la na sequência, então não me enforque jamais.

XERIFE

Não, você abriu o Counter Gates,[90] e você será o principal enforcado.

BOBO BETTS

Bom, tanto barulho por nada!

MUNDAY

DOLL

[Para o Xerife] Senhor, a sua bondade me contenta.
Recomende-me ao bom Xerife Mestre More,
E diga que, se não fosse por sua persuasão,
John Lincoln não teria sido enforcado como foi.
Nós teríamos sido trancados em Leadenhall,
E lá queimados até as cinzas com o telhado.

[90] Outra prisão para endividados.

XERIFE

Mulher, o que Mestre More fez foi o serviço de um súdito,
Agradou o gracioso senhor, o Rei,
E foi elevado para um local alto
Fazendo agora parte do Conselho do Rei.

DOLL

Bom, ele é digno disto, por mim é:
Cavalheiro honesto, sábio e fecundo.
Podendo louvar ainda mais sua honra
Mantendo sua palavra e nossas vidas.
Mas tudo bem. Homens são apenas homens e
Palavras apenas palavras, não saldam contas.
Ah, marido, talvez o mundo fale
Que meus males trouxeram o seu fim.
Aqui eu brindo a você com esta taça da morte,
Você não terá algo pior com certeza
Do que eu provei, e irei embora antes de você.
Embora eu seja mulher? Isto não importa.
Eu devo uma morte a Deus, devo pagar.
Marido, me dê a mão. Não desanime.
Isto sendo feito, então tudo estará pago.
Apenas duas crianças ficam por aqui,
E tudo que lhes podemos prover
É não mais que o amor de bons amigos
Honestos para criá-los com afeto.
Que foi, mestres? Virtuoso é quem não teme,
E que eles possam então viver para
Emendar os erros de seus pais.

WILLIAMSON

Oh, bem dito, esposa. Por Deus, você anima meu coração.
Me dê a sua mão. Um beijo e nós partimos.

Ele a beija na escada.

DOLL

O próximo, Williamson, será no céu.
Coragem, jovens! George Betts, sua mão.
[Para o Bobo Betts] E a sua também, Ralph. E a sua, honesto Sherwin.
Eu digo às mulheres da cidade,
Nenhum estranho teve com Doll intimidade.[91]
Qualquer inglês pode ver que nenhum
Francês ou alemão terá um beijo meu.
Quando estiver morta, ainda dirão que
Morri, apesar de vítima de um estranho.

Um grande barulho é escutado [de dentro da multidão].

[91] Solução para atender ao verso rimado.

VOZES DISTANTES

Perdão, perdão, perdão, perdão!
Espaço para o Conde de Surrey. Abram espaço, espaço!

SURREY entra.

SURREY

Salve a vida do homem, se é possível!

XERIFE

Tarde demais, meu Lorde, ele já está morto.

SURREY

Digo, Xerife, você é afobado
Em ter pressa com homens para a morte.
Seu esforço merece pouca gratidão,
Pois sua alteza é tão misericordiosa
Em não jorrar sangue de qualquer súdito.

XERIFE

Meu nobre Lorde, quem dera soubéssemos!
A ordem do Conselho apressou o serviço.
Isso não teria sido feito rápido.

SURREY

Sir Thomas More humilde, em seus joelhos,
Pediu pelas vidas, pois sua palavra
Ele gentilmente deu. O Rei concedeu,
E o fez Lorde Chanceler da Inglaterra,
De acordo com seu valor merecido.
Já que a vida de Lincoln não pode voltar,
Para os demais, dos lábios soberanos,
Aqui eu pronuncio perdão a todos vocês.

TODOS

Lançando seus chapéus para o ar.

Deus salve o Rei! Deus salve o Rei,
Meu bom Lorde Chanceler e o Conde de Surrey!

DOLL

E Doll deseja de todo coração
Que o nome More viva em tal distinção;
Quando no maldito dia de maio se falar,
Louvem More cujas <palavras> podem <salvar>.[92]

[92] Leitura de Proudfoot. Apesar de existirem leituras conjecturais, elas renovam todo o verso. Após a identificação de algumas palavras, nenhuma outra edição buscou reconstruí-las. A opção aqui, mais plausível que as anteriores, foi sugerida por Richard Proudfoot, citada por Jowett (2011, p. 214, n. 157). O verso preserva o esquema rímico: AABB.

SURREY

Na esperança que a clemência e a piedade do Rei,[93]
Que em braços de compaixão leve e mansa,
Prefere abraçá-los, como a ama amorosa faz
À criança impulsiva, que deixá-los
À mercê da vara da justiça, assim como
Removê-los de grupos nocivos que
Formam motins sem lei e atos tão traidores
Que, golpeando com a mão do ódio privado,
Ferem seu caro país com ferida pública.
Oh Deus, o perdão de cenho majestoso
Não deve possuir rugas, e a justiça sem medo
Olha através de um véu de sofrimento
Para a fragilidade da multidão,
Deve com os clamores de crimes graves[94]
Se agitar e despertar à punição![95]
Mas sua morte merecida ele[96] perdoa.
Quem lhes dá a vida, roguem que viva muito.

TODOS

Deus salve o Rei! Deus salve o Rei,
Meu bom Lorde Chanceler, e o Conde de Surrey!

Saem.

[93] Sequência do último verso de Surrey, verso 145.
[94] Sujeito da oração: a Justiça, mencionada mais acima.
[95] Versos marcados para remoção, possivelmente por Munday, pela estrutura sintática confusa.
[96] O rei: Henrique VIII.

CENA VIII - UM QUARTO NA CASA DE MORE EM CHELSEA

Uma mesa coberta com uma toalha verde, uma almofada do estado sobre ela, o Bastão e a Bolsa repousam sob ela.

(Original) *Sir Thomas MORE entra.*

MUNDAY
MÃO C
(Adição 3)

MORE

Este é o céu no qual estou aqui e aqui,[97]
E onde nós, profanamente, marcamos
Nossas fortunas; estes são os
Instrumentos do poder superior,
Dispostos e feitos exatamente
Para esta força da natureza
Com a qual nascemos. Bom Deus, bom Deus,
Que eu vindo de uma família simples
Deva caminhar, como se estivesse
Na cabeceira de meu país,
E dela ditar a lei a ser feita?
Eu, ainda durante a vida de meu pai,
Ter o privilégio e o tributo
Dos joelhos de homens mais velhos,
Ele[98] sacrificou-se em meu lugar,
Para me dar o caminho mais seguro
E leve, eu que devo[99] obrigações:
Essas coisas se não dosadas com respeito,
Podem tornar nosso sangue bem corrupto.
Mas, More, quanto mais[100] você tem, sejam
Honra, trabalho, fortuna ou mérito,
Que podem seduzi-lo e, abraçando-o,[101]
Enlaçá-lo, pense-os como cobras
Em sua natureza, tema suas vestes
Coloridas como suas presas, atento
Ao seu estado afiado, tenha
Esta máxima: ser grande é ser como
Um novelo, quando a roda da vida
(Adição 3) Desenrola, bem tenso e em grande queda.

MÃO C
MÃO C
(Adição 4) *[RANDALL], um dos homens de Sir Thomas MORE, vestido da mesma forma que ele, entra.*

Vamos, sir, está pronto?

---

[97] As referências são aos dois itens representativos dispostos sobre a mesa, o Bastão e a Bolsa.
[98] Referência ao pai de More, John More.
[99] Isto é, os privilégios, cargos e responsabilidades.
[100] O jogo de palavras de, More e more, não possui tradução para o português. Trata-se de um recurso frequente na peça e que será sinalizado ao longo da tradução.
[101] Dupla de verbos vistos também em *Timão de Atenas*, Ato 1, cena i, verso 44.

RANDALL

Sim, meu senhor. Estou pronto, apenas alguns itens. Eu os ajustarei imediatamente.[102] Juro por Deus, eu me acostumei tão bem ao seu estilo que penso que devo me orgulhar, meu senhor.

MORE

É bom desenvolver o orgulho, ou você jamais
Terá a grandeza como aliado. Observe-me, garoto.
O erudito clérigo Erasmo
Chegou dentro de nossa corte inglesa,
Noite passada, eu acho, ele jantou
Com o nosso honrado poeta inglês,
O Conde de Surrey, e hoje eu soube,
O famoso clérigo de Rotterdam
Visitará Sir Thomas More. Portanto,
Sente-se, você é o Chanceler.

[RANDALL senta.]

Comporte-se
De acordo com minha conduta. Cuidado
Para não falar muito, pois isto o trairá.
Quem pouco fala parece sábio,
Seu juízo poucos notam, pois o discurso
Trai os contos do homem vicioso.[103]
Eu verei se o grande Erasmo distingue
Mérito de cerimônia superficial.

RANDALL

Se eu não merecer uma oportunidade para representar bem sua honra, deixe-me ser o auxiliar do carregador de seu porteiro, e ser proibido de vestir uma corrente de ouro para sempre.

MORE

Bom, senhor, vou esconder o nosso plano.
Represente meu papel com resolução
Firme, e você ganhará o meu coração.

O XERIFE, com FALCONER (um rufião) e oficiais entram.[104]

[Para FALCONER] E então, qual o problema?

FALCONER

Não me arraste; não sou um urso. Pelo sangue de Cristo,[105] se todos os cachorros do Paris Garden[106] estivessem na minha cola, eu os afastaria com isso. Não

[102] Na encenação, Randall pode estar terminando de ajustar algum detalhe em suas roupas.
[103] Rimas preservadas em formato AA.
[104] Neste momento, Randall provavelmente fica em um canto do palco, até que More termine de atender Falconer.
[105] *'Sblood*: Contração para *Christ's Blood*.

aparecerei diante de nenhum rei batizado, mas somente diante do meu bom Lorde Chanceler.

XERIFE
Vamos batizar você, rapaz. – Traga-o para cá.

MORE
[Para Falconer] E então, que tumulto você fez?

FALCONER
Que os céus azulados protejam meu nobre Lorde Chanceler!

MORE
[Para o Xerife] Quem é este camarada?

XERIFE
Um rufião, meu senhor, que colocou meia cidade em agitação.

FALCONER
Meu senhor –

XERIFE
Houve uma agitação na Paternoster Row, e porque eles não se dispersavam a rua estava entupida de carroças.

FALCONER
Meu nobre senhor, a garganta da Pannyer Alley estava limpa.

MORE
Rapaz, acalme-se.

FALCONER
Vou provar que a rua não estava entupida, mas tão bem como sempre foi, desde que é uma rua.

XERIFE
Este rapaz foi o responsável pelo início do tumulto –

FALCONER
Pelo sangue de Cristo, eu não iniciei nada. Já estava iniciada e pela metade quando eu tomei uma pancada.

XERIFE
– e desejou ser trazido a nenhum outro juiz que não fosse sua honra.

FALCONER
Fui arrastado, meu nobre senhor.

---

[106] Paris Garden era um local próximo ao Globe, localizado no South Bank, onde se realizavam rinhas de urso; a referência ao urso no início também está relacionada a essa prática.

MORE

[Para o Xerife] Nenhuma orelha para um barulho trivial
Mas a minha, e em uma hora dessa? Fora.
Você errou, Mestre Xerife. Livre-se dele
Como quiser. Mande o fanfarrão para Newgate.

FALCONER

Para Newgate? Pelas chagas de Cristo, Sir Thomas More,
Eu suplico, eu suplico. De Newgate para qualquer uma das outras duas ilustres prisões.

MORE

Rapaz, você é um servo de quem, que é assim tão resistente?

FALCONER

Meu nome é Jack Falconer. Eu sirvo, depois de Deus e meu príncipe,
Mestre Morris, secretário do meu Lorde de Winchester.

MORE

Um camarada com esse cabelo é bem adequado
Para seguir um secretário!

FALCONER

Assim espero, meu senhor. A briga era entre os homens do Bispo de Ely e Winchester, e eu não poderia, por uma questão de honra, deixá-los. Eu pensei que não era compatível nem à minha reputação nem ao meu nível ser interrogado por um juiz da cidade, eu sabia que acabaria em um barril de cerveja.

MORE

Você esteve por lá,[107] parece que recentemente.

FALCONER

Eu sei que o senhor é sábio e tudo o mais, e eu desejo somente ser catequisado ou interrogado por você, meu nobre Lorde Chanceler.

MORE

Rapaz, rapaz, você é um rufião perigoso.

FALCONER

Rufião?

MORE

Há quanto tempo você usa este cabelo?

FALCONER

Eu o uso desde que nasci.

[107] O barril na fala de Falconer seria uma forma de ser capturado, ao passo que More brinca com as palavras, como se aquele estivesse bêbado ou exalasse cheiro de bebida.

MORE

Você sabe que não é essa a minha pergunta: mas há quanto tempo
Usa este emaranhado preso em sua cabeça?

FALCONER

Quanto, meu senhor? Bom, às vezes assim longo, algumas vezes mais curto, como aos destinos e aos humores agradam.

MORE

Espertinho comigo, hein? Entendo,
Você gosta de falar simples. Rapaz, diga
Quando foi a última vez que foi ao barbeiro?
Há quanto tempo usa o cabelo trançado?

FALCONER

Meu senhor, Jack Falconer não conta fábulas de Esopo. Na verdade, faz três anos que não vou ao barbeiro. Não cortei nem vou cortar, devido a um tolo voto no qual, como os destinos devem decidir, eu jurei manter.

MORE

Quando este voto termina?

FALCONER

Bom, quando os males forem curados; não nestes três anos.

MORE

Votos são gravados na corte do Céu,
Pois são sagrados. Jovem, eu lhe ordeno
E lhe aviso: não abra mão desse voto.
Para ter certeza de que não o quebrará,
Além de ser uma visão horrível
Um homem tão cabeludo, você irá
Para Newgate até seu voto e seus três anos
Se completarem. – Levem-no.

FALCONER

Senhor –

MORE

Corte o rabo e fique um mês apenas.

FALCONER

Eu não perderia um fio para ser Lorde Chanceler da Europa.

MORE

Vá para Newgate então. Rapaz,
Grandes pecados são gerados em
Todo o corpo de uma cabeça tola.
Levem-no daqui.

Saem todos [,exceto RANDALL].

SURREY, ERASMO e Auxiliares entram.

SURREY

Grande Erasmo, você se aproxima agora
Da presença do cavalheiro mais
Audaz e erudito. Esta pequena ilha
Não tem amigo mais leal para as artes;
Nem sua grandeza adiciona um floreio
Falso às suas ilustres qualidades.
Ele tem vasta erudição: esta é
A virtude do estadista que ganha mais
Reverência do que a posição aparenta.

ERASMO

Ouça, senhor, cruzei mares estreitos,
E em muitas partes da cristandade a
Fama de seu Lorde Chanceler brota.
Aguardo há muito para vê-lo,
Quem com pensamentos bem admiráveis
Em meus estudos eu muito visitei.
É Sir Thomas More?

SURREY

É ele, Erasmo.
Agora vê o sábio mais nobre,[108]
O político mais religioso,
O conselheiro mais valoroso
Que zela pelo nosso Estado.
Seu estudo é escudo da Inglaterra.
Nele, a paz e proteção do príncipe
Que brilham sob nosso bem comum
Se forjam em indústria leal.

ERASMO

Não duvido
Estar tão perto da vida de nobre
Como você diz, quando os servos simples
Têm certo peso. Senhor, você viu que
Seu porteiro entreteve-nos no portão
Em um bom latim. Qual o mestre, então,
Quando tão bem brilham seus homens simples?

SURREY

Sua senhoria tem algum trabalho árduo,
Pois, veja como ele ainda não nos notou.

[108] Tendo em vista os versos irregulares de Surrey, a opção aqui foi utilizar um verso diferente; neste caso recorri ao verso eneassílabo.

ERASMO

Acho que seria melhor por respeito
Saudá-lo em breve latim.

[Ele retira o chapéu e se direciona a RANDALL.]

Qui in celeberrima patria natus est et gloriosa plus habet negotii ut in lucem veniat quam qui[109] –

RANDALL (COMO MORE)

Caro Erasmo, eu lhe peço: cubra-se. Eu abandonei o uso do latim, além disso, como sou um verdadeiro conselheiro, eu gostaria de diverti-lo com um discurso. Não, sente-se, Erasmo. Sente-se, meu bom Lorde de Surrey. Eu farei com que uma minha dama venha logo, se ela quiser, e lhe proporcionarei entretenimento.

ERASMO

Este é Sir Thomas More?

SURREY

Oh, bom Erasmo,
Você o conhece. Ele está sempre preparado
Com essas graças.

RANDALL

Sim, na verdade, meu erudito poeta não mente sobre esse aspecto. Eu não sou nem mais[110] nem menos do que o feliz Sir Thomas More sempre é. Jantará comigo? Por Deus, eu adoro um companheiro inteligente e erudito que percebe melhor um político do que um grande progresso.

[Sir Thomas MORE entra.]

SURREY

Nós fomos enganados. Não é sua senhoria.

RANDALL

Diga-me, Erasmo, no seu país, quanto tempo o queijo holandês consegue ficar sem larvas?

MORE

Tolo, barbarismo pintado,[111] volte
Ao seu estado de criação.[112]

---

[109] Tradução: "Aquele que nasce na pátria mais famosa e gloriosa tem mais dificuldade em adquirir fama do que quem...".

[110] O jogo verbal "more/More" do original precisa ser destacado, pois implica também o significado "eu não sou More".

[111] Alusão ao verso bíblico de Mateus, capítulo 23 (JOWETT, 2011, p. 230, n. 180). O versículo 27 refere-se a uma comparação dos hipócritas aos túmulos pintados, caiados ou maquiados que apresentam uma imagem bela por fora, quando, na verdade, conservam interiormente imundice e ossos de muitos mortos.

[RANDALL sai.]

Vocês veem,
Meus queridos e eruditos amigos,
Como o respeito está geralmente
Distante do trato cerimonioso
Da baixa cultura, enquanto acadêmicos,
Na pobreza envoltos, vistos como loucos.
Perdão, reverente alemão, Eu somei
Uma leve graça para a diversão
De sua cara pessoa. Saiba, Erasmo,
A alegria marca a minha face, e eu sempre rogo que,
Quando esta me abandonar, eu abrace a morte.[113]

ERASMO

Aut tu es Morum aut nullum.[114]

MORE

Et tu, Erasmo, an diabolus.[115]

ERASMO

O humor de sua honra é o melhor remédio
Para seu corpo apto, pois aprendemos,
Onde a melancolia impede as passagens
De sangue e ar, o espírito firme ainda
Aumenta a vida com ações felizes.
Estudar deveria ser o tempo mais sério;
O resto um prazer sem pensamentos de prélio.[116]

MORE

Erasmo prefere liturgia ao remédio,[117]
Meu nobre poeta –

SURREY

Oh, senhor, me acusa
Com a palavra "poeta" de muito ócio.

---

[112] A opção por "volte / Ao seu estado de criação" foi utilizada para manter o jogo de palavras do verso original de "estado original", tanto de serviço como de homem. No original: "Retire thyself / into thy first creation".

[113] Quando a alegria o deixar, ele deixe também a vida.

[114] Tradução: "Ou você é More, ou não é ninguém". O verso 194 é uma solução editorial proposta pelo tradutor, bem recebida por parte de diversos editores, e justificada no artigo "The Marginal Latin Tag in Sir Thomas More", de minha autoria, publicado na *Notes & Queries* vol. 61, p. 257-260, 2014.

[115] Tradução: "E você é tanto Erasmo ou o Diabo". A palavra "diabolus" pode ter o sentido de caluniador, brincalhão, peste. Assim, da mesma forma que More, Erasmo também é dado às brincadeiras. A sequência de Erasmo justifica essa leitura. Verso marcado para remoção. Ver nota acima.

[116] Rimas preservadas em formato AA. No caso da palavra *strife*, aqui ela significa um pensamento esforçado, ativo e cheio de energia (JOWETT, 2011, p. 232, n. 197).

[117] A ideia de Erasmo – de exercitar o corpo – apresenta um tipo de cura pelo próprio corpo, ao invés do uso de medicamentos, ideia esta que recebe uma interpretação espiritual por parte de More.

É o estudo que faz pobre nosso destino
Poetas são sempre pensados impróprios ao Estado.[118]

MORE

Oh, não desista da poesia, Lorde,
Por tal desdém. Que eu fale de coração,
É a mais doce heráldica da arte,
Que aparta o azevinho duro e afiado
E o loureiro suave.

SURREY

Contudo, senhor,
Tornou-se a última[119] das prioridades
Se comparada às exatas.

MORE

Bom, eis a razão.
Não é uma época para poetas.
Eles devem cantar conforme o alto *canon*[120] *heroica facta*[121]
Qui faciunt reges heroica carmina laudant.[122]
E, como súditos de suas penas decaem,
Ainda assim, sem cura,[123] eles derretem.

[Mestre MORRIS entra.]

[Para Surrey] Vamos, podem entrar? – Meu caro Erasmo[124]

---

[118] Ideia já presente na *República* de Platão.

[119] Solução para "very lag i'number". Segundo Melchiori, não é necessário o *in* após *lag*, significando último número (MELCHIORI, 2007 [1990], p. 133 n. 201), o que torna essa contração estranha. Esse exemplo de contração não ocorre em Shakespeare.

[120] *Canon* pode se relacionar tanto a um sentido musical como ao de regra, de escolha e de definições. Ambos os sentidos parecem não entrar em contradição.

[121] Tradução: fatos heroicos.

[122] Tradução: Poemas épicos louvam o que reis fazem. Tanto Melchiori (2007 [1990], p. 134) como Jowett (2011, p. 232) observam que pode se tratar de duas frases ou de uma com relação à outra. Proponho que a leitura completa de "Eles" até "*laudant*" dá outro significado, mais irônico e mais típico do caráter da personagem, indicando que os feitos dos reis tanto precisam ser cantados por poetas como também devem compor o alto Canon, uma linguagem sacralizada, isto é, os feitos políticos passam por dois tipos de purificação, a primeira, poética, e a segunda, religiosa. Na sequência, vê-se que a submissão à pena, o enfraquecimento do corpo sem tratamento e a época inadequada parecem justificar a arbitrariedade sobre o labor poético e colocam fim na discussão dos três personagens mais eruditos da peça acerca da relação entre a poesia e o Estado.

[123] A opção aqui por "sem cura", como tradução de "unphysicked", insere-se dentro da discussão anterior, sobre a conversa entre Erasmo e More, para o sentido de falta de remédio espiritual e para o corpo. Segundo Jowett, o "derreter" está relacionado à memória e à sua preservação através da arte (2011, p. 74-75). Melchiori & Gabrielli apontam para uma menção irônica sobre a falta de heroísmo nos atos de Henrique VIII (2007 [1990], p. 134).

[124] More interrompe a conversa com Erasmus e Surrey. Seu interlocutor passa a ser Morris a partir deste ponto. As rubricas foram inseridas de acordo com o texto de Jowett (2011). Elas favorecem o que seria esperado de More: atender dando prioridade de acordo com a posição social de seu interlocutor. Assim, ele faz as recomendações e o convite ao Conde de Surrey antes de se direcionar ao

– Eu vou ouvi-lo, Mestre Morris, agora.
[Para Surrey] Senhor, fique à vontade em meu lar.
Nós teremos o banquete aqui
Delícias frescas e sem exagero.
O som das Musas animarão os ânimos
As iguarias devem ser moderadas
Onde acadêmicos sentam; Pois todos
São feitos de rodadas cheias de juízo.[125]

[SURREY, ERASMO, e Auxiliares saem.]

E então, Mestre Morris?

MORRIS

Eu sou um litigante com sua senhoria em nome de um servo meu.

MORE

O rapaz de cabelo longo, bom Mestre Morris?
Retorne em três anos e irei ouvi-lo.

MORRIS

Eu compreendo sua honra, mas o patife se submeteu à misericórdia de um barbeiro, e está sem cabelo, pronto para fazer um novo voto diante de sua honra para prosseguir posteriormente na vida civil.

MORE

Certo, falemos com ele; chame-o.

FALCONER e os OFICIAIS entram.

FALCONER

Deus abençoe sua honra: um novo homem.

MORE

Porque com certeza não é ele.

FALCONER

Se sua honra desejar, o barbeiro pode lhe dar uma amostra da minha cabeça. Eu sou ele, por Deus, meu senhor, eu sou *ipse*.[126]

MORE

Sua face parece um homem honesto.
Fez bem com o corte novo[127] e venceu.

Xerife, e Erasmo, que fora trazido por Surrey, provavelmente segue a mesma orientação. No palco, o vocativo direcionado a Erasmo poderia ser representado como um sutil e não verbal pedido de desculpas, uma vez que ele foi o único a não comentar sobre a posição da poesia e do poeta.

[125] A palavra *neat* pode indicar tanto elegância de juízo/perspicácia quanto algo não adulterado, como no caso da comida (JOWETT, 2011, p. 234, n. 221). A leitura de que o juízo não foi corrompido também me parece possível. A presença de juízo acaba por adiantar o tema da próxima cena.

[126] O termo latino dá o seguinte sentido à frase: "eu sou ele mesmo". "I am ipse" constitui uma adição ao texto da cena, feita por Dekker (JOWETT, 2011, p. 235, n. 236).

FALCONER
Não, senhor, perdi tudo que Deus me enviou.

MORE
Deus lhe enviou para o mundo como está agora, com cabelo curto. Como passam rápidos três anos em Newgate![128]

FALCONER
Acho que sim, meu senhor, pois foi apenas um fio de cabelo entre a minha ida lá e esse longo período.[129]

MORE
Como vejo graça em você, está livre.
Soltem-no, companheiros.

[Os OFICIAIS saem.]

Adeus, Mestre Morris.
[Para Falconer] Sua cabeça está mais própria aos ombros:
Tem menos cabelo, porém mais juízo.

Sai.

MORRIS
Não lhe falei sempre sobre as presilhas?

FALCONER
E as presilhas[130] estão fechadas de novo, nem todos os ourives de Cheapside conseguem abri-las. Pelo coração de Cristo,[131] se meu cabelo não estivesse de pé quando olho meu rosto no espelho, pensaria que sou um gambá. Eis uma piada horrível! Mas, se eu não conseguir que aquele velhaco do Tom Barbeiro me faça parecer como um Brownista,[132] me enforque! Eu serei um canalha mais barulhento que dez arrancadores de dentes.[133] Aqui uma cabeça com defeito![134]

[127] *New-cut*, além de novo corte de cabelo, é um nome de jogo de cartas, algo que dá mais sentido à sequência de *won*/*lost* (JOWETT, 2011, p. 235, n. 238).
[128] Mudança de verso para prosa na fala de More.
[129] Tempo aqui indica os três anos que deveriam se passar até que Falconer usasse outro corte de cabelo.
[130] Solução com "presilhas" para manter a ambiguidade de *lock*, que serve tanto para designar algo que segura o cabelo como um cadeado.
[131] As interjeições de Falconer continuam sempre carregadas, mas de sangue passa-se a coração ("'Sheart").
[132] Brownista: membro de uma religião reformista, cujo líder era Robert Brown; esses membros, em 1581, usavam cabelos bem curtos e foram perseguidos durante a década de 1590 (JOWETT, 2011, p. 236, n. 255).
[133] Arrancar dentes também era uma tarefa feita por barbeiros (Cf. JOWETT, 2011, p. 236, n. 256).
[134] O termo *pox* possui vários significados: "with a pox" pode ser um juramento, assim como algo com um problema e, no sentido literal, pode designar uma cabeça careca, cuja calvície, acreditava–se, era causada por uma doença venérea (JOWETT, 2011, p. 236-7 n. 256-7).

(Adição 4)
MÃO C
DEKKER
(Adição 4)

MORRIS

O que deu em você? Está louco agora?

FALCONER

Louco agora? Pelos pregos da cruz[135] de Cristo, se perder cabelo não pode enlouquecer um homem – o que pode? Eu estou destituído: minha coroa foi tomada de mim. More teria feito melhor se tivesse limpado uma fossa pública[136] do que ter me escalpelado assim. Ele começou a tosquiar ovelhas com Jack Falconer?

MORRIS

Não, e você cavou esta fossa,[137] senhor, adeus.

FALCONER

Porque? Adeus? Adeus ao inverno.[138] Eu vou me enforcar – cabeça raspada. Transformar Jack em um sírio?[139]

MORRIS

Eu ordeno que não espere mais,
Não mais me chame mestre.

FALCONER

Bom, então, uma palavra, Mestre Morris.

MORRIS

Não escutarei nada, senhor, adeus.

FALCONER

Pelo sangue de Cristo, "adeus"?

MORRIS

Por que você me segue?

FALCONER

Porque sou um idiota. Você coloca os tosadores sobre mim e me abandona? Devo lhe dar os pêsames? Os destinos fizeram papel de bobos?

[Chora.]

---

[135] *Nails* é mais uma interjeição com referência a Cristo, aqui Christ's Nails.
[136] *Moorditch*: referência a uma vala, sugerindo o trocadilho sonoro entre Moor e More. Segundo Jowett, tratava-se de um esgoto a céu aberto e cujo trabalho de limpeza tornou-se algo como um provérbio para indicar um serviço desagradável durante os anos 1595 e 1603 (2011, p. 237 n. 261).
[137] A palavra *vein*, no original, pode designar tanto a vala de esgoto (*moorditch*) quanto o estado de ânimo (Cf. JOWETT, 2011, p. 237, n. 264).
[138] *Farewell frost*: proverbial, significa despedir-se do inverno, como uma despedida na qual não se sente falta daquele que está indo embora (Cf. JOWETT, 2011, p. 237, n. 264).
[139] A referência é a uma placa de taverna, na qual a figura de um sírio era apresentada com a cabeça raspada e olhos selvagens (Cf. JOWETT, 2011, p. 237, n. 266).

Sou o corte deles? Agora a base[140] pobre foi tomada, deve Jack marchar de mala e cuia?

MORRIS

Seu idiota!

FALCONER

Não, você me cozinhou;[141] você me deu cabelo;[142] está aqui, aqui.[143]

MORRIS

Chega, seu idiota por natureza.
Venha, seque os seus olhos. Mantenha o
Seu velho posto e pare com tolices.

FALCONER

Eu não me importaria em ser eliminado, se houvesse uma escada,[144] eu estando com a disposição ou os destinos me chamando. Não, digo, senhor, se os destinos me dessem uma boa sustentação,[145] Falconer iria voar[146] até o ponto mais alto,[147] como um falcão. E, para evitar dores de cabeça,[148] ao invés de me tornar um *fornecedor de cabelo*, eu serei um *fornecedor de cabeludas*.[149]

Saem.

[140] Opção pelo significado militar de *sconce*, devido à presença de *march* na sequência. *Sconce*: pode tanto ser uma pequena fortificação militar como um candelabro ou uma arandela.
[141] O verbo *poach*, usado também para "cozinhar ovos", faz referência à cabeça de Jack.
[142] Tradução de *hair*, que pela frase também poderia ser uma palavra de som parecido: *hire*, de empregar, uma vez que Morris deu serviço a Jack e agora está tentando dispensá-lo. Há uma similaridade sonora entre *hair* e *hire* que pode estar sendo explorada aqui (JOWETT, 2011, p. 239, n. 283).
[143] Versos marcados para remoção por algum dos dramaturgos.
[144] A escada aqui é um sinônimo para a morte na forca, assim como aquela que Lincoln subiu.
[145] Trata-se do fio do destino, a cujas almas se prendem. More o menciona no início da cena.
[146] A ideia de voo aqui traz tanto uma conotação simbólica de subir aos céus como uma referência ao nome de Falconer (Faulkner, em algumas edições) como falcoeiro.
[147] *Pitch*, no original, seria a altura máxima que uma ave pode voar antes de descer para um ataque.
[148] Execuções, ter a cabeça cortada.
[149] Solução para o jogo de palavras entre "hairmonger" e "whoremonger", embora a tradução exata do último termo seja "cafetão".

(Adição 4)
DEKKER
MÃO C
(Adição 5)

CENA IX - CHELSEA, ANTECÂMARA NA CASA DE MORE.

Um MENSAGEIRO para More entra. Mensageiro:T. Goodale

MENSAGEIRO

Meu honrado senhor, o Prefeito de Londres,
Na companhia de sua esposa e séquito,
Estão vindo aqui, e estão próximos,
Para cear com você: um servo veio antes
Para avisar sua honra da visita deles.

MENSAGEIRO sai.

MORE

Notícias belas. Amigos vêm e vão.
Solene Erasmo, cujas doces palavras
Expressam a própria alma e vida do juízo,
Tristemente já se foi, e com lágrimas
Que agitam o prateado Tâmisa,
Feliz pela carga, leva orgulhoso
E sob seu peito o leva através do mar.
Ele foi para Rotterdam. Vá em paz!
Deixou-me triste quando ele se foi,
Mas isto me reanima: o bom Prefeito,
Seus conselheiros, com suas belas damas
Vão cear conosco hoje. Bom, que seja.
O coração de More vive de boa companhia.[150]

[Mestre ROPER e um SERVO entram.]

Cavalheiros, cuidado; deem ordens
Que os nossos pratos sejam divinos.
Pois, de todos os povos desta terra,
(Adição 5)
MÃO C
MUNDAY
(Original)
Os londrinos têm as mesas mais ricas.
Vamos, bons amigos, mexam-se, atenção.
A preguiça é amiga ociosa, vamos.
O momento requer muito serviço.
Coloque aqui as cadeiras, para as damas.
Filho[151] Roper, você deu as ordens do banquete?

ROPER

Sim, meu senhor, tudo está preparado.

LADY [MORE] entra.

---

[150] Como visto também em *Júlio César*, More fala de si na terceira pessoa.
[151] More se dirige a Roper por filho, quando na verdade se trata de seu genro (*son-in-law*).

MORE

Oh, bem-vinda, esposa. Dê sua opinião
Sobre onde as damas devem sentar; você sabe melhor.
Pois para o Prefeito, seus homens e os demais,
Deixe comigo. Homens sabem cuidar de homens.

LADY MORE

Eu lhe garanto, meu senhor, tudo dará certo.
Há alguém lá fora que quer falar com o senhor,
E pediu para dizer que ele é um ator.

MORE

Um ator, esposa? – Alguém o faça entrar.

Um [SERVO] sai.

Não, mexam ali, amigos. Que vergonha, vocês são lentos demais!
Vejam se as tochas estão prontas.
O banquete deve ser aqui. – Deus me ajude, madame,
Aqui a Primeira-Dama? Nós dois na mesa?
E meu filho Roper também? O que nossos convidados vão pensar?

LADY MORE

Meu senhor, eles chegaram e sentaram-se na lareira.

MORE

Bom, então, vá lá, faça companhia.
Não é adequado que ambos nos ausentemos.

LADY MORE sai.

ATOR entra.

Bem-vindo, bom amigo. O que deseja comigo?

ATOR

Meu senhor, meus amigos e eu mesmo
Viemos para oferecer nosso serviço,
Para agradar à sua vontade.

MORE

Para uma peça, então?[152]
A quem vocês servem?

ATOR

À graça de meu Lorde Cardeal.[153]

[152] Possivelmente, no palco, o Ator concorda de forma gestual.
[153] Provavelmente trata-se do Lorde Cardeal Morton, em cuja casa Thomas More morou durante certo período e que também é um personagem na obra *Utopia*.

MORE

Atores do meu Lorde Cardeal! Então, acreditem, são bem-vindos.
Vocês chegam em uma ótima hora
Para me agradar e se beneficiarem.
O Prefeito, alguns conselheiros,
E suas esposas são meus caros convidados
Esta noite para jantar. Então, ter uma peça
Antes do banquete será excelente.
O que acha, filho Roper?

ROPER

Será bom, meu senhor,
E será um passatempo agradável aos convidados.

MORE

Eu lhe peço, diga-me que peças possuem?

ATOR

Muitas, meu senhor, *O Berço da Segurança*,
Sua unha na cabeça, *Pobreza Impaciente*,
A peça dos quatro Pês, *Dives e Lazarus*,
Juventus Luxurioso, e *O Casamento do Juízo e da Sabedoria.*

MORE

O Casamento do Juízo e da Sabedoria? Esta, meus rapazes,
Nenhuma outra, mas esta. O tema é muito bom,
E pode ter uma discussão refinada.
Casar juízo com sabedoria requer astúcia.
Muitos têm juízo, que pode vir com pouca sabedoria.
Vamos ver como o dramaturgo faz a sua parte,
E ver entre juízo ou sabedoria qual agrada à sua arte.
[Para o Servo] Vá, faça uma bebida a ele e a todos os seus companheiros.
[Para o Ator] Quantos vocês são?

ATOR

Quatro homens e um garoto, senhor.

MORE

Somente um garoto?
Entendo, há poucas mulheres na peça.

ATOR

Três, meu senhor: Dama Ciência, Lady Futilidade,
E a própria Sabedoria.

MORE

E um garoto faz todas? Virgem, ele está sobrecarregado!
Bom, meu caro amigo, juntem-se
E se preparem o quanto antes.
[Para o Servo] Prepare o jantar para quando a peça acabar,

Ou atrasaremos nossos convidados.
[Para o Ator] Seja breve, eu peço.

ATOR

Claro, meu senhor. 82

SERVO e ATOR saem.

MORE

Onde estão os convidados? [Para Roper] Vá, peça que iniciem,
Para passar um pouco o tempo.

LADY [More] entra.

O que foi, madame? 84

LADY

Meu senhor, eles vêm para cá. 85

MORE

São bem-vindos. Esposa, lhe digo uma coisa.
Nós teremos uma diversão improvisada:
Uma peça hoje, O Casamento do Juízo e da Sabedoria,
E encenada pelos atores de meu caro Lorde Cardeal.
O que acha, esposa?

LADY

Meu senhor, eu gostei. 90
Veja, eles estão chegando.

A banda toca oboés.[154] *O LORDE PREFEITO, tantos conselheiros quanto possível, a PRIMEIRA-DAMA em vermelho escarlate, com outras mulheres e as FILHAS de Sir Thomas More [incluindo a ESPOSA DE ROPER] entram; SERVENTES carregam tochas acesas pelos lados.*

MORE

Mais uma vez, sejam bem-vindos, bem-vindo meu bom Lorde Prefeito,[155]
E todos os conselheiros – outrora sendo seu irmão,
Eu ainda o sou no coração. Não é o estado[156]
Que deixa nosso amor por Londres separado. 95
<Dentro desta cidade há muito eu perduro>
<E eu considero isto também>[157] nada exceto orgulho.
Mas eles observam ainda de onde vieram,
Sabem como subiram e o como usar o mesmo.[158]

---

[154] *Hautboys*: Instrumento de sopro semelhante a um oboé.
[155] Os oito versos de More e a resposta de dimensões iguais do Prefeito, no texto em inglês, seguem o esquema de rimas AABBCCDD, no qual o último som de More é o inicial do Prefeito.
[156] Neste caso, a palavra "estado" foi mantida em minúscula, conservados os sentidos de estado político e o de estado (na escala social) individual em que More se encontra.
[157] Leitura de Hopkinson. Jowett deixa esses espaços em branco.

LORDE PREFEITO

Meu senhor, você deu brilho à fama de Londres,
E a torna feliz sempre com seu nome.
É necessário dizer, quando recordamos More,
É por ter tirado a rebelião de nossa porta,
Com discurso severo, gentil e brando
Muitas vidas de súditos da morte abrigando.
Oh, como nossa cidade por você se fez afamada,
E nossa energia por sua virtude laureada![159]

MORE

Não diga mais nada, meu bom Lorde Prefeito; mas obrigado a todos,
Que rapidamente puderam vir
Visitar aquele que os quer tão bem.
[Para Esposa] Madame, a senhora não está feliz com minha Primeira-Dama
E essas belas damas. Eu lhe peço, acomode-as todas.
[Para o Lorde Prefeito] E aqui, meu senhor, deixe-me apontar seu lugar;
Os demais a se sentarem. Não, me perdoem;
Vocês não ansiarão em visitar-me no futuro.[160]

LADY MORE

Cara madame, sente-se. Por favor, a senhora deve sentar-se aqui.

PRIMEIRA-DAMA

Cara madame, me perdoe, não pode ser.[161]

LADY MORE

Na verdade, eu insisto. Eu sentarei ao seu lado.
Caras damas, sentem-se. – Mais cadeiras aqui!

PRIMEIRA-DAMA

É o seu posto, madame, assim me faz
Colocar-me acima de meu mérito.

LADY MORE

Quando visitarmos vocês,
Você poderá mandar como mando aqui.

[Elas sentam.]

Agora devo lhe dizer, madame, nós teremos uma peça
Para recebê-los aqui. O quanto é boa
Eu não sei; meu senhor assim insiste.

---

[158] O referente de "mesmo" não é claro, provavelmente devido às palavras ausentes ou pode se tratar de uma ambiguidade do próprio discurso.

[159] Tanto a fala de More como a resposta do Prefeito são formadas por duplas de versos rimados.

[160] More está atrapalhado em acomodar todos os seus visitantes e pede desculpas pela mínima descortesia.

[161] A Primeira-Dama provavelmente está se negando a aceitar um lugar que não lhe compete por sua posição social, como o local que caberia à esposa de More.

MORE

[À parte, para Esposa] Espere o melhor; Tenho certeza que farão o seu melhor.
Não vêm ao nosso jantar os que fazem melhor.[162]
[Alto] Meus bons atores do Lorde Cardeal, Eu lhes agradeço,
Iniciem a peça, para estender nossas boas-vindas
A meu bom Lorde Prefeito e todos os outros amigos.[163]
Eles a chamam Casamento do Juízo e da Sabedoria –
Um tema importante de qualquer modo,
Mas, se a arte falhar, nos viraremos bem.

[Um SERVO entra.]

O que, eles estão prontos?

SERVO

Meu senhor, um dos atores implora para falar com o senhor.

MORE

Comigo? Onde ele está?

O ATOR DA INCLINAÇÃO, o Vício, pronto[, com uma rédea na mão] entra.

ATOR DA INCLINAÇÃO

Aqui, meu senhor.

MORE

E agora, o que acontece?

ATOR DA INCLINAÇÃO

Nós gostaríamos que sua honra aguardasse um pouco. Um dos nossos companheiros foi até Oagle[164] buscar uma barba longa para o jovem Juízo e estará de volta rapidamente.

MORE

Uma barba longa para o jovem Juízo? Bom, homem, ele pode ficar sem barba até o casamento, pois o Juízo não está somente no pelo. Quando o Juízo aparece? [165]

ATOR DA INCLINAÇÃO

Na segunda cena, após o Prólogo, meu senhor.

MORE

Bom, atuem até a cena chegar e, pelo tempo, a barba do Juízo vai ter crescido ou o camarada retornado com ela. E qual papel você faz?

---

[162] Rimas preservadas em formato AA.
[163] Verso marcado para remoção, possivelmente por ser repetitivo.
[164] Referência a John Oagle, um famoso fornecedor de artigos usados no teatro da época (Cf. JOWETT, 2011, p. 252, n. 141).
[165] More conversa em prosa com o Ator.

ATOR DA INCLINAÇÃO
Inclinação, o Vício,[166] meu senhor.

MORE
Obrigado, agora eu posso pegar[167] o vício se eu desejar. E para que possui estas rédeas em suas mãos?

ATOR DA INCLINAÇÃO
Eu devo ser domado em breve, meu senhor.

MORE
E você também não deve ser selado, isto não importa, pois então a inclinação[168] do Juízo poderá galopar tão rápido que ele vai andar mais depressa que a Sabedoria e cair em loucura.

ATOR DA INCLINAÇÃO
Na verdade, assim ele faz com Lady Futilidade; mas não temos Loucura em nossa peça.

MORE
Então não há juízo nisso, eu juro. A Loucura aguarda o juízo como as sombras o corpo, e quando o juízo está maduro aí a loucura está bem preparada. Mas iniciem, eu lhes peço. Preferimos um Juízo sem barba que um Juízo, todo barbudo, mas sem cérebro.

ATOR DA INCLINAÇÃO
Não, ele já está preparado também, meu senhor, e, portanto, é o mais preparado para entrar.

MORE
Então, boa Inclinação, comecem depressa.

[ATOR DA INCLINAÇÃO] sai.

Meu Lorde Prefeito, o Juízo precisa de barba ou eles já teriam começado.
Eu emprestaria a minha, mas essa é muito fina.
Silêncio, aí vêm eles.

As trompetas soam; o PRÓLOGO entra.

PRÓLOGO
Desde que nestes últimos momentos
Por todo o mundo, em toda região,
A virtude decai e vício cresce muito,
Iniquidade possui a direção,

[166] O Vício é uma personagem comum nas peças de moralidade. Segundo Jowett, geralmente o líder da trupe de atores atuava nessa função (2011, p. 251, n. 136.1).
[167] Há ambiguidade no jogo de palavras de More: "Now I may take the vice if I list". Poderia ser tanto atuar, como compreender ou mesmo reconhecer o Vício.
[168] Com sentido de capricho.

Nós desejamos, boa e gentil audiência,
Um interlúdio bem curto agora apresentar,
Desejando sua atenção e silêncio
Para, como útil e adequado, o mostrar.
É chamado o Casamento do Juízo e da Sabedoria,
Um assunto pontual e sem prejuízo,
Sobre o qual apresentamos tudo sem letargia.
Mas eu devo sair, pois entra o Juízo.[169]

Sai.

JUÍZO, se agitando, e INCLINAÇÃO – o Vício – entram.

JUÍZO

[Canta.][170]

Em um campo verde, onde eu dormia –
Os pássaros cantavam docemente ao meio dia –
Eu sonhei com breve diversão e alegria.
O prazer da juventude, o prazer da juventude.
Parece que pra lá e cá eu andei,
E de sua companhia nunca me separei;
Mas não era assim quando despertei.
O prazer da juventude, o prazer da juventude.
Assim é comprometido o meu coração
De ter somente dela a visão
A alegria e o encanto do meu coração
O prazer da juventude, o prazer da juventude.

MORE

[Para o Lorde Prefeito] Observe, meu senhor, este é o Juízo sem barba. O que será dele quando tiver o recurso da barba?

INCLINAÇÃO

Oh, senhor, o chão é melhor por onde ela passa,
Pois ela proporcionará melhor entretenimento com pouco
Que muitos podem fazer com um grande banquete de carne. [171]

JUÍZO

E o nome dela é Sabedoria?

INCLINAÇÃO

Sim senhor, uma esposa adequada
Para você, bom mestre, meu doce e divino Juízo.

---

[169] O prólogo preserva parcialmente o esquema rímico, formado por três quartetos ABAB-CDCD-EFEF.
[170] A canção preserva o esquema rímico AAAB-CCCB-DDDB.
[171] Já na primeira fala da peça de moralidade é possível observar uma mudança no tipo de verso e na quantidade de sílabas, que continua a variar ao longo da peça dentro da peça.

JUÍZO

Meu coração está decidido por sua companhia.
Portanto, eu lhe peço para nos deixar,
Para que o Juízo se incline à Sabedoria.

INCLINAÇÃO

Oh, senhor, ela mesma virá rapidamente,
Pois eu disse a ela onde nos encontraríamos,
E ela disse que nos acenaria com sua mão.

[Exibindo uma adaga.]

Agora esses garotos e velhacos insolentes.
O que? Ficam aqui tão arrogantes com suas ameaças?
Minha adaga nas suas cabeças[172] irá andar.
Se por acaso eu os ouvir conversando.[173]

JUÍZO

Mas ela terá o trabalho de vir até aqui?

INCLINAÇÃO

Eu lhe garanto, mas você deve ser íntimo com ela.
Quando ela chegar,
Você deve recebê-la
De forma simpática,
Para evitar que ela tenha medo
Pois você é um estrangeiro
A chegar em sua companhia.

JUÍZO

Eu lhe garanto, Inclinação, serei firme.
Oh, como o Juízo está ansioso por estar na companhia da Sabedoria!

A LADY FUTILIDADE entra cantando e acenando com a mão.

LADY FUTILIDADE

Venha aqui, venha aqui, venha, venha.
O entretenimento que tenho, quero que tenha.[174]

MORE

Esta é a Lady Futilidade, protegerei minha vida:
Cuidado, bom Juízo, não vá com ela se casar.[175]

---

[172] Solução para *cockscombs* (chapéu de bobo ou barrete).
[173] A última linha passa a impressão de que Inclinação fala com uma audiência barulhenta, ameaçando-os, enquanto que as duas primeiras invocações podem se direcionar a algum outro pretendente.
[174] Versos emparelhados e rimados AA.
[175] Rimas preservadas em formato AA.

INCLINAÇÃO

[Para Lady Futilidade] O que, honestidade desconhecida, em seu ouvido, um suss
urro.

[Lady Futilidade] ameaça ir embora.

Você não deve ir embora ainda, eu juro.
Aqui há somente amigos; você não precisa recear.
Este jovem cavalheiro a ama, portanto deve ficar.[176]

JUÍZO

Acredito mesmo que ela não tem medo,
Pois eu amo a companhia de damas belas
– E, apesar de ser para você um desconhecido,
Agora e depois, com Juízo posso agradá-las.[177]

LADY FUTILIDADE

Quem, você? Não, você é um santo homem,
Em quem tocar eu não ouso.
Creio que não gostaria de beijar uma jovem,
Mesmo que lhe dessem vinte moedas de ouro.[178]

JUÍZO

Sim, Lady, com sinceridade[179] eu gostaria.
Em seus adornos, posso encontrar meu coração para lhe beijar.

LADY FUTILIDADE

Minhas costas são largas para a piada sustentar;
Pois isto muitas vezes me foi falado
Que você não seria visto ao meu lado.[180]

JUÍZO

Nenhum Juízo na companhia da Lady Sabedoria?
Oh, Jove,[181] por que vim aqui?

INCLINAÇÃO

Sir, ela fez isso para provocar e nada mais,
Se uma coisa pequena você pode mover,
Zangar e ficar com raiva.
E daí, se alguém o disse?
Deixe esses assuntos frívolos
E com um doce beijo quite sua dívida.

---

[176] Rimas preservadas em formato AABB.
[177] Rimas preservadas em formato ABAB.
[178] Rimas preservadas em formato ABAB.
[179] Expressão comum "in good sadness", com valor de "com certeza" ou algum juramento (Cf. JOWETT, 2011, p. 258, n. 240).
[180] Rimas preservadas, na fala precedente do Juízo e de Lady Futilidade, no formato ABBCC.
[181] Deusa do Amor.

Outro ATOR entra.

ATOR DA INCLINAÇÃO
O Luggins já voltou com a barba?

ATOR
Não, ele ainda não veio. E agora, o que vamos fazer?

ATOR DA INCLINAÇÃO
[Para More] Na verdade, nós não podemos ir adiante até que nosso companheiro Luggins chegue, pois ele atua o Bom Conselho, e agora ele deve entrar e avisar Juízo de que esta é Lady Futilidade e não Lady Sabedoria.

MORE
Não, não será assim, vocês não vão ficar parados por causa disso. Nós não teremos nossa peça arruinada[182] por falta de bom conselho. Até que seu companheiro chegue, eu irei dar os melhores conselhos que eu conseguir. Perdoe-me, meu Lorde Prefeito, eu adoro diversões.

[MORE se levanta e se junta aos atores.]

MORE [COMO BOM CONSELHO]
Oh <bom mestre>[183] Juízo, em perigo você está,
E cego pela sua própria opinião ficará.
E lhe digo, esta viciosa e lasciva Inclinação
O induz a um muito estranho padrão
Esta não é Sabedoria, mas Lady Futilidade.
Portanto, escute o Bom Conselho e siga minha vontade.[184]

INCLINAÇÃO
[Para More] Na verdade, meu senhor, está de acordo com a parte de Luggins. Fale, Juízo.

MORE
[Para o Ator da Inclinação] Não, nós não teremos a nossa audiência desapontada se eu puder ajudar.

JUÍZO
Você é o Bom Conselho, e isso vai dizer?
Quer que o Juízo deixe a Lady Sabedoria sumir?
Você é algum enganador, eu lhe diria,
Ao dizer que esta não é Lady Sabedoria.[185]

---

[182] Termo para o verbo *to marre*, que equivale a "destruir" e possui forte semelhança com o verbo principal da peça: *to marry*. O conjunto *marry*, *mar*, *matter* e *merry* possui forte presença ao longo desta cena, além da similaridade de sons.
[183] Leitura de Shirley, parte danificada do manuscrito. Melchiori e Gabrieli removem este vocativo.
[184] Rimas preservadas em formato AABBCC.
[185] Rimas preservadas em formato AABB.

MORE [COMO BOM CONSELHO]

Juízo, não julgue as coisas pelo que parecem.
O olho costuma errar, você sabe muito bem.
Bom Conselho lhe garante sua honestidade,
Essa não é Sabedoria, mas Lady Futilidade.[186]

LUGGINS entra com a barba.

INCLINAÇÃO

Oh, meu senhor, ele chegou; agora nós podemos seguir adiante.

MORE

[Para Luggins] Você chegou? Bom companheiro, eu ajudei a salvar um pouco a sua reputação. Agora, se você puder dar ao Juízo qualquer conselho melhor que eu dei, não o poupe. Ali eu o deixo à sua mercê. [187]
Mas pela hora, tenho certeza que o nosso banquete está pronto.
Meu senhor e senhoras, nós o provaremos primeiro,
E então eles recomeçarão a peça,
Que devido à ausência do ator e por mim,
Que ao invés de ajudar, a atrasei.
[Para os Serventes] Preparem-se para o retorno. Luzes ali, eu digo.
– É assim que tolos[188] muitas vezes ajudam a arruinar a peça.[189]

Saem. Atores permanecem.

JUÍZO

Caramba, Luggins, você nos ajudou brilhantemente, não acha?

LUGGINS

O bom Oagle não estava em casa e sua esposa não queria me deixar pegar a barba, e é verdade, eu corri tanto que suei muito.

ATOR DA INCLINAÇÃO

Vocês ouviram, amigos? Meu senhor não faria um ator raro? Ele poderia ter uma companhia sem limites, melhor que Mason entre os Atores do Rei. Notem como ele improvisadamente entrou exatamente no assunto e falou a parte de Luggins quase como se ela estivesse no próprio livro?[190]

ATOR DO JUÍZO

Calma lá, você sabe o que está falando? Meu senhor um ator?[191] Não vamos nos meter em tais assuntos. Ainda que eu esteja um pouco orgulhoso que meu senhor

---

[186] Rimas preservadas em formato AABB.
[187] Deste ponto em diante, More retoma o uso de versos e não mais a prosa. A quebra também aponta o fim da peça e o início do jantar.
[188] More pode estar falando de si próprio como ator, ou de Luggins, ou de ambos.
[189] Quando More retoma o seu lugar e deixa de ser o Bom Conselho, há mescla de verso e prosa.
[190] Termo técnico para indicar a própria peça.
[191] Atores não possuíam uma boa reputação e não seria sensato comparar More a um deles.

tenha me respondido em minha parte. Mas vamos lá, vamos nos preparar para iniciar a peça novamente.

LUGGINS

(Original) MUNDAY
Sim, isto é o melhor, pois agora não falta nada.

(Mão C) *Um SERVENTE, com uma recompensa para os atores, entra.* [192]

HEYWOOD (Adição 6)

SERVENTE

Onde estão esses atores?

TODOS

Aqui, senhor.

SERVENTE

Meu senhor foi enviado para a Corte,
E todos os convidados partem após o jantar;
E, como ele não quer perturbá-los novamente,
Por mim trago a recompensa, ele envia oito anjos,[193]
Com muita gratidão. Mas, jantem antes de partirem.[194]
É a vontade dele que sejam justamente tratados.
Sigam-me, por favor.

[SERVENTE sai.]

ATOR DO JUÍZO

Isto, Luggins, é culpa sua.
Querendo barba pro Juízo, fez as coisas darem errado;
Pois, se não fosse assim, a peça teria sido vista,
Pois agora distintos cidadãos a perderam,
E, desacreditando nela, tudo será recusado.[195]

ATOR DA INCLINAÇÃO

Por Deus, ele diz a verdade. Mas vejam só, senhores, oito anjos, ha! Meu senhor jamais enviaria oito anjos. Mais ou menos, eu aposto doze *pences*: ou um ou outro seriam três, cinco ou dez libras. Existem vinte *shillings*[196] esperando, com certeza.

[192] Rubrica inserida pela Mão C.

[193] Na cotação Elisabetana, um anjo valeria 10 *shillings*, enquanto no período de Henrique VIII seriam cerca de 8 *shillings*, isto é, quase uma relação de um para um com a libra (JOWETT, 2011, p. 263, n. 317). Os 20 *shillings* que o ator espera equivalem a mais dois anjos ou libras. Em qualquer uma das épocas, o valor pago corresponde a uma quantia elevada.

[194] Segundo Jowett, era um costume que os atores fossem alimentados nos locais em que se apresentavam (2011, p. 263, n. 318). Apesar disso, em geral vemos More sendo generoso e gentil ao longo da peça.

[195] A insistência do ator do Juízo e o uso de prefixos de negação acentua sua queixa, permitindo que possa ser compreendido que não somente o espetáculo foi perdido, mas também alguma mensagem que se gostaria de passar através da encenação. A proximidade com os acontecimentos, referentes à cena x, reforçam essa ideia que será tratada no Capítulo 2.

[196] Isto é, existem duas libras ou dois Anjos faltando.

ATOR DO JUÍZO

Eu aposto que foi. Eu tenho um truque. Meu senhor vem aí; aguardem.

MORE, com assistentes, a Bolsa e o Bastão, entra.[197]

MORE

Depressa para o Conselho? O que será agora
Que tão tarde sua alteza me envia?
– O que deseja, companheiro?

ATOR DO JUÍZO

Não, nada. Sua honra enviou oito anjos pelo seu homem,
E eu perdi dois deles nas correrias.

MORE

Juízo,[198] o que é isso! Oito anjos? Eu enviei dez. Quem os deu a vocês?

SERVENTE

Eu, meu senhor, não tenho mais comigo;
Mas por aí eles devem achar o resto.

MORE

Bem, Juízo, isso foi bem feito. Você fez um bom Juízo
Em não ser enganado de seu direito.
Sou eu um homem, ordenado pelo dever
A decidir de forma justa o direito verdadeiro de cada um,
E devo ter enganadores em minha casa?
Então o que vale meu serviço, quando tais serventes
Enganam o pobre a quem o Mestre dá?
Alguém vá e arranque o seu casaco.[199]
Existem muitos assim. Dê a eles o seu direito.
Juízo, que seus amigos lhe agradeçam; foi bem feito.
Você agora merece encontrar com Lady Sabedoria.

[MORE e os assistentes saem.]

ATOR DA INCLINAÇÃO

Graças a Deus, Juízo!
[Para o Servente] Sir, você tinha um Mestre Sir Thomas More. Mais?[200] Mas agora nós temos mais.[201]

---

[197] Rubrica inserida pela Mão C.
[198] More continua chamando-o pelo nome do papel que ele representara na peça.
[199] Provavelmente More solicita que outro servente o reviste. No palco, podem ser trabalhados elementos semelhantes aos utilizados na cena do julgamento de Surrupio. O que é feito com o casaco, as moedas e a expressão de More com o servente está em aberto.
[200] Jogo de palavras entre More e mais.
[201] Algum sinal no vestuário pode ser removido, indicando a perda do local na casa de More. No palco, várias soluções podem ser pensadas para destacar a perda do vínculo com a casa de More.

LUGGINS

Deus o abençoe! Gostaria que existissem mais do seu tipo! Ele ama nossos talentos; e ainda é um homem erudito e sabe o que o mundo é.

ATOR DA INCLINAÇÃO

Bom, um homem bondoso e mais amável que muitos outros, mas eu acho que nós encontramos o primeiro –

LUGGINS

Primeiro atendemos seu homem, que tinha nossos anjos; e ele pode jantar com Duque Humphrey[202] amanhã, sendo dispensado hoje. Venham, vamos.

ATOR DA INCLINAÇÃO

E tantas recompensas farão todos nós cavalgarmos e termos conosco os melhores pangarés velhos de Smithfield. [203]

[Saem.]

[202] A referência é ao túmulo de Humphrey, Duque de Gloucester durante o reinado de Ricardo II. O significado proverbial é que o servente ficará sem jantar e se juntará aos homens que ficam próximos da tumba desse duque à procura de emprego. Gloucester é uma personagem importante no drama *Woodstock*.

[203] Mercado londrino de cavalos. O termo no original, *nag*, equivale a um cavalo velho, que já não pode mais trabalhar (JOWETT, 2011, p. 267, n. 364-6). Smithfield também é um famoso local em que, durante o reino de Maria I, hereges eram queimados vivos (MONTA, 2009, p. 147).

(Adição 6)
HEYWOOD
MUNDAY
(Original)

CENA X - WHITEHALL, CÂMARA DO CONSELHO.

Os Condes de SHREWSBURY e SURREY, o Bispo de ROCHESTER, e outros Lordes [acompanhados por assistentes] entram, se cumprimentado de forma cortês; o CLÉRIGO do Conselho aguarda, de cabeça raspada.

SURREY
Bom dia ao meu Lorde de Shrewsbury.

SHREWSBURY
O mesmo ao meu honrado Conde de Surrey.
Lá vem o meu Lorde de Rochester.

ROCHESTER
Bom dia, meus caros Lordes.

SURREY
Clérigo do Conselho,
Que horas são?

CLÉRIGO
Passa das oito, meu senhor.

SHREWSBURY
Não imagino porque meu Lorde Chanceler
Se atrasa, considerando os assuntos
De grande importância para serem tratados.

SURREY
Clérigo do Conselho, informe sua honra,
Os Lordes o esperam aqui.

ROCHESTER
Não será necessário
Lá vem sua honra.

Sir Thomas MORE, com o Bastão e a Bolsa, entra.

MORE
Bom dia a esta bela assembleia.
Vamos, meus senhores, sentem-se.[204]

Eles se sentam. [A Bolsa e o Bastão são colocados sobre a mesa.]

Ó quadrado sério!
Sobre esta pequena mesa são diariamente avaliadas
A saúde e preservação da terra,

[204] More, como Lorde Chanceler, provavelmente presidia a reunião do Conselho e ninguém se sentava antes dele, tampouco a reunião se iniciaria sem ele.

Nós, os médicos que este auxílio fazem,
Com uma receita, logo sangue vertem.[205]
Nosso trabalho e zelo ao Rei traz
Aliança com o sono que clama a paz.[206]
[Para os Assistentes] – Deixem a sala!

[Os assistentes saem.]

– Quais são os assuntos, Lordes, hoje?[207]

SHREWSBURY

Este, meu bom Lorde:
A respeito da manutenção[208] do Imperador[209]
Quanto ao nosso custo contra os franceses odiosos.

SURREY

Meus senhores, como é costume deste local
Os mais jovens falam primeiro,[210] então, se por acaso
Falar com inocência, me perdoem.
Concordo que a França agora está em sua plenitude,
Tendo se recuperado de seu sangue pálido
Que a Guerra espalhou;[211] eu concordo nisto:
Que a união de nossas forças inglesas
Com armas da Alemanha[212] possa logo trazer
O prêmio da vitória. Mas então, meus Lordes,
Como na caçada da fábula entre o leão
E outros animais,[213] força se uniu <à ganância>[214]

---

[205] O uso de verter sangue neste verso refere-se aos tratamentos médicos que utilizam sangrias para eliminar o excesso de sangue ou sangue infectado (Cf. JOWETT, 2011, p. 269, n. 17). Os usos anteriores da palavra sangue na peça contrastam com este, uma vez que nenhum sangue foi vertido para se acalmar a rebelião. Isso confere uma ambiguidade típica a alguns discursos de More. Curiosamente, o único sangue que será vertido é o do próprio protagonista.

[206] Os quatro últimos versos preservam o esquema rímico AABB.

[207] A reunião do Conselho se inicia de fato neste ponto, quando apenas os membros estão presentes e os assistentes já foram dispensados.

[208] Pagamento de taxas.

[209] O imperador a respeito é o Sacro Imperador Romano-Germânico. Em 1513, na época das alianças de Henrique VIII, o imperador era Maximiliano I (1459-1519). Na época da prisão de More, era Carlos V (1500-1558) (Cf. JOWETT, 2011, p. 270, n. 22). A identidade real não faz muita diferença aqui, como não faz em diversas peças históricas, em que o papel histórico é mais importante do que a individualidade que temporalmente o ocupa. Trata-se neste caso de uma personagem mista.

[210] Surrey também é uma personagem mista, que desde o início é tratada como um poeta, e que neste momento se revela o mais jovem da reunião. Na verdade, seriam historicamente duas personagens, o pai (Thomas Howard, o Duque de Norfolk) e o filho (Henry Howard). Do início ao fim da peça, o Conde de Surrey é sempre representado pelo filho poeta.

[211] "sluiced": Verbo bem incomum em Shakespeare. Visto em *Ricardo II* (I.i, 103) e no *Conto de Inverno* (I.ii, 194). Como substantivo, nos poemas aparece uma vez em "The Rape of Lucrece" e, em "Venus e Adonis", uma vez em cada um apenas.

[212] É feita uma referência ao Imperador da Alemanha em *Rei João*.

[213] "O leão e outros animais" é o nome de uma fábula de Esopo. Nela, o leão, auxiliado pelos outros animais, caça um cervo. Porém, o leão reclama todas as partes da caça, baseando-se em suas qualidades e nada deixa aos outros animais, que não podem intimidar um leão.

Intimidaram os sócios mais fracos de seus ganhos,
Então, se o Imperador quer arriscar por
Sua súplica de uniões nas cortes de guerra,
Espadas devem decidir, e nosso sangue
Em lágrimas lamentar sua manutenção.[215]

SHREWSBURY

Duvidar do pior é o escudo do homem sábio
Que o arma com segurança, mas o mundo sabe:
O Imperador é um homem de fé real.[216]
Seu amor por nosso soberano o faz descer
De seu posto imperial, para marchar, pago
Sob a bandeira inglesa, e vestir a cruz
Como uma alta ordem[217] sobre seu peito viril.
Assim servindo, ele não é seu próprio mestre,
Mas, como um coronel, comanda outros,
É intimidado pelo general.[218]

ROCHESTER

Ainda, meu caro Lorde –

SHREWSBURY

Deixe-me concluir.
Como os súditos não ganham nada na conquista
De nosso verdadeiro soberano, além do mérito
Pelo qual o soberano recompensa um súdito verdadeiro,[219]
Assim o bom imperador em uma aliança
De amizade com a Inglaterra não irá sujar
Sua honra com o roubo de espólios ingleses.

MORE

Não há dúvidas de que esta manutenção
Será a mais nobre e a mais cômoda.[220]

---

[214] Leitura de Brooke; Leitura de Shirley: "guile"; Jowett deixa o espaço em branco (2011, p. 271, n. 34).

[215] A preocupação de Surrey, em meio a uma linguagem que brinca com termos jurídicos, é de que a Inglaterra, sendo menor do que o Império, poderia se encontrar na mesma situação que os outros animais da fábula, que são subjugados e prejudicados pelo mais forte. Jowett explora o fato de que há uma alusão à própria reunião, uma vez que Surrey, sendo o mais jovem, não se intimidaria pelos membros mais velhos (2011, p. 271, n. 35). Para Melchiori, poderia ser uma brincadeira entre os atores principais e os sócios do teatro (2007 [1990]).

[216] A inexatidão temporal da cena permite que se entenda "fé" relacionada ao fato de que ambos os países estavam passando pelas consequências da Reforma Protestante. Nesse caso, o Imperador é o maior representante da fé católica. Vale lembrar que Henrique VIII foi declarado "Defensor da Fé" pelo Papa nos primeiros anos da Reforma Protestante, além de ter sido casado com a sobrinha de Carlos V, a princesa espanhola Catarina de Aragão.

[217] Como um símbolo de heráldica de alguma ordem de cavaleiros ou a bandeira da Inglaterra.

[218] Referindo-se a Henrique VIII.

[219] A palavra "true" aparece duas vezes, na primeira vez relacionando-se ao rei e depois ao súdito.

[220] Neste ponto, ao concordar com o recrutamento de mercenários, More reflete a opinião expressa pela figura histórica na *Utopia*.

Geralmente ouço sobre bons capitães desejando ter
Soldados bem pagos para servir,
Como se estes então batalhassem
Por suas vidas e por seus pertences, tal
É o caro Imperador. Quisera Deus
Nós tivéssemos dez mil desses homens hábeis.
Ah, aí não apareceriam[221] em cortes e cidades,
Mas onde as guerras fossem eles se pagariam.
Então, para se prevenir de perdas inglesas em guerras francesas,
Deixai bandeiras alemãs bradar com nossa cruz inglesa.

Sir Thomas PALMER entra.[222]

PALMER

Meus Lordes, sua majestade enviou comigo
Estes artigos,[223] primeiro para serem vistos,
E então serem assinados.

[Com muita reverência.]

Eu os apresento
Na devida reverência que convém a este local.

MORE

Assinar os papéis? Espere, uma pausa;
A consciência deve antes avaliar nossas leis.
Meu Lorde de Rochester, veja você o artigo.

ROCHESTER

Assinar esses?[224] Então, caro Sir Thomas Palmer,
Peça ao Rei: que ele irá me perdoar.
Meu coração verificará minha mão, enquanto eu assino.
Assinando assim, eu seria um hipócrita.

PALMER

---

[221] Não apareceriam para receber.

[222] Esta entrada marca uma mudança significativa na peça e na trajetória de More. Além disso, une a cena ao eixo temporal no qual a situação de Henrique VIII já se alterou muito frente aos líderes católicos.

[223] Trata-se do artigo "Succession Act", de 1534, segundo o qual os herdeiros de Henrique VIII e Ana Bolena (sua 2ª esposa) teriam direito à sucessão real, e não seus herdeiros no primeiro casamento com Catarina de Aragão. Provavelmente também está presente o "Act of Supremacy", de 1534, que reconhecia o rei como o supremo líder da Igreja na Inglaterra, rompendo totalmente com Roma e com o papado. Porém, o Ato que levou Thomas More à morte foi o "Treason's Act", também de 1534, segundo o qual o não reconhecimento dos artigos anteriores era punível com a morte. A peça oculta o conteúdo dos artigos, que só fica claro para quem detém o conhecimento de tais fatos. Possivelmente, no palco, trechos do ato podiam ser adicionados e lidos para tornar a peça mais acessível, quando era ambientada no período Tudor. No entanto, *performances* recentes mostraram que é possível silenciar esse aspecto sem prejuízo à trama.

[224] Indicação de que não se tratava apenas de um dos artigos que circundaram a renúncia de Thomas More.

Você os recusa, meu senhor?

ROCHESTER

Sim, Sir Thomas.[225] 80

PALMER

Então aqui eu o convoco a aparecer
Diante de sua Majestade para lá responder
Por ofensa grave.

ROCHESTER

Levanto e parto,[226] 83
Ao invés disso, ofereço-lhe meu coração.[227]

Ele se levanta.

PALMER

[Para More] Irá agradar-lhe, honrado senhor, assinar? 85

MORE

Senhor, diga a sua Alteza que eu imploro
Algum tempo para refletir sobre esta tarefa.
Durante esse tempo deixo meu cargo
Nas mãos de meu soberano. T: Alterar tudo.

[Ele entrega a Bolsa, o Bastão e a Corrente de ofício]

PALMER

Então, meu senhor, 89
Ouça a ordem preparada pelo Rei. 90
Na sua recusa, você deve imediatamente sair
De sua casa em Chelsea, até saber
Qual o desejo de nosso soberano.

MORE

Com prazer irei. 93
Meus senhores, se vocês me visitarem em Chelsea,
Nós iremos pescar e, com uma rede astuta,[228] 95

---

[225] "Thomas" aqui se refere ao Sir Thomas Palmer, como será visto mais abaixo. Deste ponto em diante tem início o traço do censor Tilney, isto é, os traços que selecionam os versos que deveriam ser removidos da peça.

[226] O silêncio de More, em suas poucas palavras e resposta evasiva, pode ser comparado ao silêncio em que Rochester fora colocado antes da entrada de Palmer, ficando impossibilitado de entrar na discussão sobre a aliança entre Inglaterra e Alemanha.

[227] O Bispo de Rochester também se recusara a assinar e, como More, fora executado. A presença desse bispo na cena apenas reforça o teor oblíquo que os artigos trazidos por Palmer têm no desenvolvimento da peça.

[228] Jowett vê aqui uma alusão à vida pastoril e pacata (2011, p. 274, n. 93-5). Imagino que este elemento esteja presente, mas a alusão à rede e aos peixes pode indicar uma armadilha para que as

Não uma fraca, nós pegaremos só os grandes.
Adeus, meus nobres Lordes. Bom, isto é certo:
Bom dia ao Sol, boa noite ao Estado.

Sai.

PALMER
Irão assinar, meus Lordes?

SURREY
Agora mesmo, caro Sir Thomas, 99
Nós levaremos as assinaturas ao nosso soberano. 100

Eles assinam.[229]

PALMER
Meu Lorde de Rochester,
Você deve vir comigo, para responder por esta ofensa.

ROCHESTER
Isto é o pior,
Quem está livre da vida todos os cuidados dispensa.[230]

ROCHESTER e PALMER saem.

SURREY
Vamos <depressa>[231] ao nosso soberano,[232] 105
É estranho que meu Lorde Chanceler queira recusar
O dever que a lei de Deus lhe transmite
Ao Rei.[233]

SHREWSBURY
Vamos, vamos entrar. Sem dúvida 108
Sua mente irá mudar, e a do Bispo também.
O erro em cabeças eruditas tem consequências pesadas. 110

[Saem.]

---

pessoas mais importantes do reino caiam e, assim, os grandes peixes sejam capturados. Em uma abordagem mais mística, os peixes capturados são aqueles que assinam, e não o contrário.

[229] Surrey, Shrewsbury e qualquer outro Lorde que esteja em cena assinam.

[230] Rimas em formato AA no original.

[231] Leitura de Hopkinson; leitura de Shirley: "bear this" (Cf. JOWETT, 2011, p. 275, n. 104).

[232] Versos marcados para remoção por Tilney. No meio pode-se ler a marcação de que tudo deveria ser alterado.

[233] Para convencer os revoltosos, na sexta cena, More utilizou justamente este ponto: que ao Rei cabe a obediência de seus súditos, pois ele é o representante de Deus na terra.

CENA XI - CHELSEA, JARDINS DA CASA DE MORE

LADY MORE, suas duas filhas, [uma delas ESPOSA DE ROPER,] e Mestre ROPER, caminhando, entram.

ROPER

Senhora, o que lhe aflige, que parece tão triste?

LADY MORE

É verdade, filho,[234] não sei o que é. Não estou doente,
Mesmo assim, não estou bem. Deveria estar feliz,
Mas algo pesa muito em meu coração
Só posso suspirar. Você é culto.
Diga, alguém pode confiar nos sonhos?

ROPER

Por que pergunta, prezada senhora?

LADY MORE

Hoje tive o mais estranho dos sonhos
Que perturbou o meu sono.[235]
Acho que era noite,
E que o Rei e a Rainha[236] foram ao Tâmisa
Em barcos ouvir música. Meu senhor e eu
Em um barco pequeno, acho – Deus, Deus,
Há coisas estranhas nos sonos! – e, perto,
Agarramos no barco que trazia o Rei;
Após muitas vozes felizes ouvidas[237]
Na casa musical firme-e-móvel, acho
Que a fúria da correnteza nos separou
Muito da frota áurea e nos atirou
Até a ponte,[238] onde, com profundo horror,
Nós caímos em uma forte corrente;
Como uma flecha quando atirada
Levada pelas ondas, o barco parou
Em frente à Torre,[239] e ali ele girou
E girou, como um redemoinho suga
As águas em roda. Acho que choramos,

---

[234] Assim como More, Lady More também se dirige a Roper por filho.
[235] Há uma forte relação com o sonho de Clarence em *Ricardo III* (Ato I, cena iv), no qual ele antevê sua morte nas mãos do irmão.
[236] Assim como toda a peça não faz referências ao nome de Henrique VIII, também não o faz para Ana Bolena. A temporalidade da cena anterior, embora inexata, não permite apontar a Rainha como Catarina de Aragão, uma vez que, para efeito de sinalização, a peça se encontra aproximadamente em 1532.
[237] Essa oração possui uma construção muito similar ao latim no original, efeito que se procurou manter na tradução.
[238] Referência à ponte de Londres, no caso àquela entre Westminster e a Torre de Londres.
[239] Elemento reforçador do papel profético do sonho de Lady More.

Até afundarmos, e abraçados morremos.

ROPER

Não dê importância, cara senhora, a sonhos tolos.
Eles são apenas ilusões leves do nosso corpo.

LADY MORE

Não me diga que todos são, pois muitos sonhos
São proféticos, sejam bons ou ruins.
Eu não posso ficar em paz até saber
Como meu senhor está.

ROPER

[À parte] Nem eu [À parte, para Esposa] Venha aqui, esposa.
Não assustarei sua mãe, em interpretar
A natureza de um sonho; mas confie em mim, querida,
Esta noite eu estive preocupado com seu pai
Além de todo pensamento.

ESPOSA DE ROPER[240]

[À parte, para Roper] Na verdade, eu também sonhei,
Parece que o vi aqui na Igreja de Chelsea,
De pé no altar, agora desfigurado;
E enquanto ele se ajoelhava e
Rezava diante da imagem da Cruz,
Ela caía nele, no fim da Igreja,
Onde o meu pobre pai jazia em sangue.

ROPER

[À parte, para sua esposa] Nossos sonhos chegam a um fim,
Fatal, eu temo.

LADY MORE

O que vocês estão falando? Eu lhes peço, deixem-me saber.

ESPOSA DE ROPER

Nada, boa mãe.

LADY MORE

Este é seu comportamento ainda: Não devo saber de nada.
Chame Mestre Catesby; ele deve ir à Corte
E ver como meu senhor está. Não descansarei
Até que a palpitação do coração deixe o peito.

Sir Thomas MORE, feliz e sendo atendido por serventes da casa, entra.

FILHA

Vejam, meu pai chega alegre e feliz.

---

[240] A peça a identifica somente pelo nome do marido, que está presente na cena; trata-se de Margaret More ou Margaret Roper.

MORE

Como um marinheiro,[241] após enfrentar uma tempestade forte,
Dança na praia, assim eu – Oh, eu poderia falar
Como um poeta agora! – Agora, por Deus, meu coração é leve.
Esposa, me dê doces boas-vindas.

[Ele a beija.]

Você reclama
Em beijar quando a barba foi feita;
Mas fui barbeado recentemente: Eu tive
Um leve corte da Corte, é verdade, eu tive.

Filhas se ajoelham.

[Para as Filhas] Deus as abençoe! – Filho Roper, me dê sua mão.

ROPER

Sua honra é bem-vinda ao lar.

MORE

Honra! Ha ha!
E como vai, esposa?[242]

ROPER

[À parte] Ele se comporta da forma mais estranha.

LADY MORE

Sua honra irá entrar?

MORE

Honra? Não, esposa, essa se foi.
O chão que nos apoiava era fraco.

LADY MORE

Senhor, se[243] você não parar com essas suas graças!
Na verdade, isso o torna mal.

MORE

Oh, boa esposa,
Honra e piadas ambas juntas voaram.
O conselheiro mais feliz da Inglaterra morreu.[244]

LADY MORE

Quem é esse, meu senhor?

---

[241] Novamente a água (mar/tempestade) aparece como metáfora de infortúnio.
[242] Jowett aponta o tom extremamente informal com o qual o Lorde Chanceler se dirige à esposa (2011, p. 280, n. 60). Na cena ix, More se dirigia a Lady More por "madame".
[243] Inicia-se um período de subjuntivo aqui, dando ideia de condição, algo como "Como se" ou "Se".
[244] Segundo a biografia de Harpsfield, More usou o termo "My Lord is gone".

MORE

Ainda "senhor"? O Lorde Chanceler, esposa.

LADY MORE

Esse é você.

MORE

Certo, mas eu mudei minha vida.
Não estou mais magro do que antes?
A gordura se foi. Meu único título é "More"
Satisfeito com um nome, vou viver afinal.
Eles que têm muitos nomes não são melhores
Eu renunciei a meu cargo. Não me acha sábio?

LADY MORE

Oh Deus!

MORE

Vamos, não brote essas meninas de seus olhos:
O Rei as[245] terá.

LADY MORE

Qual a ofensa?

MORE

Ah, deixe para lá; falaremos disso em breve.
O Rei parece um médico[246] para o meu destino:
Sua mente principesca deseja-me de volta ao Estado.

ROPER

Então seja o paciente, meu honrado pai.

MORE

Oh, filho Roper,
Ubi turpis est medicina, sanari piget![247]
Não, esposa, fique feliz; e fiquem felizes, todos.[248]

---

[245] Verso ambíguo, não fica claro se More está se referindo às lágrimas ou às filhas de Henrique VIII, uma vez que lágrimas são associadas a um comportamento feminino. Enquanto também pode se referir ao fato de que Henrique VIII só conseguira ter meninas como herdeiras, o que levou a diversas consequências diretas e indiretas, entre elas o evento que dá o pano de fundo a esta parte da peça: a Reforma Inglesa.

[246] Novamente uma referência ambígua a Henrique VIII, pois, nas cenas anteriores, comentou-se a respeito das sangrias para eliminar o sangue ruim do Estado. Se o rei é o médico do destino de More, não necessariamente seu corpo está a salvo. Por outro lado, o remédio poderia ser o retorno ao seu cargo e consequentemente sua aceitação dos termos do artigo anteriormente rejeitados. A sentença latina que segue mais abaixo reforça o tom acre do remédio.

[247] Tradução: Quando o remédio é infame, evita-se o tratamento. Verso marcado para remoção por Tilney, porque uma das possíveis leituras indica que submeter-se ao Rei é pior do que a morte. Citação de *Édipo*, de Sêneca, verso 517, que também aparece na *Tragedy of Byron*, peça de George Chapman, de 1608 (Cf. JOWETT, 2011, p. 282, n. 82).

[248] A composição da cena indica que todos estão a lamentar e a chorar em meio às falas de More.

Você sorriu na subida; não chore na descida.
Vamos entrar e nos alegrar como uma família,
Desde que os dias de prazer tenham fins penitentes.
A luz da grandeza com o triunfo nasce;[249]
Culmina ao meio-dia[250] em geral com desdém público.

Saem.

[249] Aqui, outra oração com estrutura latina, que se procurou preservar.
[250] A referência à posição do Sol indica que, uma vez que o ponto mais alto foi atingido, não existe para onde ir senão o caminho da descida. Comparar com a última cena.

CENA XII - A TORRE DE LONDRES.

O Bispo de ROCHESTER, SURREY, SHREWSBURY, TENENTE da Torre e GUARDAS com armas entram.

ROCHESTER

Suas doces tentativas, Lordes honrados,
Somente posso agradecer, pois neste peito
Vive uma alma que visa a coisas maiores
Do que os prazeres temporários dos reis terrenos.
Deus abençoe sua alteza, de todo o coração.
Nos veremos um dia, embora agora partamos.

SURREY

Não julgamos seu saber em discernir
O que é melhor; ainda que em zelo e amor
Nós possamos rogar pelo contrário.

SHREWSBURY

[Para Rochester] Sem dúvida, sua excelência[251] irá por si
Pensar melhor no presente caso,
E crescer tanto em favores quanto antes.

ROCHESTER

Como Deus quiser. Em minha prisão
Das causas mundanas eu verei melhor
Em mim mesmo que na liberdade altiva.
Debaterei em segredo com a Torre
Coisas sobre as quais, livre, posso errar.
Mas eu sou um incômodo a suas honras
E lhes seguro mais do que eu deveria.
Mestre Tenente, estou às suas ordens;
E, apesar de manter meu corpo, o meu amor
Serve ao Rei e a vocês, enquanto Fisher[252] viver.

SURREY

Adeus, Rochester. Nós rezaremos
Por seu alívio e faremos o possível.

SHREWSBURY

Tenha certeza disso. Já o deixaremos,
Em meio às suas reflexões íntimas.

[SURREY e SHREWSBURY] saem.

---

[251] Pronome de tratamento para Bispos, aqui utilizado como solução de tradução para o pronome *fatherhood*, pois a designação *father* é um tratamento comum a membros do clero.

[252] Assim como More, o bispo de Rochester também tem sua identidade e seu título registrados na peça. Isso não acontece com Shrewsbury e Surrey.

ROCHESTER

Vamos, Tenente, agora; por Deus, vá;
Com o prazer que a mente vai, irei com você,
Como o aluno vadio diz adeus à aula.

Saem.

CENA XIII - CHELSEA, UM QUARTO NA CASA DE MORE

[Sir Thomas MORE, LADY MORE, FILHAS, [uma delas ESPOSA DE ROPER,] Master ROPER, cavalheiros e serventes, [entre eles, CATESBY e GOUGH]. Pequenos bancos para sentar são dispostos.]

MORE

Bom dia, caro filho Roper.
[Para sua esposa] Sente-se, querida senhora,

[Senta.]

Sobre um assento simples; o tempo exige assim
Descanse o bom coração na terra, lar dos túmulos.
Você vê que o chão da grandeza é desigual,
O banquinho e o trono estão ambos perto do céu.
Agora, filhas, vocês que como ramos espalham
E dão a melhor sombra a uma casa:
Fiquem bem, minhas garotas. Suas esperanças permanecem.
Virtude gera boa família; ela[253] produz o melhor herdeiro.

AMBAS AS FILHAS

Bom dia a sua honra.

MORE

Não, boa noite
Sua honra foi rebaixada com seu pai feliz.

ROPER

Oh, quanto decoro, quantos hábitos precisos,
Vivem em um quarto pequeno! Aqui a preocupação pública
Não abre os olhos do repouso.[254] Aqui a revolta feroz
Não irrita orgulhosamente sob o manto da confiança
Enquanto, como um peão de xadrez, ele mantém o nível
Com reis e poderosos pares. Mas, na verdade,
Esses homens altivos sorriem para vê-lo
Pôr em xeque[255] seus destinos.

MORE

Sim, filho, aqui não há <conflito>[256]

---

[253] Ambiguidade: "ela" pode se referir à virtude ou à boa família.

[254] A fala de Roper sobre a vida pública e o quarto, após as comparações de More entre a terra e as sepulturas e a grandeza, e a referência ao rebaixamento, cria uma atmosfera sepulcral na qual toda a família de More se encontra. Porém, em suas filhas ainda existem ramos que, como uma árvore, podem fazer sombra. A cena parece apontar para um ciclo de vida, morte e ressurreição, ou para um período, como as estações do ano, em que há florescimento e queda, vida e morte. O impacto da queda é familiar e se manifesta em muitas vozes e reações.

[255] Jogo de palavras: no original é utilizado o verbo *pawn*, que também pode ser um substantivo, utilizado acima e que designa o peão do jogo de xadrez.

Nem a língua devassa aqui torce
Os ouvidos, como um parafuso,[257] desgastam
O instrumento de ferro.

LADY MORE

Nós estamos aqui em paz.

MORE

Então paz,[258] boa esposa.

LADY MORE

Pois, mantendo a direção – um ponto estranho
Em tempos de novas navegações – nós navegamos
Além de nosso destino.

MORE

Pois é.

LADY MORE

Nós estamos exilados da Corte.

MORE

Você ainda insiste nisso.
É pecado que mereça esse banimento;
Mas quem nunca conheceu a Corte corteja[259] coisas boas.

LADY MORE

Oh, mas, querido esposo –

MORE

Não a vou ouvir mais, esposa
O labirinto sinuoso de seu estranho discurso
Nunca chega ao fim. Sente quieta e, minha boa esposa,
Cuide que sua língua pare, ou, acredite em mim,
Você não entenderá uma palavra do que falaremos.
Nós vamos falar em latim.
[Para Roper] *Humida vallis raros patitur fulminis ictus*,[260]
Mais descanso tem o súdito rudemente criado

---

[256] Leitura de Jowett, baseando-se nas ocorrências da palavra em outras duas cenas (cena xiii, na qual usei conflito, e cena viii, na qual, para manter a rima, usei "prélio"), nas quais ela tem o sentido de que conflito é a causa de disputas por promoções ou revoltas. A palavra também aparece como final de verso em uma obra de Anthony Munday, *Banquet of Dainty Conceits* (1588) (JOWETT, 2011, p. 286, n. 19). Trecho ilegível da página (fol. 19a).

[257] A tradução literal seria "vício"; Jowett aponta para o significado de *screw* (2011, p. 286, n. 20-2).

[258] Jogo de palavras: More usa o verbo *peace*, no sentido de ficar em silêncio, para contrapor o substantivo *peace* de sua esposa que, possivelmente, tem um sentido mais negativo, como o próximo verso dela parece indicar.

[259] Jogo de palavras: substantivo e verbo *court* na sequência um do outro.

[260] Tradução: "O vale úmido suporta poucos golpes de raios". Isto é, atribui-se um caráter naturalista no que diz respeito à distribuição de raios entre o espaço alto e o baixo. Aqueles que estão no topo geralmente são atingidos. A citação provém de Sêneca, *Édipo*, verso 1132-3.

Do que quem tem em sua cabeça o[261] reinado.[262]
Grandes homens são também músicos, ou o mundo mente:
Eles aprendem as notas baixas após as ascendentes.[263]

ROPER

Bom senhor, seja sempre você mesmo, mas recorde
Como nesta corte geral de prazeres vãos,
O mundo, a criação é a grande comida
Que é devorada na boca do tempo.
Se o próprio homem é sujeito a tal ruína,
Como deve sua vestimenta então, ou os pontos frouxos
Que ligam respeito ao seu local ameaçador,
Evitar destruição? Honradíssimo sogro,
O sangue que você legou a muitos corações
Para nutrir sua posteridade está firme;
E, como feliz você nos levou primeiro a subir,
Assim com nossos corações fecharemos os olhos às promoções.

(Original)
MUNDAY
CHETTLE
(Adição 1)

MORE

Agora falarei como More melancólico;
Pois se o poder da tristeza pudesse com seus dardos afiados
Romper meu peito, aqui há motivos suficientes
Para dar adeus às leis inócuas da alegria.
Senhora pobre e humilde, você que era há pouco
Uma das mais nobres mulheres desta terra,
Convidada para suas companhias angelicais,
Parecendo uma estrela brilhante na abóboda cortês:
Por que você deveria como uma viúva sentar assim tão baixo,
E todas as suas belas companhias sob as nuvens
Que ofuscam sua beleza e seu valor?
Eu lhe direi a verdadeira causa. A corte, como os céus,
Examina não a fúria do príncipe,
Mas feitos falíveis por uma criação refletora,
Neles brilha quem o Rei faz brilhar,
Sorriem se ele sorri, acenam se ele acena.
Porém, por serem ambos mortais[264] – Corte e Rei –
Não derramam uma lágrima por algo terreno;[265]
Que Deus me perdoe na minha hora mais triste,
Você não tem mais motivos para lamentar –
Nem esses, nem aqueles[266] – meu exílio da Corte,
Não, nem a tortura deste corpo,[267] seja ela imposta –
Como é comum às desgraças de grandes homens

---

[261] "The" indicaria "O Reino", com especificidade, e não um reino qualquer.
[262] Dupla de versos rimados.
[263] Versos marcados para remoção por Munday.
[264] No sentido de que ambos possuem falhas mortais e são desprovidos de atributos divinos.
[265] Versos marcados para remoção por Chettle.
[266] Provavelmente se referindo primeiramente à esposa, família e aos serventes.
[267] Indicando a morte. Observa-se o distanciamento que More vai desenvolvendo acerca da separação entre corpo e alma.

Serem avisos de mortes rápidas –
Que[268] me olhem após muitos trabalhos
Honrados com descanso eterno. Talvez o Rei,
Percebendo a Corte repleta de vaidades,
Tenha pena, receando que nossas almas se percam,
E nos envie[269] para uma vida contemplativa.
Oh, banimento feliz do orgulho mundano
Quando almas por homens são santificadas![270]

LADY

Oh, mas eu temo algum plano contra a sua vida.

MORE

Ora, então, é assim: o Rei, de sua alta graça,
Considerando meu serviço fiel ao seu estado,[271]
Deseja me enviar ao Rei dos Céus
Como um presente valioso; onde minha alma provará ser
Um verdadeiro embaixador de sua majestade.
Venha, eu peço, não lamente. No pior caso é morte,[272]
E esta traz alegria sem fim em troca de uma vida instável.

LADY

Ah, mas, e suas crianças!

MORE

Bah,[273] que fiquem sós.
Mesmo que sejam desprovidas desses panos pobres pintados
Esta aparência da terra, deixadas sem casa, sem nada;
Elas têm mentes instruídas sobre como conseguir mais.
Não existe homem que no engenho[274] pode ser pobre.
Portanto, minhas pequenas, não chorem,
Mesmo que percam toda a terra; mantenham suas almas retas,
E vocês devem encontrar herança nos céus.
Mas, quanto aos servos, esta sim é minha preocupação.
[Para Catesby] Venha aqui, mordomo fiel. Não fique triste
Que em sua pessoa eu dispense tanto você
Quanto todos os seus companheiros;
Pois meu grande mestre me dispensou.

---

[268] Continuação da oração que aparece alguns versos acima, na qual está sendo feita uma comparação entre os motivos de lamentação.
[269] More é consciente de que, para esse tipo de ofensa, se ele não for executado, será enviado ao exílio.
[270] Trata-se da purificação dos pecados, mas o sentido de santificação – transformação em Santo – não pode ser descartado (JOWETT, 2011, p. 291, n. 83).
[271] Mais um caso em que "estado" faz coincidirem os sentidos de indivíduo e Estado político, referindo-se claramente a Henrique VIII.
[272] Após utilizar muitas formas distintas de se referir à morte, More, finalmente, faz uma referência direta.
[273] *Tush!*: Expressão vista 19 vezes na obra de Shakespeare, em especial em obras anteriores a 1600. A obra de maior ocorrência é *Henrique VI Parte I* (5 ocorrências).
[274] No original, *ingenious*, o que pode indicar tanto ingenuidade como engenho.

Se você ao me servir teve perdas,
Então se beneficia me deixando.
Espero que não tenhas; pois tempos como este
Trazem ganhos a oficiais, qualquer um perde.
Grandes Lordes têm apenas nome; mas, em suas quedas,
Lorde Gasta-Tudo é mordomo do Mestre Junta-Tudo.
Mas não suspeito de você. Diga que juntaste.
É bom que servos poupem quando os senhores[275] perdem.[276]
– Mas vocês, pobres cavalheiros, que não encontram lugar
Para enriquecer a não ser no odiado suborno,[277]
O qual eu abomino e ao qual nunca eu os encontrei afeitos:
Pensem, quando um carvalho cai, a vegetação se retrai,
E ainda pode viver, apesar de feridos. Eu lhes peço, lutem
Para ignorar minha ruína; pois o machado está firme
Até às minhas raízes, para me derrubar no chão.
O melhor que posso fazer para todos
Com meus parcos recursos, aguardem;[278] pois os Céus podem dizer
(Adição 1) Que More ama todos os seus em demasia.

CHETTLE
MUNDAY
(Original) *Um SERVENTE entra.*

SERVENTE

Meu senhor, chegaram ao portão[279]
Os Condes de Surrey e de Shrewsbury,
E eles o aguardam na Corte Interna.[280]

MORE

Cuide que as senhorias venham para o hall.

[SERVENTE sai.]

LADY MORE

Oh, Deus, que notícias com eles?

MORE

Que foi agora, esposa?
Eles vieram só visitar seu antigo amigo.

---

[275] Para evitar confusão de posicionamento social, na tradução, optou-se por senhor como uma tradução de "master", evitando fazer referência ao Mestre Junta-Tudo logo acima. Portanto, os pares Lorde e Mestre; Senhor e Servo foram utilizados para indicar classes sociais distintas. A reflexão de More, sobre se os servos tinham lucrado ou não com ele, foi marcada para remoção.

[276] Cenas marcadas para remoção por Chettle, possivelmente por serem um pouco confusas.

[277] More pode estar aludindo, nessa passagem, ao episódio com o servente e o pagamento dos atores.

[278] A oração invertida no original foi conservada na tradução.

[279] A expressão "new lighted" é encontrada apenas duas vezes na obra de Shakespeare, em *Hamlet* (III. iv, 60) e *Henrique IV Parte I* (I. i, 63).

[280] Refere-se a um aposento específico na casa de More, porém, ele pede para que os Condes venham até ele e sua família, algo que mantém a unidade da composição familiar da cena e evita a necessidade de uma nova cena.

LADY MORE
Oh, Deus, eu temo, eu temo.

MORE
O que teme, cara mulher?
Iustum, si fractus illabatur orbis, inpavidum ferient ruinae.[281]
Aqui me deixam viver apartado dos olhares de grandes homens.
Ele são como moscas douradas em anzóis de chumbo.[282]

Os Condes [de SURREY e SHREWSBURY], DOWNES com sua maça,[283] *e ajudantes entram.*

SHREWSBURY
Bom dia, caro Sir Thomas.

SURREY
[Para Lady More] Bom dia, cara madame.

[Saudações cordiais.]

MORE
Bem-vindos, meus bons Lordes.
O que os aflige que os deixa tão melancólicos?
Oh, já sei: vocês vivem na Corte, e a dieta da Corte
Só faz bem ao médico.

SURREY
Oh, Sir Thomas,
Nossas palavras agora são do Rei, e nossos rostos tristes,
O resultado do amor a você. Nós somos enviados
Por nosso soberano mais uma vez para exigir
Que você assine aqueles artigos que
Ele enviou noutro dia. Esteja bem avisado
Pois, por minha honra, senhor, o distinto Doutor Fisher,
Bispo de Rochester, na mesma ocasião
Preso com você, foi enviado à Torre
Pela mesma obstinação. Sua majestade
Apenas o fez prisioneiro em sua casa,
Mas, se você agora se recusar a assinar,

---

[281] Tradução: o homem justo, se o mundo caísse em pedaços, enfrentaria impávido as ruínas.
[282] Moscas douradas habitam proximidades de rios e lagos, sendo geralmente utilizadas como iscas para pescaria. A alternância entre chumbo e ouro aqui indica a fragilidade dos cortesões e sua instrumentalização para serviços brutos, e até mesmo a obtenção de resultados que custam suas vidas. Jowett adiciona o caráter de que eles estão presos a um objeto que irá afundar (2011, p. 295, n. 132). A metáfora alude à cena da abdicação, na qual More usa a imagem da pescaria. Ver cena x.
[283] Maça: instrumento de autoridade com o qual Downes entra em cena pronto para prender Thomas More. Personagens segurando este instrumento são vistos na obra de Shakespeare somente em *Henrique VIII*, na qual a palavra aparece quatro vezes. O termo tem somente oito aparições no total da obra de Shakespeare.

Um rumo mais severo ela seguirá.

LADY MORE

Oh, querido marido –

[Ambas as FILHAS ajoelham-se chorando.]

AMBAS AS FILHAS

Querido pai –

MORE

Vejam, meus Lordes
Esta parceira e essas dependentes da minha carne
Provam-se rebeldes à minha consciência. Mas, meus bons Lordes,
Se eu recusar, devo ir para a Torre?

SHREWSBURY

Você deve, meu Lorde;

[Aponta para DOWNES.]

Eis um oficial
Pronto para prendê-lo por alta traição.

LADY MORE E AS FILHAS

Oh, Deus, oh, Deus!

ROPER

Paciência, boa madame.

MORE

Ei, Downes, é você? Eu uma vez salvei sua vida,
Quando, em outro caso, por uma turba revolta
Você teria ficado em pedaços. Foi salvo
Para me convocar ao tribunal espiritual.
Dê-me sua mão, bom camarada. Alivia seu rosto.
O remédio que toma é temperado pela maça,
E eu nunca pude tolerar. Não é digerido,
Cai muito pesado no meu estômago fraco.

SHREWSBURY

Seja breve, meu senhor, pois temos apenas
Uma hora.

MORE

Uma hora? Está bem.
O sino, o trovão da terra, logo deve dobrar meu joelho.[284]

[284] Verso marcado para remoção. O sentido diz respeito ao sino que anuncia a vontade divina.

LADY MORE

Esposo amado, se você não me escuta,
Pense então em suas filhas.

Ajoelhando-se.

MORE

Esposa, se levante.

Meditando.

Eu andei refletindo;
E eu irei agora satisfazer a boa vontade do Rei.

AMBAS AS FILHAS

Oh, mudança feliz!

SHREWSBURY

Venha, então, assine, meu senhor.

SURREY

Eu estou muito feliz com esta bela conversão.

MORE

Oh, me desculpem,
Eu vou assinar ir para a Torre
Com toda vontade submissa, e também somar
Meus ossos para fortalecer a fundação
Do palácio de Júlio César.[285] Agora, meu senhor,
Irei satisfazer o Rei, mesmo com meu sangue.
Agora violo a sua paciência.
[Para Downes] Amigo, faça seu ofício.

DOWNES

Sir Thomas More, Lorde Chanceler da Inglaterra, eu o prendo em nome do Rei por alta traição.

MORE

Muito obrigado, amigo.
Para uma grande prisão, para aliviar o conflito
Iniciado entre consciência e minha frágil vida,
More agora deve marchar. Chelsea, *adieu*, *adieu*.
Estranho adeus! Você nunca verá nada mais[286] verdadeiro,
Pois eu nunca mais os verei. – Servos, adeus.
– Esposa, não arruíne sua face. Seja sábia.
Esposo da Viúva de More, ele a fará subir.

---

[285] Acreditava-se que Júlio César havia iniciado a construção da Torre. Ver também, sobre esta crença, em *Ricardo III*, Ato III, cena i.
[286] Jogo de palavras não traduzível, *more* e *More*.

– Filhas, < >[287] o que há aqui, o que há aqui?
Meu olho quase derramou uma lágrima.
– Querido filho, possua minha virtude, que eu nunca abandonei.
Ilustre More assim caminha leve para uma cova viva.

ROPER

Curae leves loquuntur, ingentes stupent.[288]

MORE

Vocês por aquele caminho. Lembrem-se de orar por mim.
Pela água à prisão, para os céus através do ar.[289]

Saem.

[287] Neste caso segui com a opção de Jowett em não adicionar nenhuma leitura conjectural. Leitura de Hopkinson: "sejam virtuosas". A lacuna não afeta a leitura ou a encenação.
[288] Tradução: pequenas angústias falam, as grandes paralisam. A citação pode ser encontrada em Sêneca, em *Hyppolitus*, verso 607. Na *Revenger's Tragedy* de Thomas Middleton a citação também é encontrada, com a palavra latina *maiores* no local de *ingentes*, que mantém o mesmo sentido da palavra utilizada.
[289] More usa um conjunto imagético de elementos da natureza, iniciando pela árvore/terra (o mais baixo), seguido da água (que na peça são mudanças e fases da vida) e ar (pelo qual ascende).

CENA XIV - O PORTÃO DA TORRE.

Os GUARDAS da Torre entram, com alabardas.

1º GUARDA
Ei, monte guarda ali!

2º GUARDA
O Mestre Tenente deu uma ordem expressa[290]
O povo deve ser contido na ponte.

3º GUARDA
De onde ele está vindo, alguém sabe?

1º GUARDA
De Durham House, eu ouvi.

2º GUARDA
Os guardas estavam aguardando lá há uma hora.

3º GUARDA
Se ele demorar, não irá chegar perto do cais,
Há uma multidão de barcos sob o Tâmisa.

1º GUARDA
Bom, que seja dito sem ofensa a ninguém,
Nenhum cavalheiro tão sábio e mais virtuoso
Alguma vez cresceu na Inglaterra.

2º GUARDA
Eu imagino, os pobres o enterraram em lágrimas.
Desde que nasci nunca ouvi falar de um homem
Tão lamentado por todos.

Uma MULHER pobre [da multidão] entra.

3º GUARDA
O que significa esta mulher? – Para onde você vai?

1º GUARDA
Esta mulher trilha uma morte rápida.

2º GUARDA
[Para a Mulher] O que você faz aqui?

MULHER
Falar com o bom homem Sir Thomas More.

---

[290] "*Strait*" = *Strict*. O termo aparece oito vezes em Shakespeare, três delas no mesmo sentido que o desta oração.

1º GUARDA
Falar com ele? Ele não é Lorde Chanceler.

MULHER
O que é uma pena, senhor, se Deus assim deseja.

1º GUARDA
Portanto, se tem uma petição para entregar,
Você deve mantê-la, pelo que eu sei.

MULHER
Eu sou uma mulher pobre, e eu tinha, Deus o sabe,
Uma petição no tribunal há dois anos,
E ele tem todas as evidências que possuo,
As quais, se perdidas, eu estou completamente acabada.

1º GUARDA
Na verdade, temo que dificilmente as terá agora.
Eu lamento por você, de todo o meu coração.

Os Lordes [de SHREWSBURY e SURREY] com Sir Thomas MORE e Auxiliares entram, o TENENTE e o PORTEIRO entram [por portas distintas].

2º GUARDA
Mulher, para trás, você não deve ficar aqui.
Os Lordes devem passar em seu caminho à Torre.

MORE
Eu agradeço suas senhorias pelo trabalho
Até minha fortaleza.

MULHER
Agora meu bom Sir Thomas More, pelo Amor de Cristo,
Me devolva aqueles papéis
Que dizem respeito ao meu título.

MORE
O que, minha antiga cliente, você está aqui também?
Pobre coitada, de fato eu devo confessar
Eu tinha os papéis tão importantes a você,
Mas o Rei
Tomou o assunto em suas mãos;
Ele tem tudo que eu tinha. Então, mulher, apele a ele.
Não posso ajudá-la. Deve ter paciência comigo.

MULHER
Ah, coração nobre, minha alma está triste por você.
Adeus, o melhor amigo que os pobres já tiveram.

MULHER sai.

PORTEIRO

Antes de entrar pela Torre,
Sua veste superior, senhor, ficará comigo.

MORE

Senhor, você a terá. Aqui está.

Ele lhe entrega o chapéu.

PORTEIRO

A que fica em cima de suas costas, o senhor, se engana.

MORE

Senhor, agora o entendo corretamente.

[Ele lhe entrega o casaco.]

Mas desta que você vê nas minhas costas,
Com certeza meu chapéu é o superior.

SHREWSBURY

Adeus, bom Lorde, que Deus nos dê um feliz encontro.

MORE

Amém, meu senhor.

SURREY

Adeus, querido amigo. Eu espero seu retorno seguro.

MORE

Meu Lorde, e meu caro companheiro das Musas,
Adeus, mais nobre poeta.

TENENTE

Adieu, honrados Lordes.

SURREY e SHREWBURY saem.

MORE

Bela prisão, boas-vindas. Ainda me parece,
Pois para seu belo prédio é um nome feio.
Muitas almas culpadas e muitas inocentes,
Sopraram adeus aos seus quartos ocos.
Muitas vezes entrei neste caminho
Mas, graças a Deus, nunca com uma consciência tão limpa
Quanto nesta hora.
Este é o meu conforto ainda: em todo caso, difícil
Minha hospedagem venha a ser, o apelo do pobre litigante,
Órfão sem pai ou viúva angustiada
Não devem me perturbar em meu sono tranquilo.

Vamos então, por Deus, para nosso quarto confinado.
Deus é tão forte aqui quanto Ele é fora. 70

Saem.

CENA XV - CASA DE MORE

Ned MORDOMO, Robin CERVEJEIRO, Giles PORTEIRO e Ralph CASEIRO entram separados.

MORDOMO

Robin Cervejeiro, e agora, homem? Que ânimo, que ânimo?

CERVEJEIRO

Para falar a verdade, Ned Mordomo, cansado de sua doença, e estes aqui nossos outros companheiros, Ralph Caseiro e Giles Porteiro: tristes, tristes. Eles dizem que meu senhor vai a julgamento hoje.

CASEIRO

Vai, amigo? Ele está lá agora. Deus o ajude!

PORTEIRO

Amém. Desejo que minha própria alma ajude o meu honrado senhor e mestre Sir Thomas More.

MORDOMO

Não sei dizer – Nada tenho com assuntos além da minha capacidade – mas, Deus é testemunha, se eu puder dizer o que penso, eu acho que não existe um cavalheiro mais inofensivo no mundo universal.

CERVEJEIRO

Nem mais sábio, feliz e honesto. Não negue, digo pelo que conheço dele.

PORTEIRO

Não, e você deduz através dos gastos com a manutenção de sua casa, enforquem todos! Você tem muitos Lordes Chanceleres se endividando no fim do ano e todos pela manutenção da casa!

CASEIRO

Bom, ele foi tão bom para nós e então, eu temo, que o próprio Deus o leve.[291] Mas eu serei enforcado, se eu tiver outro serviço.

CERVEJEIRO

Calma, homem, não estamos dispensados ainda. Meu senhor pode voltar para casa novamente e todos ficarão bem.

MORDOMO

Eu duvido muito. Quando eles vão pra julgamento, há sempre tempo ruim por muito tempo depois.

[GOUGH e CATESBY entram com um papel.]

[291] Baseado no provérbio segundo o qual aqueles que Deus ama mais não vivem muito (JOWETT, 2011, p. 306, n. 20-1).

Mas espere, aqui chegam Mestre Gough e Mestre Catesby. Agora nós ouviremos mais.

CASEIRO

Por Deus, eles estão muito tristes. Suspeito que meu senhor está condenado.

PORTEIRO

Deus abençoe sua alma, e uma figa para toda condenação mundana.

GOUGH

Bem falado, Giles Porteiro, eu o elogio por isso.[292]
Dito como um servente fiel
De quem foi um bom senhor para todos nós.

CATESBY

Que não mais o será, pois, meus companheiros,
Agora estamos sem senhor, embora ele viva
Tanto quanto agrade o Rei, mas a lei o fez
Um homem morto ao mundo e entregou a sua cabeça ao machado,
Mas sua alma serena para viver entre os santos.[293]

GOUGH

Deixe-nos pedir que reúnam
O restante de seus companheiros tristes – de acordo com os registros
Vocês são em grande número[294] – e lhes digam o que escutam
Um senhor virtuoso e honrado fez muito
Mesmo para o mais baixo servo que tinha.
Minha esposa achou este papel em sua sala
Nesta mesma manhã, em que é marcado
Cada nome de servente, de acordo com seu lugar
E ofício na casa. Para todos os homens
Ele generosamente deixa vinte nobres,[295]
O melhor e o pior juntos, todos iguais,
Para os quais Mestre Catesby os paga diretamente.

CATESBY

Tomem como é dito, uma doce lembrança
De um Lorde muito bom, por cuja triste queda
Ele entrega a casa, e se despede de todos nós.
Então o carvalho de muitos ramos não cai sozinho,
Mas todas as plantas vizinhas e vegetações
São esmagadas pelo seu peso.[296] Chega disto.

---

[292] A partir deste verso, Gough e Catesby utilizam versos e não prosa para se expressar. Isso indica sua posição dentro da hierarquia dos serventes da casa de More, pois também são chamados pelos demais de Mestres.

[293] Sir Thomas More foi canonizado em 1935, mas poucos anos após sua morte, na biografia escrita por Stapleton, em 1587, já se menciona o martírio de sua morte e sua posição de santo. Em maio de 1579, o Papa Gregório XIII declarou, por meio de uma bula, John Fisher e Thomas More como mártires católicos (MELCHIORI, 2009 [1989], p. 78).

[294] "Seven score": um grande número (JOWETT, 2011, p. 307, n. 42).

[295] Aproximadamente 6 libras e 13 *shillings*.

Venham e recebam sua parte e depois partam
Como companheiros, parceiros da mesma dor. 52

Saem.

[296] Esta fala de Catesby ecoa ideia presente na adição de Chettle na cena xiii.

CENA XVI - A TORRE.

Sir Thomas MORE, o Mestre TENENTE e um SERVENTE auxiliando entram em seu aposento na Torre.

MORE

Mestre Tenente, o mandado chegou?
Se sim, por Deus, deixe-me saber.

TENENTE

Meu senhor, aqui está.

MORE

É bem-vindo, senhor, de todo coração.
Que seja feita sua benção.

TENENTE

Sua sabedoria, senhor, tem sido bem aprovada,
E sua paciência virtuosa na prisão
Sempre mostrou uma mente constante
E resolução cristã em todos os infortúnios,
Que nos garante[297] que não está despreparado.

MORE

Não, Mestre Tenente,
Eu agradeço meu Deus por ter paz de consciência,
Embora eu e o mundo estejamos em pequeno desacordo.
Mas ele se equilibrará agora, espero, que em breve.
Para quando é a execução de seu mandado?

TENENTE

Amanhã de manhã.

MORE

Certo, senhor, obrigado.
Eu não vivi tão mal que tema morrer.
Mestre Tenente,
Eu tive umas dores no rim durante a noite;
Mas o Rei me enviou uma receita rara,
Eu lhe agradeço, que não preciso temê-las mais.

TENENTE

Na vida e na morte, ainda o feliz Sir Thomas More.

[297] Jogo de palavras: mandado e garantir se escrevem com a palavra "warrant".

MORE

[Para o Servente] Companheiro, pegue o penico pra mim.

Ele o entrega.

Ah! Deixe-me ver. <Há> gravela[298] na água.
<E ainda, em solene verdade eu juro,>[299]
O homem provavelmente viveria ainda muito,
Se agradasse o Rei.[300]
[Para o Servente] Aqui, amigo, pegue.

SERVENTE

Devo levá-la a um médico, senhor?

MORE

Não, poupe o trabalho. Vamos enganá-lo com uma consulta.
Você me verá tomar um remédio amanhã cedo,
Que deve curar a pedra, eu garanto, não duvide.
– Mestre tenente, alguma notícia de meu Lorde de Rochester?

TENENTE

Foi morto ontem de manhã.

MORE

Que a paz da alma esteja com ele!
Ele foi um venerável e erudito prelado,
E um homem rico,[301] acredite em mim.

TENENTE

Se ele era rico, o que foi Sir Thomas More,
Que foi todo esse tempo Lorde Chanceler?

MORE

É assim, Mestre tenente? O que você acha
Que um homem, com meu tempo ocupado pela minha posição,
Pode ganhar?

TENENTE

Talvez, meu senhor, duas mil libras por ano.

MORE

Mestre Tenente, insisto,
Eu nunca tive os meios em toda minha vida
Para gastar cem libras no ano

---

[298] Gravela: areia gerada por pedras no rim.
[299] Leitura de Jowett, que se baseia nas leituras anteriores.
[300] Referindo-se tanto ao poder do Rei em determinar a data da execução, como a seu poder de salvação caso o homem (Thomas More) agradasse ao Rei assinando os artigos.
[301] Provavelmente indicando nobre e virtuoso, mas a conversa sugere outra interpretação.

Eu acho que sou o mais pobre Chanceler
Que a Inglaterra teve, mas eu poderia ter feito,
Dado ao crédito do posto, com que meu estado fosse melhor.

TENENTE

Isto é muito estranho.

MORE

Será descoberto como verdade.
Eu acho, senhor, que com a maioria das minhas moedas
Comprei os bens mais estranhos
Que você já ouviu falar em sua vida.

TENENTE

Bens, meu Lorde?
Posso sem ofensas perguntar o quê?

MORE

Muletas, Mestre Tenente, e mantos simples
Para ajudar soldados e alunos pobres,
Tiveram meus ganhos do Tribunal.
E pensar no confisco[302] que a coroa terá
Pela reversão de meus bens!
Eu lhe peço, se é um cavalheiro,
Veja você mesmo meu inventário.
A parte de poeta que me foi dada
Torna-me muito pródigo;
Pois esta é a doença que atinge a todos nós:
Poetas nunca foram prósperos, nunca serão.

LADY MORE chorando, FILHAS, [uma delas, a ESPOSA DE ROPER,] e Mestre ROPER entram.

TENENTE

Oh, nobre More!
Meu Lorde, sua esposa, genro e garotas.

MORE

Filho Roper, bem-vindo. Bem-vindas, esposa e meninas.
Por que choram? Porque eu vivo tranquilo?
Não percebem, quando eu era Chanceler
Eu era parado por litigantes o tempo todo
Não podia nem dormir ou comer em paz.
Aqui não há nada disso. Aqui eu posso sentar e conversar
Com meu honesto vigia metade do dia sem parar,
Ria e seja feliz. Por que vocês devem chorar?

[302] "Achete": termo jurídico, refere-se a "escheat", que significa confiscar ou desapropriar; trata-se de um arcaísmo (JOWETT, 2011, p. 312, n. 58).

ROPER

Essas lágrimas, meu senhor, dada essa longa restrição[303]
Secaram a esperança, com o conforto de que,
Embora presa, pode ter tido a sua vida.

MORE

Para viver na prisão, que vida era aquela?
O Rei, eu o agradeço, me ama muito.
Amanhã eu devo estar em liberdade
Para ir para onde eu puder,
Depois de ter terminado meus negócios.

LADY MORE

Ah, marido, marido, ainda se sujeita?
Tenha zelo por sua pobre esposa e crianças.

MORE

Esposa, eu tenho, e eu deixo a todos vocês
A proteção do Rei, que tem o poder de mantê-los
Mais seguros do que eu posso,
O pai da viúva e do órfão.

ROPER

O mundo, meu senhor, sempre o achou sábio,
E não deve desagradar sua sabedoria
Para se entregar à opinião do Estado.[304]

MORE

Eu me enganei, devo reconhecer;
E como você diz, filho Roper, eu também confesso
Que não será descrédito nenhum.[305]

LADY MORE

[Ameaçando sair.]

Sua alteza deve ser certificada disso imediatamente.

MORE

Não, me escute, esposa. Primeiro deixe contar como
Eu pensei em ter um barbeiro para minha barba;
Agora lembro que foi trabalho perdido:
O carrasco deve cortar cabeça e tudo.

---

[303] More ficou preso na Torre de abril de 1534 a julho de 1535.
[304] Grafia alterada para maiúscula.
[305] Embora More reconheça parcialmente que está aceitando a opinião do Estado sobre sua execução, ele também brinca com as palavras, pois não haverá descrédito nenhum, uma vez que está percorrendo os corredores que o levam ao martírio. Descrédito também pode ter o sentido mais simples: que não perderá nada com isso.

ESPOSA DE ROPER

Pai, sua majestade, diante de sua feliz submissão,
Ainda vai, dizem, recebê-lo em sua graça,
Em tão grande crédito como era antes.

MORE

< >[306] Pobrezinha. Na verdade, meu senhor o Rei
Designou-me para uma pequena tarefa.
Se essa fosse no passado,[307] minha garota, você então veria
O que eu diria a ele sobre o assunto.
Mas eu devo estar ocupado até lá
Eu não devo atendê-lo.[308]

FILHA

Ah, meu pai querido!

LADY MORE

Querido senhor e marido!

MORE

Console-se, boa esposa, em viver
E amar meus filhos, Pois com você deixo
Todos os meus cuidados por elas.
Filho Roper, por mim que muito as amo
E pela virtude delas, crie minhas crianças.
– Minha garota, não seja orgulhosa,
Somente do amor de seu marido
Sempre guarde sua virtuosa modéstia.
A modéstia é como uma bela roupa
Que nunca sai de moda, fica tão bela
Na mulher simples como na imperatriz
Nada que o dinheiro pode comprar
Pode ter metade dessa riqueza,
Nenhum outro adorno a torna mulher.
Vivam todos, amem juntos, e nisso
Vocês mostram ao seu pai muita conformidade.

AMBAS AS FILHAS

Sua benção, querido pai.[309]

MORE

Eu devo partir –
Deus as abençoe – conversar com Deus, que agora me chama.

---

[306] Jowett deixa o espaço em branco; leitura de Shirley: "Tis so indeed"; Richard Proudfoot: "It is not so" (2011, p. 314, n. 104).
[307] Referindo-se, possivelmente, tanto à submissão aos artigos (versos acima) e a outros tempos, possivelmente quando Henrique VIII foi considerado, pela Igreja católica, o "Defensor da Fé".
[308] Referindo-se à sua submissão, ou seja, a assinatura dos artigos.
[309] As filhas se ajoelham.

LADY MORE
Ah, meu querido esposo –

MORE
Doce esposa, boa noite, boa noite.
Que Deus nos conceda sua luz eterna. 130

ROPER
Eu acho que nunca antes disso
Corações tão tristes deixaram a Torre.[310] 132

[LADY MORE, FILHAS e ROPER saem por uma porta; MORE, TENENTE e SERVENTE] saem [por outra].

[310] Em contraste com a leveza de More, pois esse verso, no texto em inglês, inicia-se com a palavra More, apontando para o jogo de palavras típico da peça.

CENA XVII - ARREDORES DA TORRE DE LONDRES

[Um cadafalso é montado] Os [dois] XERIFES de Londres e seus OFICIAIS entram por uma porta, os GUARDAS, com suas alabardas, pela outra.[311]

SEGUNDO XERIFE
Guardas, que horas são?

OFICIAL
Quase oito horas.

SEGUNDO XERIFE
Nós devemos nos apressar, para não demorarmos muito.

SEGUNDO GUARDA
Bom dia, Xerifes de Londres. Mestre Tenente
Deseja que se dirijam aos limites da Torre,
Para lá receber seu prisioneiro.

PRIMEIRO XERIFE
[Para o Oficial] Volte e diga a sua alteza que estamos prontos.

SEGUNDO XERIFE
Vá pedir aos guardas que abram caminho
Para haver uma passagem para o prisioneiro.

O TENENTE e seu guarda entram com MORE.

MORE
Agora, Deus seja louvado, aqui faz um belo dia
Para se caminhar. Mestre Tenente,[312]
Seria uma bela caminhada pela Torre.

TENENTE
Se agradasse ao meu Lorde soberano,
Eu gostaria que você[313] pudesse sempre andar aqui.

Ele chora.

MORE
Senhor, nós andamos para um lugar melhor.
Oh, senhor, suas lágrimas gentis e amáveis
São doces odores para embalsamar seu amigo.

---

[311] Por cada porta entram os dois poderes, o civil e o da Coroa. More representou ambos ao longo de sua vida e desta peça.
[312] Não se refere à mesma personagem à qual o Segundo Guarda se refere acima.
[313] Referência a More feita sem nenhum vocativo de título ou de hierarquia.

Obrigado, boa dama;[314] desde que sou seu convidado
Ela me tornou muito mimado, é verdade.

TENENTE

Oh, eu esperava que ainda não nos separássemos!

MORE

Mas eu devo deixá-lo um pouco
Dentro de uma ou duas horas me procure.
Mas muitos virão me procurar
Então eu estarei tão orgulhoso que não falarei;
E com certeza minha memória ficou tão ruim
Que temo esquecer a cabeça para trás.[315]

TENENTE

Deus e seus anjos abençoados estejam com você!
— Aqui, Mestre Xerife, receba seu prisioneiro.

MORE

Bom dia, Mestres Xerifes de Londres, a ambos.
Eu lhes agradeço que se disponham a me encontrar.
Vejo assim que vocês não se esqueceram
De que eu era no passado como vocês agora,
Um Xerife de Londres.

PRIMEIRO XERIFE

Senhor, então você sabe o que nosso trabalho requer.

MORE

Sei muito bem, senhor, senão eu estaria feliz
Vocês poderiam ter evitado o trabalho desta vez.
[Para o Segundo Xerife] Ah, Mestre Xerife,
Você e eu nos conhecemos há tanto tempo.
Você era um dos meus ouvintes pacientes
Quando lia discursos divinos em St. Lawrence.[316]

SEGUNDO XERIFE

Sir Thomas More,
Eu o ouvi muito, como muitos também o fizeram,
Para o nosso conforto.

MORE

Rogo a Deus que você possa agora, de todo coração.
E, conforme me recordo,
Quando estudei Direito no Lincoln's Inn

---

[314] Referindo-se à Torre. Outra leitura pode indicar uma última referência à sua esposa.
[315] Apesar de ser uma piada, o trecho tem, neste contexto, conotações de martírio (JOWETT, 2011, p. 318, n. 25).
[316] Referência às ocasiões em que More fez exposições sobre a obra de Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, para um pequeno público, na Igreja de St. Lawrence (JOWETT, 2011, p. 319, n. 39; 41-2).

Eu estava no concílio contigo em uma causa.

SEGUNDO XERIFE

Eu ia dizer isto agora, bom Sir Thomas
< >[317]

[Eles atravessam o palco. O CARRASCO entra.]

MORE

Oh, este é o local?
Eu lhe garanto, é um bom cadafalso.
Na verdade, eu vim com uma tarefa sem cabeça,
Pois não tenho muito a dizer, agora que estou aqui.
Bom, vamos subir, em nome de Deus.
[Para o Carrasco] Na verdade, me parece, sua escada é um pouco fraca
Eu lhe peço, amigo honesto, empreste sua mão
Para me ajudar a subir. Quanto à descida,
Deixe que eu me viro sozinho.

Conforme ele sobe as escadas, o Conde de SURREY e SHREWSBURY entram. [318]

Meus lordes de Surrey e Shrewsbury, me deem suas mãos. Antes que nós nos <separemos>.[319] Vejam vocês, apesar de agradar ao Rei me elevar assim tão alto, eu não sou orgulhoso; pois quanto mais alto eu subo, melhor eu posso ver os amigos ao meu redor. Eu estou agora <em uma>[320] viagem distante, e este estranho cavalo de madeira deve me aguentar até lá. No entanto percebo em seus olhares que vocês não gostam do meu contrato, que não há um entre vocês todos que se atreve a se aventurar comigo.[321]

Andando.[322]

---

[317] Topo do manuscrito danificado. Alguma instrução para levá-lo ao cadafalso deveria preencher este verso. Curiosamente, trata-se de um momento de difícil expressão no qual o silêncio do verso danificado se encaixa bem, uma vez que o Segundo Xerife precisa interromper a conversa para levar More para sua morte.

[318] Após a entrada dos nobres e a subida de More, este passa a utilizar somente a prosa para se comunicar e não mais o verso. A rubrica sugere que o trecho em prosa é falado no meio do caminho – nos degraus intermediários da escada – mas, na instrução seguinte ele já está andando sobre o cadafalso.

[319] Leitura de Jowett, Melchiori e Shirley. Hopkinson lê "mount" (JOWETT, 2011, p. 321, n. 59-62). O texto da RSC utilizou a leitura de Hopkinson, com "mount" ao invés de "part" (2005, p. 83). "Mount", como verbo, possui o sentido de subir, neste caso subir ao cadafalso. Como More nunca utiliza o plural para falar de si mesmo, como na construção "we <mount>", a opção por "we <part>" se encaixa melhor.

[320] Leitura de Dyce (JOWETT, 2011, p. 321, n. 62).

[321] Neste trecho ecoa uma peça de moralidade chamada *Everyman*, na qual o protagonista Everyman, mesmo rodeado de amigos, precisa enfrentar a morte sozinho. Na cena, além de Surrey e Shrewsbury há o Segundo Xerife e o Tenente que o acompanhou no último ano dentro da Torre. Não há marcações de que eles saíram de cena, portanto, More tem diante – ou abaixo – de si quatro amigos para reforçar a dramaticidade de sua despedida e discurso.

[322] Possivelmente, uma pausa é necessária para que More termine de subir as escadas e ande pelo cadafalso.

É verdade, aqui está uma belíssima plataforma. Gosto mais do ar dela que do meu jardim em Chelsea. Com sua paciência, boas pessoas que me pressionavam em meu dormitório, se vocês não me incomodarem, eu tirarei um sono profundo aqui.

SHREWSBURY

Meu senhor, seria bom contar ao mundo
Sua grave ofensa à sua majestade.

MORE

Meu senhor, irei deixar este legado para o carrasco,

Entrega o seu casaco.

Farei isto agora. Eu confesso que sua majestade foi sempre boa comigo, e minha ofensa a sua alteza me transforma, de um defensor do Estado[323] em um ator dos palcos[324] – apesar de ser velho e ter uma voz ruim – para atuar nesta última cena de minha tragédia. Lhe enviarei, por minha transgressão, a minha venerável cabeça: um tanto careca, mas não é necessária uma cabeça coberta[325] para tão elevada majestade. Se não contentá-lo, porque imagino que meu corpo não me terá serventia, deixem que o enterrem e a levem.[326]

SURREY

Meu senhor, meu senhor, mantenha-se com sua alma.
Veja, meu senhor, o tempo da vida é curto.

MORE

Entendo, meu caro Lorde. Eu cumpri esse negócio ontem à noite. Eu vim aqui somente para fazer uma sangria pelo carrasco.[327] Meu médico disse que é bom para dor de cabeça.

CARRASCO

Eu imploro, senhor, me perdoe.

MORE

Perdoá-lo, amigo honesto? Por quê?

CARRASCO

Por sua morte, meu senhor.

---

[323] Grafia alterada para maiúscula.

[324] Ambiguidade intencional: os palcos da vida e os palcos de teatro, referindo-se claramente à sua "saída" de ambos os palcos.

[325] Cabeça coberta = cabeça usando um chapéu; na presença do Rei, os chapéus e demais coberturas para a cabeça eram removidos. More é sutil na escolha de palavras, fazendo ecoar o episódio com Falconer e, possivelmente, ironizando a "elevação" recente de Henrique VIII a líder da Igreja anglicana.

[326] Enterrem o corpo e levem a cabeça.

[327] Palavras marcadas para remoção por Munday – por redundância ou pelo fato de que More não será enforcado (JOWETT, 2011, p. 323, n. 86-7) –, visto que, em inglês, o termo usado é "hangman".

MORE

Oh, minha morte! Eu gostaria que estivesse em seu poder me perdoar, pois você tem a ação mais contundente contra mim. A lei, meu amigo honesto, está em suas mãos agora.

[Entrega] sua bolsa.

Aqui está sua taxa. E, meu companheiro, deixe meu processo ser despachado rapidamente; pois é a mesma coisa sofrer uma morte lenta e viver no moinho contínuo de um processo jurídico. Mas, eu posso lhe dizer, meu pescoço é tão curto, que, se você devesse decapitar uma centena de nobres como eu, você nunca obteria crédito por isso. Portanto – veja bem, senhor – faça bem feito, ou, lhe dou minha palavra, você jamais irá negociar comigo novamente.

CARRASCO

Tomarei como uma ordem, meu senhor.

MORE

Mais uma coisa: tome cuidado para não cortar minha barba. Ah, eu esqueci, a execução da sua foi ontem à noite, e o seu corpo jaz enterrado na Torre. Deixe para lá, não é possível fugir de toda esta forte guarda? É sim.[328]
Existe algo em mim, que vai subir e
Alçará o meu melhor além da visão
Desses olhos fracos. Mestres Xerifes,
Pela tropa que zela por minha morte,
Eu escaparei e voarei para o céu.
Vamos buscar os meios para isso.

CARRASCO

Meu senhor, eu lhe peço, tire seu gibão.

MORE

Não fale com tanta frieza comigo; eu já sou rouco.
Eu serei relutante, amigo, com mais friagem.
Conduza-me ao bloco; Eu nunca estive aqui antes.

CARRASCO

Para o lado leste, meu Lorde.

MORE

Para o leste então.
Suspirando; que acabou, dorme enfim.[329]
Aqui More abandona toda a alegria. Por boa razão:
O bobo de carne deve, com sua vida frágil, morrer.
Nenhum olho saúde meu tronco com uma lágrima triste.
Nosso nascimento para o céu deve ser assim: livre de medo.

---

[328] Após esta confirmação, More retoma o uso de versos.
[329] Solução para preservar parcialmente a rima a rima entre *east* e *rest*.

MORE sai [com o CARRASCO].

SURREY

Um senhor valoroso e erudito
Sela erro com seu sangue. Venha, vamos à Corte. 116
Vamos tristemente daqui cumprir destinos desconhecidos,
Enquanto ele avança augustamente[330] ao estado dos estados.[331] 118

[Saem.]

(Original)
MUNDAY

FINIS

[330] Expressão bem incomum, com o sentido de "tends progress" (JOWETT, 2011, p. 326, n. 128).
[331] A grafia das duas ocorrências da palavra "estado" fora mantida como aparece nos textos-fontes, com inicial minúscula, pois, pela natureza composta do próprio termo, a referência ao céu ou ao estado de graça são possibilidades de leitura muito similares, impossibilitando leituras com o termo "Estado" em qualquer posição.

CENAS SUBSTITUÍDAS

O Texto Original da peça, ao receber suas adições, teve tanto partes substituídas como partes que previamente não existiam, incorporadas. Assim, algumas cenas passaram por processo de reescrita, mantendo os eventos que nela ocorrem ou os alterando completamente.

As cenas dividem-se em cinco partes, as quais correspondem ao texto que não está presente na tradução apresentada acima. A partir dos fragmentos de cena abaixo, é possível reestabelecer o Texto Original e verificar como o processo de revisão ocorreu. Assim como nas folhas que compõem o texto acrescido de adições, nas folhas do Texto Original também existem trechos danificados.

Alguns editores, como Giorgio Melchiori e Vittorio Gabrielli, ao assumirem uma composição distinta da que foi seguida nesta edição, trocam de lugar as passagens alternativas, colocando a adição como um anexo, em especial no que diz respeito à quinta passagem. No entanto, esta não é a prática geral da maioria dos editores, apesar da relevância das diferenças existentes entre o Texto Original e sua Adição.

Para recompor o Texto Original, a partir da disposição que propomos aqui, basta localizar a cena e a adição no texto apresentado na tradução. As cenas afetadas são a IV, V, VIII e XIII. A divisão segue a prática da edição de Jowett, dividindo o texto em três partes. Apresentamos abaixo uma lista de equivalências, indicando a adição que deve ser observada e a posição na cena:

Equivalências[1]

- 1A – Adição II, cena IV
- 1B – sem equivalente, provavelmente no início da cena V
- 2A – Adição III, Cena VIII (solilóquio de More que não possui equivalente no Texto Original) e Adição IV, Cena VIII, toda a cena tem outra disposição, embora os eventos sejam parecidos.
- 2B – Adição IV, Cena VIII, todos os diálogos foram alterados na Adição. Boa parte desta cena não possui equivalente.
- 3 – Cena XIII, versos 55-122, Escritos por Anthony Munday, removidos por Henry Chettle.

[1] As equivalências, e sua divisão em partes, seguem nomenclatura da edição de Jowett (2011).

Texto Original - 1ª Parte

Seção 1A

DOLL

Quietos aí! Escutem o capitão Lincoln falar.
Mantenham o silêncio até que saibamos tudo o que ele pensa.

TODOS OS DEMAIS

Certo, Certo. Fale então, corajoso Capitão Lincoln.

LINCOLN

Então, sangues valentes, cujas almas livres toleram,
Oprimidos, a injúria e os males dos estrangeiros,
Adicionem raiva à resolução! Incendeiem as casas
Desses estrangeiros sem vergonhas! Aqui é São Martin
E acolá habita Meautis, um rico Picardo,
No Green Gate;
De Barde, Peter van Hollak, Adrian Martin,
Com muitos outros fugitivos exilados.
Devem esses desfrutar mais privilégios que nós
Em nosso próprio país? Vamos nos tornar seus escravos.
Uma vez que a Justiça não os mantém em temor,
Seremos nós mesmos ministros duros da lei.

TODOS OS DEMAIS

Incendeiem as casas, incendeiem as casas!

DOLL

Sim, pois podemos fazer fogueira tanto no Dia de Maio como no solstício de verão. Nós alteraremos o dia no calendário e escreveremos em letras vermelhas flamejantes.

SHERWIN

Espere, não, isto colocaria toda a Cidade em perigo.
Para ela não desejo nem o menor dano.

DOLL

Não, nem eu, de forma alguma: assim a minha casa se queimará com as outras. Eu lhes digo, vamos arrastar os estrangeiros aos Moorfields, e lá os espancaremos até federem.

GEORGE BETTS

Vamos entrar na casa dos estrangeiros,
E, se os encontrarmos, levamos conosco.

SHERWIN e outros saem.

DOLL

Eu jamais permitiria que vocês os levassem antes de os encontrarem.

WILLIAMSON

Agora, rapazes, como faremos nossa segurança?
Ouvi que o Prefeito reúne homens armados,
E que o Xerife More há uma hora recebeu
Homens do Conselho Privado em Ludgate:
A força agora deve fazer nossa paz, ou então, nós falhamos.
Em breve saberão que somos os responsáveis.

DOLL

E o que quer dizer? Se tens medo, marido, volte para casa e esconda sua cabeça, porque, por Deus, eu terei um pequeno divertimento agora que estamos nisso.

GEORGE BETTS

Confiemos em nossa guarda,[2] e, se eles vierem,
Recebam-nos como se fossem nossos inimigos.

SHERWIN e outros entram.

LINCOLN

E aí, encontrou algum?

SHERWIN

Não, nenhum, eles fugiram.[3]

LINCOLN

Então incendeiem as casas, para que estando o Prefeito ocupado
Em apagá-lo, nós possamos escapar.
Queimem seus canis! Vamos imediatamente,
Para que este dia nos marque um maldito dia de maio.

Saem.

[2] No texto copiado por Heywood "guard" virou "sword".
[3] Heywood adicionou "all" depois de "fled".

Seção 1B

Três ou quatro aprendizes entram, com um par de espadas curtas [, entre eles, HARRY e KIT, que encontram ROBIN].

HARRY

Vamos, abaixem as clavas. – Ei, Robin, você nos encontrou no horário em Bunhill hoje cedo, para ter você des-maiando[4] com a gente.

ROBIN

Acredite, Harry, o dono do bar no Mitre[5] pelo Great Conduit[6] me convocou, e nós fomos tomar café da manhã em Sant'ana. Mas venha, quem vai começar? Pra ser honesto, eu ando completamente sem prática. Quando esteve na escola de esgrima,[7] Harry?

HARRY

Não neste período, nunca mais desde que quebrei a cabeça do assistente, quando ele gozava de seu prêmio na taverna na Bread Street. Eu apenas frequento o George Enche-Pote[8] em Dowgate. Ele é o melhor com espada de uma lâmina[9] na Inglaterra.

KIT

"Deixa disso, diminua o mínimo", disse Bolton.

HARRY

Eu não irei deixá-lo nem por um minuto, sir, juro por esta clava, é verdade.

KIT

Vou clavar essa opinião pra fora de ti. Você quebrou a cabeça de um instrutor, sir?

HARRY

Sim, com alegria, quebrei, sir.

KIT

Fico feliz por isso. Você deveria quebrar a minha também, se você conseguir.

HARRY

Rapaz, eu lhe rogo, quem é você?

---

[4] Mesma solução utilizada na cena i do texto com as adições.
[5] Hospedaria na esquina entre Cheapside e Bread Street (Cf. JOWETT, 2011, p. 329, n.4). Ver cena xi.
[6] Nome de uma localidade em Londres, na qual havia um depósito de chumbo. Toda a fala tem muitas alusões a locais na cidade.
[7] Solução para "Garrett's Scholl" a fim de manter a anedota de classes, apontada por Jowett (2011, p. 329, n.7-8; 8), entre Harry e Robin, pois ambos como aprendizes não usam espadas, e sim clavas.
[8] Nome traduzido para manter a sonoridade da piada de George Philpott (Fill-pot), que, segundo Jowett (p. 330, n. 11), por não se tratar de uma pessoa conhecida, pode indicar tanto um taverneiro como um cafetão.
[9] Solução para "back-sword".

KIT

Ora, eu sou um aprendiz, assim como você. Percebes agora? Vou brincar com você com uma espada cega aqui em Cheapside; e quando você estiver acabado, se estiver bravo, eu irei lutar com você de verdade em Moorfields, eu tenho uma espada para me servir em favor. < >

venha julho, para servir < > 20

< > 21

[Saem.]

[Uma ou mais folhas faltando.]

Texto Original - 2ª Parte

Seção 2A

[?]: Isto deve ser reescrito

Uma mesa coberta com uma toalha verde, uma almofada do estado sobre ela, o Bastão e a Bolsa repousam sob ela. Sir Thomas MORE e seu servo, RANDALL, vestido como ele, entram.

MORE

Vamos, sir, está pronto? 1

RANDALL

Sim, meu senhor. Estou pronto, apenas alguns pontos. Eu os farei imediatamente.
Sua honra deseja que eu me orgulhe agora? 3

MORE

Sim, devo tê-lo orgulhoso, ou você jamais
Terá a grandeza como aliada. Observe-me, sir. 5
O erudito clérigo Erasmo
Chegou dentro de nossa corte inglesa,
Hoje, ouvi falar que ele almoçou
Com o nosso honrado poeta inglês,
O Conde de Surrey, e sei que esta noite 10
O famoso clérigo de Rotterdam
Visitará Sir Thomas More. Portanto, sir,
Atue a minha parte. Aqui, fique no meu lugar,
Adornado com a bolsa e o bastão.
Eu verei se o grande Erasmo distingue 15
Mérito e cerimônia superficial. Observe, rapaz.
Serei o seu espelho. Comporte-se
De acordo com minha conduta. Cuidado
Em não falar muito, pois isto o trairá
Quem pouco fala parece sábio, 20
Seu juízo poucos notam, enquanto a língua
Trai os contos do homem imperfeito.

RANDALL

Eu o compreendo, meu senhor, e aprendi o seu jeito tão bem, que preciso ficar
apreensivo. 24

MORE

Esta música nos diz que o Conde chegou 25
Com o erudito Erasmo. Agora, meu Lorde Chanceler,
Atue como um ator formal faria nossa parte.

RANDALL

Eu lhe peço, meu senhor, deixe-me mandar que me abandone, se eu não fizer isso
à risca, e que eu seja banido de vestir uma corrente de ouro para sempre. 29

MORE

Eles vêm vindo. Acerte a expressão.
Represente meu papel com resolução
Firme e você ganhará o meu coração.

Sai.

Música toca. SURREY, ERASMO e ajudantes entram.

SURREY

Grande Erasmo, você se aproxima agora
Da presença do gentil-homem mais
Audaz e erudito. Esta pequena ilha
Não tem amigo mais leal para as artes;
Nem sua grandeza adiciona um floreio
Falso às suas ilustres qualidades.
Ele está em grande estudo: é esta
A graça do estadista que ganha mais
Reverência do que a posição aparenta.

ERASMO

Ouça, senhor, cruzei mares estreitos,
E em muitas partes da cristandade a
Fama de seu Lorde Chanceler brota.
Eu aguardei[10] muito para vê-lo,
A quem com pensamentos bem admiráveis
Em meus estudos eu muito visitei.
É Sir Thomas More?

SURREY

É ele, Erasmo.
Agora vê o sábio mais nobre,[11]
O político mais religioso,
O conselheiro mais valoroso
Que zela pelo nosso estado.[12]
Seu estudo é escudo da Inglaterra.
Nele, a paz e proteção do príncipe
Que brilham sob nosso bem comum
Na bigorna de ouro de sua mente.
Quem olha o reino, tais zelos os toma,
Cuja mente e corpo juntos manam.[13]

ERASMO

Sua senhoria tem algum trabalho árduo,

[10] Na adição "long" dá ideia de tempo presente.
[11] Tendo em vista os versos irregulares de Surrey, a opção aqui foi utilizar um verso diferenciado; nesse caso recorri ao verso eneassílabo.
[12] A palavra "estado" está grafada com letra minúscula nos textos-fonte, embora indique o uso do termo no qual costuma-se utilizar a primeira letra maiúscula, referindo-se a Estado político.
[13] Os três últimos versos são exclusivos do Texto Original.

Pois, veja como ele ainda não nos notou.
Acho que seria melhor por respeito
Saudá-lo em breve latim.[14]

SURREY

Isto será bom.
Ele é o melhor linguista que temos na Inglaterra.[15]

ERASMO

Cum tua virtus, amplissime doctissimeque vir,
< > as pervenit < > tu < > visui < > divin[16]
< >.

[Saem.]

[Uma ou mais folhas faltando.]

[14] Essas quatro linhas foram divididas entre Surrey e Erasmo, na Adição.
[15] Versos excluídos da Adição.
[16] Trecho danificado.

Seção 2B

[MORE entra, seguido dos Condes de SHREWSBURY e SURREY. Depois entram o Xerife, FALCONER e oficiais.]

< >

[MORE]

< >

Parece-me que esta veste estranha, tipo um rufião,
Não combina com um secretário.

FALCONER

Meu senhor, eu uso meu cabelo sob um voto.

SHREWSBURY

Mas não para arrependimento de seus pecados, eu temo.

SURREY

Não, ele não é um homem de camisa de pelos,[17] apesar de usar cabelo.

MORE

Falconer, quanto tempo faz desde que cortou o cabelo pela última vez?

FALCONER

Três anos, meu senhor.

MORE

Quanto tempo passará até que o seu voto expire?

FALCONER

Os mesmos anos desde que meu cabelo foi cortado.

MORE

Claro, votos são coisas sagradas, se eles forem feitos,
Com boas intenções; e, sir, você não deve dizer que
Foi obrigado por mim a quebrar seu voto.
Mas até a expiração do mesmo,
Porque eu não o terei andando pelas ruas
Para que todo homem pare e observe,
Eu irei confiná-lo prisioneiro de Newgate,
A não ser que neste tempo sua consciência lhe permita
Dispensar o longo voto que você fez.
Levem-no.

[17] Veste de penitência. More utilizou uma durante sua vida. Trata-se de uma camisa de pano grosseiro que fica em contato direto com a pele e é usada para fins de ascese. Surrey brinca com "haircloth" e "hair".

SURREY

Uma cela é adequada para tal devoto.

FALCONER

Bom, senhor, eu talvez possa ser liberado sem que seja longo, e ainda usar o meu cabelo.

Eles o levam para fora.

MORE

E, Mestre Xerife de Londres,
Aqui, em nome de sua majestade, nós lhe ordenamos,
Atenção contínua deve ser mantida pela cidade
Para supressão dessas revoltas.
E, se daqui em diante, qualquer um
Tanto da casa do lorde de Winchester quanto de Ely
Aparecer na cidade com uma arma,
Ou se mais que dois de qualquer facção
Forem vistos andando juntos pelas ruas,
Ou se encontrando em uma taverna ou hospedaria,[18]
Eles devem ser enviados à prisão imediatamente.

SURREY

E que seja proclamado pela Cidade
Que nenhum homem, não importa se
Seja do Lorde de Winchester ou de Ely,
Caminhe sem a insígnia de seu senhor,
Seja em sua capa ou qualquer outra peça,
Que se tome nota daqueles que trespassarem.

Mestre MORRIS entra, o Xerife e [os oficiais] saem.

MORRIS

Deus salve sua honra, meu Lorde Chanceler.

MORE

Bem-vindo, Mestre Morris! Quais as novidades?

MORRIS

Eu venho humildemente diante de sua honra,
Em nome de um pobre homem dos meus.

MORE

Qual, o devoto[19] que não irá cortar o seu cabelo

[18] Jowett (2011, p. 337, n. 34) identifica "ordinary" como "Inn", enquanto Melchiori identifica como "eating house" (2007 [1990], p. 218, n. 32). A opção por hospedaria como tradução tem o intuito de procurar lidar com essa diferença, que identifica o local como um lugar de encontro mais genérico, pois taverna já foi mencionada anteriormente.

[19] A palavra "votary" só aparece neste trecho da peça.

Até a expiração de seu voto?

MORRIS

Meu senhor, arrependido de seu comportamento rude,
Ele cortou seu cabelo, e se ajustará para
Manter um decoro decente em sua aparência.

MORE

Onde está o sujeito? Estou feliz em ouvir isso.

MORRIS

Aqui, meu bom senhor.

FALCONER é trazido.

MORE

Você brinca comigo, com certeza. Este não é o homem.

FALCONER

Sim, é verdade, meu senhor, eu sou ele.

MORE

Você não é, certeza.
O outro era um feio, patife imundo;[20]
Você é um homem bem arrumado e de rosto bonito.
Bom, vejam que monstros vocês fazem em vocês mesmos
Ao estimar um excremento[21] repugnante
Para abusar da bela imagem do homem
A quem Deus modelou uma criatura tão excelente.
Enfim, seja um homem pacífico e civil,
Eu o dispenso.

FALCONER

Eu humildemente agradeço sua honra.

MORRIS

E eu mesmo
Devo descansar agradecido por este favor gracioso.

MORE

Agradará suas honras continuar agora o caminho?[22]
Eu temo que os lordes estejam atrasados por nossa demora.

[MORE e][23] os Lordes saem.

[20] A partir daqui, as linhas estavam ocultas pela Adição V, colada sobre alguns versos.
[21] Referindo-se ao cabelo. O termo é utilizado para qualquer parte removível ou expelida pelo corpo, como o cabelo, em Shakespeare, ver *Trabalhos de Amor Perdidos* V. i, 96 (JOWETT, 2011, p. 338, n. 58). Em *Eduardo II*, a palavra refere-se à barba.
[22] A cena provavelmente acontece na rua.
[23] A conversa que segue, de acordo com a cena substituída, acontece entre Morris e Falconer.

MORRIS

Veja, sir, no que suas manias de rufião deram
Você acha que o olho da sabedoria não vê
Dentro das ideias fracas das cabeças ocas,
Mas com sua arrogância você pode sair.

FALCONER

Sir, eu confesso que me comportei mal
E, guiado por más influências, agora percebo que
São, como elas mesmas, completamente tolas.
Quando estive na prisão, eu pensei melhor
Nos insultos[24] de meu Lorde Chanceler,
E olhei para mim mesmo com mais respeito
Do que o meu gênio esquentado me deixaria ver.
Eu consegui que um barbeiro fosse enviado na hora
E convenci sua honra que falasse por mim.
Mas quando eu cair em tolices novamente,
Dispense-me < >
< >[25]

[Saem.][26]

[24] A ambiguidade do termo aqui não foi explorada por nenhuma edição com que tive contato. Dentro da ação, More ainda não se recusou a assinar o artigo e não poderia ser reprovado ou insultado por isto, mas para uma plateia que conhece a história de More, isso poderia levar a repensar o caso, em especial por Falconer abrir mão de seu voto e More ser relutante até o final. De acordo com o Glossário *Shakespeare Words*, o termo "rebuke" pode ser tanto um golpe violento como um insulto, vergonha e repreensão (CRYSTAL, 2004, termo Rebuke, n1 e n2).

[25] Trecho danificado do manuscrito.

[26] Aqui acaba o trecho que a Adição V escondia.

Texto Original - 3ª Parte

Seção 3A

MORE

Não os fechem com lágrimas, pois esta manifestação
Dá um sinal molhado de seu descontentamento.
Se vocês compartilham de minha fortuna, confortem-se:
Uma centena de sorrisos para cada suspiro.[27] Ah, nós somos homens!
Cedam a paixão húmida a esses olhos mais fracos,
Que provam o seu sexo, mas nunca as tornam mais sábias.[28]
Vamos examinar o nosso estado. Aqui senta minha esposa
E mui-estimados filhos. Ali estão de pé
Meus amados serventes. Agora a diferença
Entre esses e estes.[29] Agora vocês devem me ouvir falar
Como More melancólico. Eu creio que a natureza
Tem diversos metais com os quais ela forma
Nós mortais, cada um em valor
Superando o outro. Do melhor material
O melhores traços vêm. O resto das criaturas
Recebem má fortuna antes mesmo de seu nascimento.
Disso, escravos tem sua criação. E eu acho que
A Natureza fornece conteúdo para a mente simples –
Sob o chicote, o fardo e a labuta,
Seus corpos oprimidos sofrem em paciência –
Como para o príncipe, em sua boca repleta de iguarias,
E seus companheiros que pecaminosamente renovam
Os excessos da tarde na fartura perigosa da noite.
Que meios ou miséria de nosso nascimento segue
A Natureza e nos dá posse; nós devemos a ela.
Mas nós, estando sujeitos ao balcão[30] do ódio,
Caindo da vida feliz ao estado de prisioneiro,
Tendo visto dias melhores, agora conheço a falta
De glória, que uma vez nutriu os umbigos.
Mas você, que em sua idade nunca viu melhores,[31]
Não desafie a fortuna por não ser sua credora.

CATESBY

Sir, nós vimos dias melhores que estes.

MORE

Eu era o patrono desses dias, e sei
Esses foram apenas dias pintados, apenas para aparência.

---

[27] No palco, o ator pode interromper a linha aqui e interagir com algum outro ator – que faz Gough ou Catesby, por exemplo – e enxergar-lhe as lágrimas.
[28] Possível referência à insistência da filha e da esposa de More para que ele assinasse.
[29] A ênfase aqui depende do comportamento do ator no palco. Este pode ser um More que senta entre os dois grupos ou que os mistura, sentando todos ao chão, para continuar o seu solilóquio. Outra diferença é que os servos estão de pé, enquanto a família de More estaria abatida pela tristeza.
[30] "Balcão de estiramento", instrumento de tortura.
[31] Dias melhores.

Então, não lamentem cair com aquele que os deu a vocês.
Pro eris generosis servis gloriosum mori.[32]
[A Gough] Prezado Gough, você é o meu erudito secretário;
[A Catesby] Você, Mestre Catesby, mordomo de minha casa;
Os demais, como vocês, têm tido bom tempo para crescer
Na luz de minhas fortunas. Mas eu digo,
Corrupção escapou para os trabalhos de cada homem.[33]
Propinas, que têm livre circulação entre a alma
E as terras sombrias do inferno, abandonem
Sua obediência culpada ao segundo senhor.[34]
Assim, vivendo sadios, vocês estão bem.
A verdade não é uma guia para a terra do inferno.

[32] Tradução: Morrer por um senhor generoso era uma glória para o servo.
[33] A lealdade foi substituída pela corrupção em todos os serviços. A ideia aqui é de que a corrupção passou a ocupar o espaço da lealdade.
[34] Dentro do contexto do discurso, More refere-se à obediência àquele que suborna (segundo senhor), que é uma forma de deslealdade com o primeiro senhor. Dentro do contexto da queda de More, proponho que a questão de obediência está relacionada a obedecer o primeiro Senhor (Deus/Papa) mais do que ao segundo senhor (Rei). Assim a corrupção que se espalha é a própria Reforma Inglesa e a troca de favores para o reconhecimento de Henrique VIII.

CONCLUSÃO

Esta tese explorou, em sua primeira parte, sete formas de recordação artística da Reforma Inglesa que colocam em primeiro plano as variações do conflito entre autoridades seculares e religiosas. A recordação de um personagem fundamental no evento (Thomas More); a dissolução dos monastérios; a sobrevivência do gênero de Cruzada; os recursos oblíquos de linguagem; os traços estruturais das peças históricas Tudor; as tentativas de reencantamento da monarquia; e o diálogo estabelecido com o Juramento de Lealdade aparecem como um conjunto de abordagens que permitem estabelecer uma conexão entre peças das décadas de 1590 e 1600, e a Reforma ocorrida entre 1535 e 1548. Essas alusões aparecem tanto no formato de uma recordação de tempos que já fazem parte do passado, como no formato de uma reflexão sobre o próprio momento em que a peça está sendo escrita ou encenada. Na segunda parte, a tese apresentou a tradução inédita da peça *Sir Thomas More* para o português brasileiro, em um formato que busca extrair o máximo de informações sobre a inter-relação entre o enredo e a história textual do manuscrito, para auxiliar o trabalho de leitores, atores e diretores.

Nesse contexto, é possível observar que o drama é um agente que absorve, adapta e transforma questões e discussões centrais da Reforma Inglesa. Tal panorama de representação é possível por duas razões ligadas à história. A primeira delas é que a Reforma na Inglaterra é visivelmente diferente daquelas ocorridas no continente, em especial tendo em vista o comportamento de Henrique VIII em se aproximar ou se afastar de ideias novas, de acordo com sua necessidade política, e pela ausência de uma teologia específica, desenvolvida e divulgada por um reformador. O segundo ponto é a mudança paradigmática na historiografia moderna desse evento, quando esta passa a ver a Reforma como um conjunto de reformas menores[35] que ocorrem de maneira isolada, em momentos distintos, por agentes diversos e com propostas diferentes. Enquanto a primeira proposição fornece o aparato histórico, a segunda permite a entrada no tema a partir de diversas manifestações.

Mudanças nas percepções históricas afetam drasticamente a maneira como são feitas leituras e interpretações dos estudos que se interessam pela relação entre a obra e o

[35] Ver Chritopher Haigh (2011).

período em questão. A pluralidade de recursos para explorar o tema da Reforma Inglesa acaba por revelar o quanto esse tópico ainda é um terreno inexplorado ou abordado de forma restritiva. Ao longo desta tese, recorri a exemplos presentes em muitas obras, tais como *The Unfortunate Traveller, The Longer Thou Livest The More Fool Thou Art*; *Henrique VIII, Il Moro, Sir Thomas More*; *Thomas, Lord Cromwell*; *Ricardo II*; *Eduardo II*; *Rei João*; *Troublesome Reign of King John* partes I e II; *If You Know Not Me, You Know Nobody* partes I e II; *Sir Thomas Wyatt*; *Whore of Babylon*; e *When You See Me, You Know Me* entre outras com partes menores, como *Arden of Faversham*; as duas partes de *Henrique IV* e *Péricles*. Embora entre elas exista até meio século de diferença, todas ressoam discussões quanto ao rompimento com um passado, suas implicações para o momento presente e a incerteza daquilo que estaria por vir.

Crises de sucessão acabam por tomar grande parte do repertório dessas obras, e é nesse mesmo clima de aflição, quanto à autoridade e manutenção do poder, que Henrique VIII realiza as primeiras manobras políticas que viriam a formar o que chamamos de Reforma Inglesa, incluindo a vida de Thomas More, entre tantas outras, nesse grande processo. Contudo, seus sucessores precisam lidar com os efeitos das novas condições de seus reinados, reformulando as fantasias culturais que sustentam as ideias do que é sacro ou profano, certo ou errado, leal ou recusante. Ao mesmo tempo, eles precisam responder aos impulsos externos, frente à nova disposição política dos países que antes formavam o que era chamado de Cristandade. Portanto, esse conjunto de obras acaba por responder, cada uma de uma forma e por meio de uma reação específica, aos conflitos de autoridade que transitam pelas esferas políticas, legais, financeiras, religiosas, sociais e diplomáticas.

A recorrência à peça *Sir Thomas More*, ao longo de toda a tese, possibilitou considerar outros aspectos da obra, geralmente não vistos em suas edições em língua inglesa, contribuindo tanto para o primeiro estudo em língua portuguesa como para o desenvolvimento da crítica literária e textual[36] sobre essa peça colaborativa. O caso de "God forbid", discutido no capítulo 2, proporciona exemplo de uma expressão que acaba sendo afetada em meio às mudanças do século XVI, deixando de ser uma interjeição neutra para se tornar uma expressão carregada de sentido político. Um exemplo semelhante foi demonstrado anteriormente para o termo "equivocation", que de um sinônimo de ambiguidade passa a ser

[36] Quanto à contribuição na área textual, ver o artigo "The Marginal Latin Tag in Sir Thomas More", de minha autoria, publicado na *Notes & Queries*.

um sinônimo para especificar uma linguagem evasiva,[37] que cria problemas sérios para as autoridades.

Os resultados obtidos na primeira parte da tese acabam por contrastar com outras pesquisas, oferecendo novas interpretações, por exemplo, quanto à presença de Thomas More ao longo do século XVI. Há cerca de vinte anos, quando Hugh Trevor-Roper analisa o panorama da memória a respeito de Thomas More na Inglaterra elisabetana, ele chega a conclusões totalmente diferentes daquelas feitas aqui. Isso se deve ao fato de que o seu grupo de obras, composto basicamente pelas biografias, tem *Sir Thomas More* como a única que faz a transição do familiar para o público. *Il Moro* é mencionada, e seu tom é conhecido pelo autor, embora a obra não seja analisada.

E essas diferenças são significativas. Segundo Trevor-Roper, a imagem de More é definida pela obra de Foxe – que o vê como um perseguidor dos primeiros protestantes ingleses, os quais seriam os heróis de seu livro –, e só poderia ser negativa; portanto uma tradição literária sobre Thomas More existiria apenas de forma "underground". Associações entre More e Erasmo são evitadas a qualquer custo pela família de More. *Utopia* – embora seja a única obra de More publicada em todos os reinados Tudor – acaba ficando de lado nas recordações sobre More, sem que nenhum biógrafo se preocupe com ela. Além disso, o platonismo, o humanismo e os traços que decorrem de a personalidade de seu autor, derivados desses atributos, passam despercebidos.[38]

Ao deixar de lado as biografias, cuja forma de retratar More está resumida acima, e privilegiar um grupo de obras que faz a ponte do privado para o público, esta tese, em seu capítulo inicial, traçou um panorama bem diferente de como More fora recordado ao longo do século XVI e início do século XVII. Ressaltei o papel importante que a ficção, representada pela literatura e o drama, tem como registro para a compreensão de um fenômeno de naturezas múltiplas como é o campo da memória e da recordação. Como foi visto ao longo do capítulo inicial, a obra *Utopia* aparece constantemente, por meio de referências geralmente indiretas, além do fato de Erasmo ser um personagem tanto em *Unfortunate Traveller* como também em *Sir Thomas More*. Há ainda outras diferenças, vistas também em *Il Moro*, no qual More é um tipo de sábio que modera um diálogo filosófico.

---

[37] Ver o livro de Cathllen Preedy (2013) para exemplos nos anos 1580 e 1590; para exemplos no período jacobino, ver o livro mais recente de James Shapiro (2015), que possui um capítulo para "equivocation".

[38] TREVOR-ROPER, Hugh. 'The Image of Thomas More in England 1535-1635', 1996, p. 11, 20, 21. As discrepâncias entre minha análise e a de Trevor-Roper, conforme mencionado acima, resultam do conjunto das obras. Para Trevor-Roper, Thomas More aparece na ficção apenas em *Sir Thomas More*.

Embora o agrupamento de obras que retomam More tenha se baseado em técnicas de localização bastante eficientes e abrangentes,[39] não é impossível que o aparecimento de um ou dois novos registros dentro do período analisado venha a alterar algumas das conclusões. Uma possibilidade relevante seria encontrar um More ficcional representado de forma direta e negativa, algo que seria até certo ponto "o esperado" para um tipo de senso comum moderno quanto ao período Tudor, baseado em um primeiro contato com a história textual de *Sir Thomas* More. No entanto, esse mesmo "senso comum", conforme visto nas obras analisadas aqui, está errado. Com exceção da personagem Moros, de *The Longer*, que é indiretamente More apenas em uma leitura alegórica da obra de Wager, More é representado ficcionalmente de maneira sempre respeitosa, até mesmo por Anthony Munday, um dos coautores do Texto Original de *Sir Thomas More*, conhecido por ser um caçador de católicos recusantes no período. Contudo, recordações diferentes podem aparecer na medida em que novos textos se tornem edições acessíveis digitalmente; novos "Mores" podem emergir com peculiaridades quanto ao seu caráter, suas amizades e os episódios de sua vida. Portanto, ao lidar com o campo de recordações e memórias é necessário ter em mente que ele não é um território sólido, mas friável e em constante renovação.

Seleção de obras e perspectivas, portanto, foi algo fundamental ao longo da tese. Uma das premissas foi a exploração de formas de expressão da Reforma Inglesa que não estavam relacionadas diretamente ao que podemos chamar de discurso religioso ou de conflito teológico. Esse campo de estudo recorre a tópicos tais como as diversas formas por meio das quais o drama lidou com o iconoclasmo – um dos principais ataques do pensamento reformista –; ou como tratou as diferentes afinidades confessionais – em linhas gerais, divididos entre católicos ou protestantes –; ou o tratamento dado aos embates oriundos do choque entre essas afinidades: as chamadas "controvérsias" – um esforço teórico (e imaginativo) que geralmente evoca (ou atribui) algum tipo de afinidade ao dramaturgo e se espalha por suas obras.[40] Embora tal tipo de aproximação ao tema da Reforma no drama elisabetano e jacobino seja valioso, por exemplo, para a compreensão de como o teatro acaba

[39] A localização utilizou banco de dados com obras digitalizadas. Tais recursos estão sempre sujeitos à incompletude de registros e, consequentemente, ao aparecimento de "novas" obras. Contudo, a abrangência desses recursos é consideravelmente muito ampla e confiável nos dias atuais. Minha análise não incluiu uma peça em latim, publicada em 1612, sob o título de *Thomas Morus* (1612) e uma peça que menciona muito brevemente a amizade entre Erasmo e More, publicada mais tarde, ainda no período Stuart, sob o título de *The Duchess of Suffolk* (1624). A exclusão de *Morus* se deu por conta do idioma e a de *Suffolk* por estar fora do período histórico que esta tese aborda e por não ser uma recordação no mesmo sentido em que as demais, presentes no cap.1 são.

[40] O caminho contrário, da obra para o autor, também é frequente, como as tentativas criativas de ligar Shakespeare ora ao protestantismo, ora ao catolicismo.

por se tornar um local repleto de imagens e que recorre a uma série de elementos performativos extintos (ou à beira da supressão), procurei mostrar como outra história da Reforma pode ser encontrada no drama desse período. A concepção revisionista da Reforma Inglesa, que lida com o evento não como um acontecimento único, mas como uma série de reformas menores, permitiu dar ao assunto um tratamento que se distingue dos anteriores, analisando pontualmente memórias da Reforma Inglesa, envoltas nos campos sobrepostos da história, historiografia, linguagem, drama e ficção. Em minha forma de lidar com o assunto, procurei focar: personagens, temas como a dissolução dos monastérios, as manifestações dramáticas de Cruzadas do século XVI, expressões de linguagem cujo uso é impactado pela Reforma, peças históricas Tudor, o impacto da historiografia renascentista, o Juramento de Lealdade e o eco do passado no período associado à escrita de *Sir Thomas More*.

De maneira mais abrangente, ao longo dos três capítulos, tratei das recordações de um personagem específico, de temas ligados às consequências da Reforma e da composição estética das obras do mesmo grupo de *Sir Thomas More*. Personagens, conteúdo e estrutura foram, portanto, os aspectos que guiaram cada um dos capítulos, apresentando três grandes formas de representação dos ecos da Reforma no drama do século XVI e XVII na Inglaterra, em uma tese que privilegiou recordação, história, política e o desenvolvimento da relação entre Estado e população no período após a Reforma. Obviamente, controvérsias e afinidades religiosas apareceram ao longo do texto, mas nunca tomando o primeiro plano, como procurei demonstrar na análise de *Rei João* e de *Troublesome Reign*, ou nos comentários sobre os mercadores na segunda parte de *If You Know Not Me*, entre outros exemplos.

A história da Reforma Inglesa contada pelo drama é também a história da sacralização/encantamento e dessacralização/desencantamento, a qual pode afetar indivíduos, reis, objetos – como rosários –, locais – como monastérios – e conflitos – como guerras travadas entre duas nações aliadas. Sua ressonância, conforme explorada na abordagem do capítulo dois e três, respectivamente, expõe suas características diacrônicas e sincrônicas, também respectivamente.

Os temas e os recursos de linguagem explorados ao longo do segundo capítulo colocam novas formas de olhar o reflexo da Reforma Inglesa, enquanto categorias – baseadas em Reformas distintas – que refletem processos históricos de transformações sociais. A dissolução dos monastérios e a transformação do gênero artístico, que lida com o tema de Cruzadas, são em si dois tópicos enormes. Sua abrangência permitiu a reflexão de como uma história do século XIII toma nova roupagem no século XVI, enquanto trata, ao mesmo tempo, das diferenças substanciais entre o início e o fim deste mesmo século. *Rei João* e *The*

Troublesome Reign são dois exemplos em que o tema das Cruzadas e o da sobrevida dos monastérios se justapõem um ao outro, remodelando as ramificações das histórias desses dois tipos de eventos, do período angevino[41] para as convergências e divergências entre o henriquiano e o elisabetano. O estudo inédito de Lee Manion sobre Cruzadas e ficção forneceu subsídio teórico para compreender como o gênero de Cruzadas se adapta ao longo dos séculos. O livro passa apenas brevemente pelo drama do século XVI, recorrendo a peças em que a alusão à Cruzada é mais direta do que aquela tratada aqui. A amplitude do tema é imensa para pensar o quanto a Reforma reconfigurou a lógica dessas expedições militares do cristão contra o não cristão, mudando-a para a do católico contra o reformado. Além disso, o tema ajuda a refletir sobre peças e outras obras que tratam do diálogo entre duas culturas muito diferentes e a relação entre elas, geralmente de imposição, que encontra suas reverberações nos relatos e obras sobre viagens a outros mundos, um tema que ainda encontraria expressões dramáticas e literárias ao longo do século XVII.

O tema da dissolução dos monastérios, um assunto fundamental para as diversas transformações sociais e econômicas ocorridas ao longo do século XVI, acabou por se mostrar surpreendentemente maior do que o esperado, sendo impossível uma abordagem completa das formas e usos desse tópico – ainda inédito na crítica teatral desse período – sem afetar a coerência interna da tese. O conjunto de suas referências se espalha por dúzias de obras dramáticas. Entretanto, a forma como Shakespeare e Peele recorrem ao evento ao longo de suas peças sobre o Rei João se mostra ótimo exemplo de como esse evento encontra uma manifestação bem situada dentro das obras e integrada à ação dramática de ambas, trazendo a questão comercial e econômica da Reforma para o centro das duas peças.

Além dessas duas consequências, no campo da linguagem, ferramentas de localização de termos em textos digitalizados permitiram concluir que a expressão "God forbid", ainda que coloquial, adquire um sentido político ao longo do século XVI, especialmente quando relacionada às manobras de deposição. Além disso, seu uso cresce espontaneamente com o aparecimento de mais livros impressos ao longo do século XVI, em especial no período de início das reformas de Henrique VIII. A linguagem também é utilizada com muita astúcia por parte de Munday, ao longo de *Sir Thomas More*, para aludir à Reforma Inglesa, por meio de documentos, sonhos e uma peça alegórica dentro da peça, além do uso que esta faz de nomes de locais e datas significativas, como o Ill May Day e sua associação ao mesmo ano da publicação das teses de Lutero. Essa estratégia de localização de alusões à

[41] Angevino se refere ao nome do período em que o Rei João governou.

Reforma é a mais comum entre as empregadas ao longo da presente tese, pois referências à Reforma podem ser detectadas no processo de edição ou tradução. A relevância dessas alusões, contudo, não está no caso isolado, mas no agrupamento dessas diversas pistas espalhadas no texto dramático, algo que destaca, ainda que obliquamente, para o leitor, a presença da Reforma Inglesa ao longo da peça, explicando o contexto em que a ação se desenvolve.

O grupo de *Sir Thomas More* – peças com temática Tudor, publicadas no final do período elisabetano e principalmente após a Conspiração da Pólvora –, sempre foi um problema para classificação literária por conta da forma como são estruturadas. Ao longo do terceiro capítulo, procurei demonstrar que os empecilhos e sobreposições de categorias dramáticas se devem especialmente ao conteúdo que elas trazem e à mudança de perspectiva nas peças que lidam com a história inglesa. Da perspectiva nacional ou da perspectiva da vida de um Rei – seja um tirano que é derrubado ou um Rei que vence grandes batalhas –, ocorre a transição para a vida de um personagem daquele período em que o Rei ou a Rainha podem ou não ser relevantes para a trama.

Mas essas dificuldades de classificação pertencem à crítica literária que as intentam, e não às peças. A estética da Reforma, termo utilizado ao longo desta tese, é composta pelo conjunto de traços que estão nas peças, sem a necessidade de ir além da classificação em "peças históricas". Quando lidas como peças que dialogam com as diversas reações individuais quanto às mudanças legais, religiosas ou sociais, elas deixam de ser "episódicas" e podem ser avaliadas como peças sobre a memória de pessoas, ações, reinados, manobras políticas que ainda eram recentes ao público, que estão a uma ou duas gerações de distância temporal dos espectadores. Além disso, muitas dessas peças retratam situações com as quais as próprias pessoas que estão no público podem se identificar por se encontrar em meio ao início do período jacobino, como é o caso de *Sir Thomas More*.

O fato de essas peças não recorrerem à providência divina sinaliza o desencantamento com o mundo e a monarquia, um elemento irreversível, que levará tanto à fundação do Estado Moderno quanto ao desenvolvimento do pensamento científico. Ao comparar as duas peças sobre o Rei João, da década de 1590, com as duas partes de *If You Know Not Me*, dos anos iniciais de James, é possível ver como, da dependência militar do século XIII, centrada em nobres, passa-se para uma representação da dependência de súditos em geral, especialmente do poder de grandes mercadores, narrando episódios que estão bem próximos no tempo.

James, enquanto monarca escocês e inglês, luta contra as mudanças ao tentar reestabelecer o caráter sagrado da monarquia a partir de feriados, decretos e práticas cerimoniais que o cultuam como Rei. Com o Juramento de Lealdade e todo o debate que se origina a partir da reação à Conspiração da Pólvora, os súditos jacobinos passam a reviver o período que essas peças Tudor narram. De forma semelhante a More, eles devem colocar sua consciência nas mãos do Estado, sob as penas ou da exclusão de sua comunidade religiosa, no caso dos católicos, ou da associação de sua pessoa com um comportamento potencialmente suspeito e perigoso, além das perdas financeiras. O More da adição de Shakespeare acaba por proporcionar ambiguidade ao More do Texto Original, por imitar o More histórico. Assim, no More da peça ecoa artisticamente o conflito de consciência a que os espectadores estão sujeitos, após o Juramento exigir de todos que se coloquem na mesma situação que acaba por transformá-lo em um mártir da Igreja Católica.

Nesse contexto, após as revisões de 1604, a peça estaria situada em um terreno complicado, algo que possivelmente explica a ausência de um texto impresso. *Sir Thomas More* dialogaria, então, com o tema mais importante na discussão do rompimento entre Roma e Inglaterra, uma cisão que já não é mais causada pela imposição de poder de uma sobre a outra, mas de uma sobre a consciência do súdito, um tema que poderia custar caro aos dramaturgos envolvidos e pode explicar o abandono do texto no estado em que o encontramos hoje. A peça não apresenta nenhum julgamento moral claro sobre se More está certo ou não ao agir da forma como age, um elemento que complicaria ainda mais a recepção, seja por parte do Estado, seja por parte daqueles que assistissem ao espetáculo. Esse mesmo recurso corrobora a leitura de que em *Sir Thomas More*, assim como nas demais obras que representam More de forma direta, essa representação é feita de modo a não condenar ou julgar a forma como ele viveu seus últimos anos, especialmente com relação aos motivos de sua renúncia, algo delicado para todas as obras discutidas no capítulo inicial. Ao deixar a interpretação para o leitor ou espectador, a peça acaba recorrendo a historiografias renascentistas comuns às peças Tudor, portanto, sem fechar o raciocínio sobre aquilo que está acontecendo na peça – pois aquilo que move a ação dramática voltará a acontecer pouco tempo mais tarde, para os próprios dramaturgos, demonstrando o quanto a Reforma ainda é, naquele momento, um passado inacabado, uma época com a qual eles dialogam para entender, absorver e representar a própria realidade na qual estão inseridos. A divisão nos capítulos dois e três ilustra tanto o modo como o drama realiza a recordação quanto discute as repetições, repercussões e repressões. *Sir Thomas More*, entre outras, realiza os dois movimentos.

Ao compreender as alusões e memórias que não recorrem aos assuntos de religião que compõem a Reforma Inglesa, é possível entender de muitas maneiras a permanência do passado no presente, e, portanto, como essa presença faz parte do próprio momento em que as peças são escritas. A alusão aos elementos e às consequências da Reforma é uma discussão extensa, com muitas possibilidades de interpretação e exploração. Certamente, trata-se de um tipo de investigação, que recorre ao palco do início da Idade Moderna e que pode explicar a movimentação política, econômica e social de uma sequência de transformações, como o fortalecimento de novas classes e o desencantamento do poder monárquico, que tem seu início com as consequências da separação de Roma.

BIBLIOGRAFIA

Originais Consultados

Título	Autor	Referência	Ano	Local
[Microfilme do Manuscrito de *Sir Thomas More*]		Microfilm 983/22		British Library, Londres
[The Unfortunate Traveller, Or, The life of Jacke Wilton]. B.L.	Nash, Thomas,	C.57.b.52.	1594 [1592]	British Library, Londres
A very mery and pythie Commedi e in verse], called The longer tou livest, the more foole thou art, etc. B.L.	Wager, W.	C.34.e.14.	[1580?]	British Library, Londres
If you know not me, you know no bodie: or the troubles of Queen Elizabeth. [A play in prose and verse by T. H.]	Heywood, Thomas,	643.d.7.	1606	British Library, Londres
Il Moro d'Heivodo.	Heywood, Ellis	G.730	1556	British Library, Londres
Tamburlaine the Great. Who, from a Scythian Shepheard, by his rare and wonderfull Conquestes, became a most puissant and mightie Mornarch; And (for his tyrannie, and terrour in warre) was tearmed, The Scourge of God. The first part of the	[Marlowe, Christopher,]	C.34.a.4.	1593	British Library, Londres

Título	Autor	Referência	Ano	Local
two Tragicall discourses, as they were sundrie times most stately shewed upon Stages in the Citie of London, etc. (The Second Part.) [Two dramas. By Christopher Marlow.] B.L.				
The First and second Part o[f] the troublesome Raigne of John, King of England. [An historical play in prose and verse.] With the discouerie of King Richard Co[rd]elion's Base sonne (vulgarly named, the Bastar[d] Fawconbridge): also the death of King John at Swinstead Abbey ... Written by W. Sh. [Shakespeare, or rather, by Christopher Marlow?]	SH., W.	C.34.k.15. C.12.h.7.	1611	British Library, Londres
The Second Part of, If you know not me, you know no bodie. With the building of the Royall Exchange: And the famous Victorie of Queene Elizabeth in the yeare 1588. [A play in prose and verse. By T. H.]	Heywood, Thomas,	644.e.31.	1606	British Library, Londres
The troublesome Raigne and lamentable Death of Edward the Second, King of England: with the tragicall fall of proud Mortimer: and also the life and death of Peirs Gaveston, the great Earle of Cornewall, and mighty favorite of King Edward the second, etc. [A	Marlowe, Christopher,	82.c.22.(2.)	1598	British Library, Londres

Título	Autor	Referência	Ano	Local
tragedy, in five acts and in verse.]				
The Unfortunate Traveller, Or, The life of Jacke Wilton. B.L.	Nash, Thomas,	96.b.17.(2.)	1594	British Library, Londres
The Lamentable and True Tragedy o f Master Arden of Feversham in Kent; who was most wickedly murdered by the meanes of his disloyall andwanton wife; who, for the love she bare to one Mosby, hired two desperate ruffins, Blacke-Will, and Shakebag, to kill him. [In verse.]		161.a.5.	1633	British Library, Londres
Vtopia	[More, Thomas]	C.65.e.1.	1517	British Library, Londres

Edições de *Sir* Thomas *More*, organizadas por editor

BATE, Jonathan et RASMUSSEN, Eric with Jan Sewell, Will Sharpe, Peter Kirwan and Sarah Stewart (Eds.). **William Shakespeare and Others: Collaborative Plays**. Basingstoke: Macmillan, 2013.

BROOKE, C. F. Tucker (Ed.). **The Shakespeare Apocrypha**. Oxford: Clarendon Press, 1929 [1908].

DYCE, Rev. Alexander (Ed.). **Sir Thomas More**. London: Shakespeare Society, 1844.

GABRIELLI, Vittorio; MELCHIORI, Giorgio (Eds.); MUNDAY, Anthony; SHAKESPEARE, William et al. **Sir Thomas More**. The Revels Plays. New York: Manchester University Press, 2007 [1990].

GREG, W. W. (Ed.). **The Booke of Sir Thomas More**. Oxford: Malone Society Reprints, 1911.

JOWETT, John (Ed.); MUNDAY, Anthony; SHAKESPEARE, William et al. **Sir Thomas More**. The Arden Shakespeare Third Series. London: Methuen Drama, 2011.

ROYAL SHAKESPEARE COMPANY (Ed.); MUNDAY, Anthony; SHAKESPEARE, William et al. **Thomas More**. London: NHB, 2005.

WELLS, Stanley; TAYLOR, Gary; JOWETT, John; MONTGOMERY, William (Eds.). **Complete Oxford Shakespeare**. 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Edições das Obras de William Shakespeare, organizadas por editor

BEAURLINE, L. (Ed.); SHAKESPEARE, William. **King John**. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2012 [1990].

FOAKES, R. A. (Ed.); SHAKESPEARE, William. **King Henry VIII**. The Arden Shakespeare Second Series. London: Methuen Drama, 1957.

FORKER, Charles R (Ed.); SHAKESPEARE, William. **King Richard II**. Arden Shakespeare Third Series. London: Methuen Drama, 2002.

GOSSET, Suzanne (Ed.); SHAKESPEARE, William et WILKINS, George. **Pericles, Prince of Tyre**. The Arden Shakespeare Third Series. Edited by Suzanne Gossett. London: Thomson, 2004.

GURR, Andrew (Ed.); SHAKESPEARE, William. **King Richard II**. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2012 [1990].

HAMMOND, Brean (Ed.); SHAKESPEARE, William. **Double Falsehood or The Distrssed Lovers**. Arden Shakespeare Third Series. London: Methuen, 2010.

HONINGMAN, E. A. J. (Ed.); SHAKESPEARE, William. **King John**. Arden Shakespeare Second Series.Walton-on-thames: Nelson & Sons Ltd., 1998 [1954].

HUMPHREYS, A. R. (Ed.). SHAKESPEARE, William. **King Henry IV Part 2**. The Arden Shakespeare Second Series. London: Methuen Drama, 2007 [1981].

KASTAN, David Scott (Ed.). SHAKESPEARE, William. **King Henry IV Part 1**. The Arden Shakespeare Third Series. London: Bloomsbury, 2014 [2002].

LEVER, J. W. (Ed.); SHAKESPEARE, William. **Measure for Measure**. The Arden Shakespeare Second Series. London: Cengage Learning, 2008 [1965].

MARGESON, John (Ed.); SHAKESPEARE, William et FLETCHER, John. **King Henry VIII**. The New Cambridge Shakespeare Series. Cambridge: Cambridge University Press, 2012 [1990].

McMULLAN, Gordon (Ed.); SHAKESPEARE, William et FLETCHER, John. **King Henry VIII**. The Arden Shakespeare Third Series. London: Methuen Drama, 2000.

MELCHIORI, Giorgio (Ed.); SHAKESPEARE, William. **King Edward III**. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2012 [1990].

NOSWORTHY, J. M. (Ed.). SHAKESPEARE, William. **Cymbeline**. The Arden Shakespeare Second Series. London: Methuen Drama, 2013 [1955].

Obras Dramáticas, organizadas por editor

BENBOW, Mark R. (Ed.); WAGER, W. **The Longer Thou Livest the More Fool Thou Art and Enough is as Good as a Feast**. London: Edward Arnold Ltd, 1968.

DORAN, Madeleine (Ed.); HEYWOOD, Thomas. **If You Know not me, You know nobody Part I**. Malone Society Reprints. Oxford: Oxford University Press, 1985 [1934-5].

DORAN, Madeleine (Ed.); HEYWOOD, Thomas. **If You Know not me, You know nobody Part II**. Malone Society Reprints. Oxford: Oxford University Press, 1985 [1934-5].

FITCH, John G. (Ed.); SENECA, L. A. **Tragedies**. Vol. I (Hercules - Trojan Women - Phoenician Women - Medea - Phaedra). Edited and translated by John G. Fitch. Cambridge/London: Harvard University Press, 2004.

FITCH, John G. (Ed.); SENECA, L. A. **Tragedies**. Vol. II (Oedipus - Agamemnon - Thyestes - Hercules on Oeta - Octavia). Edited and translated by por John G. Fitch. Cambridge/London: Harvard University Press, 2004.

FORKER, Charles R. (Ed.); MARLOWE, Christopher. **Edward the Second**. Edited by Charles R. Forker. Revels Plays. Manchester; New York: Manchester University Press, 1994.

FORKER, Charles R. (Ed.); PEELE, George. **The Troublesome Reign of John, King of England**. The Revels Plays Companion Library. Manchester: Manchester University Press, 2011.

GILL, Roma (Ed.); MARLOWE, Christopher. **The Plays of Christopher Marlowe**. Edited by Roma Gill. Oxford: Oxford University Press, 1971.

HOWE, Joanna. N. (Ed.); ROWLEY, Samuel. **A critical edition of Samuel Rowley's 'When you see me, you know me'**. PhD Thesis. Bath: Bath Spa University, 2015.

ROWLAND, Richard (Ed.); HEYWOOD, Thomas. **The First and Second Parts of King Edward the Fourth**. Revels Plays. Edited by Richard Rowland. New York: Manchester University Press, 2005.

Obras Literárias

HEYWOOD, Ellis. **Il Moro**. A cura di Patrizia Grimaldi Pizzorno. Accademia toscana de Scienze e Lettere La Colombaria. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2003.

HEYWOOD, Ellis. **Il Moro**. Ellis Heywood's Dialogue in memory of Thomas More. Edited and translated with an Introduction by Roger Lee Deakins. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

MORE, Thomas. **The History of King Richard III and Selections from the English and Latin Poems**. Edited by R. S. Sylvester. The Yale Edition of the Works of St. Thomas More. London: Yale University Press, 1976.

MORE, Thomas. **Utopia**. Edited by George M. Logan and Robert M. Adams. Cambridge Texts in History of Political Thought. Revised Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2009 [1989].

NASHE, Thomas. **Pierce Penniless his supplication to the devil, Summer's Last Will and Testament, The Terrors of the Night, The Unfortunate Traveller and Selected Writings**. Edited by Stanley Wells. The Stratford-Upon-Avon Library 1. London: Edward Arnold Publishers Ltd, 1964.

NASHE, Thomas. **The Unfortunate Traveller and other works**. Edited with an introduction by J. B. Steane. London: Penguin Books, 1985.

Biografias

ACKROYD, Peter. **The Life of Thomas More**. London: Chatto & Windus, 1998.

BORMAN, Tracy. **Thomas Cromwell**. The Untold story of Henry VIII's most faithful servant. London: Rodder, 2015.

CAVENDISH, George et ROPER, William. **Two Early Tudor Lifes: The Life & Death of Cardinal Wolsey and The Life of Sir Thomas More**. Edited by Richard S. Sylvester & Davis P. Harding. New Haven and London: Yale University Press, 1990 [1962].

CHAMBERS, R. W. **Thomas More**. Oxford: Alden Press, 1935.

HARPSFIELD, Nicholas. **The Life and Death of Sr Thomas Moore**. Edited by E. V. Hitchcock. By Nicholas Harpsfield. With an intro. by R. W. Chambers. London: Humphrey Milford, Oxford UP, 1932.

HUTCHINSON, Robert. **Thomas Cromwell**. The Rise and Fall of Henry VIII's most notorious minister. London: Orion, 2008.

ROPER, William. **The Life of Sir Thomas More**. Foreward by Sir Joseph Walton. London: Burns, 2010 [1556].

STAPLETON, Thomas. **The Life and Illustrious Martyrdom of Thomas More**. Whitefish: Kessinger Publishing, 2008 [1557?].

Livros e Documentos de Referência

CHAMBERS, E. K. **The Elizabethan Stage**. 4 Vols. Oxford: Clarendon Press, 1974 [1923].

CHAMBERS, E. K. **William Shakespeare: A Study of facts and problems**. 2 vols. Oxford: Clarendon University Press, 1930.

CRYSTAL, David et CRYSTAL, Ben. **Shakespeare's Words: a Glossary & Language Companion**. London, Penguin Books, 2004.

Transcript of the registers of the company of stationers of London, A. Volume III. London; Birmingham: Priv. Print., 1875-77; 1894. Disponível em: <http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/cul/texts/ldpd_6177070_003/pages/ldpd_6177070_003_00000196.html>. Acesso em: 10 fev. 2014.

WELLS, Stanley; TAYLOR, Gary; JOWETT, John; MONTGOMERY, William. **William Shakespeare: A Textual Companion**. Reprinted with corrections. Oxford: Oxford University Press, 1997 [1987].

TAYLOR, Gary. 'The Canon and the Chronology of Shakespeare's plays'. In: WELLS, Stanley; TAYLOR, Gary; JOWETT, John; MONTGOMERY, William. **William**

Shakespeare: A Textual Companion. Reprinted with corrections. Oxford: Oxford University Press, 1997 [1987], p. 69-144.

LUMINARIUM Anthology of English Literature. Disponível em: <www.luminarium.org>. Acesso em: set. 2012.

STATUTES OF REALM, James I, vol. 4, parte 2, 1606. Disponível em: <https://archive.org/details/statutesrealm01etcgoog>. Acesso em: dez. 2015.

WIGGINS, Martin. **British Drama**, 1558-1642. Editado por Martin Wiggins com o apoio de Catherine Richardson. Oxford: Oxford University Press, 6 vols, 2007-atual [previsão de 10 vols.].

Bases de Dados

Literature Online (LION). Proquest. Disponível em: <http://literature.proquest.com/>. Acesso em: ago. de 2014.

Early English Books Online (EEBO). Disponível em: <http://eebo.chadwyck.com/home>. Acesso em: dez de 2015.

Early Texts (EEBO-TCP). Text Creation Partnership. Disponível em: <http://quod.lib.umich.edu/e/eebogroup> Acesso em: nov. de 2015.

Mídias digitais

CSI Shakespeare. Documentário produzido pela Hoosier Bard e Indiana Purdue University. Com Gary Taylor, Terri Bourus e Stanley Wells. Conhecido como “Shakespeare Lost, Shakespeare Found”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hg2l3nIPmAk. Acesso em: fev. 2013.

Livros e Artigos de Referência em Crítica e Interpretação

AGAMBEM, Giorgio. **Homo Sacer.** Il potere sovrano e la nuda vita. Torino: Einaudi, 2005 [1995].

ARDILA, J. A. Garrido (Ed.). **The Picaresque Novel in Western Literature**. From the Sixteenth Century to the Neopicaresque. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

ASCH, Ronald G. **Sacral Kingship between Disenchantment and Re-Enchantment**: The French and English Monarchies, 1587–1688. New York: Berghahn Books, 2014.

BAKER, David W. **Divulging Utopia: Radical Humanism in sixteenth-century England**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999.

BARROSO, Ivo. 'Apresentação'. In: Shakespeare, WILLIAM. **Medida por Medida**. Tradução de Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2012, p. 11-17.

BATE, Jonathan et RASMUSSEN, Eric with Jan Sewell, Will Sharpe, Peter Kirwan and Sarah Stewart (Eds.). **William Shakespeare and Others: Collaborative Plays**. Basingstoke: Macmillan, 2013.

BEAUMONT, Francis et FLETCHER, John. **Philaster**, or Love Lies A-Bleeding. Arden Early Modern Drama. London: Methuen, 2009.

BEAURLINE, L. 'Introduction'. In: SHAKESPEARE, William. **King John**. Edited by L. Beaurline. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2012 [1990], p. 1-57.

BENBOW, R. Mark. 'Introduction'. In: WAGER, W. **The Longer Thou Livest the More Fool Thou Art and Enough is as Good as a Feast**. Edited by R. Mark Benbow. London: Edward Arnold Ltd, 1968, p. ix-xxii.

BENTLEY, Gerald Eades. **The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time**. Princeton: Princeton University Press, 1971.

BEVINGTON, David M. **From Mankind to Marlowe**. Growth of Structure in the popular drama of Tudor England. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

BRIGDEN, Susan. **London and the Reformation**. Oxford: Clarendon Press, 1989.

BROWN, Peter (Ed.). **Reading Dreams: The interpretation of Dreams from Chaucer to Shakespeare.** Oxford: Oxford University Press, 1999.

CAMPBELL, Lily. **Shakespeare's Histories: Mirrors of Elizabethan Policy.** Abington: Routledge, 2005 [1947].

CARDOSO, Ricardo. 'A Guerra Anglo-Espanhola (1588-1604) na Obra Dramática de Shakespeare: o palco entre tempestade'. In: CLOSEL, Régis Augustus Bars & MARIN, Ronaldo (Orgs.). **Shakespeare 450 Anos**. BMA Edições. São Paulo: Instituto Shakespeare Brasil – Cena IV Shakespeare Cia, 2014, p. 107-128.

CHAMBERS, E. K. The Disintegration of Shakespeare. **The Annual Shakespeare Lecture**. London: Oxford University Press, 1924.

CLAY, C. G. A. **Economic Expansion and Social Change: England, 1500-1700**. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

CLOSEL, Régis Augustus Bars & MARIN, Ronaldo (Orgs.). **Shakespeare 450 Anos**. BMA Edições. São Paulo: Instituto Shakespeare Brasil – Cena IV Shakespeare Cia, 2014 [2014a].

CLOSEL, Régis Augustus Bars. 'A Presença da Reforma Inglesa em *Sir Thomas More*'. In: CLOSEL, Régis Augustus Bars & MARIN, Ronaldo (Orgs.). **Shakespeare 450 Anos**. São Paulo: Instituto Shakespeare Brasil, 2014, p. 35-68 [2014b].

CLOSEL, Régis Augustus Bars. 'A *Utopia* no teatro histórico de Shakespeare, Jack Cade em *Henrique VI Parte II*'. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Ed.) et CLOSEL, Régis Augustus Bars; MACHADO, Laura Cielavin; SPINELLI, Daniela (Orgs.). **Onze Vezes Utopia:** Estudos Comparados. Campinas: IEL-Unicamp, 2011, p. 111-126.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. 'Drama and Censorship in The Booke of Sir Thomas More'. In: MARINHO, C. (Org.). **Teatro do Mundo – Drama e Censura**. Porto: Universidade do Porto, 2013, p. 41-52, [2013a].

CLOSEL, Régis Augustus Bars. 'Obediência e Livre Arbítrio no Universo Elisabetano: uma reflexão acerca da opressão em 'Medida Por Medida' e 'The Booke of Sir Thomas More''. In:

CARDOSO, A. et al. (Orgs.). **Habitando modernidades: utopia, controle social e livre-arbítrio**. Niterói: Letras da UFF, 2012, p. 45-53.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. "Ação Humana e Fortuna em peças elisabetanas sobre Reforma Inglesa". **Revista Tempo Brasileiro**, n. 199, p. 55-68, 2014 [2014c].

CLOSEL, Régis Augustus Bars. "*De Casibus* elisabetano: refletindo a trajetória dramática em *Sir Thomas More*". **MORUS: Utopia e Renascimento**, vol. 9, p. 41-60, 2014 [2014d].

CLOSEL, Régis Augustus Bars. "O mundo fora do cânone: considerações sobre algumas peças apócrifas de Shakespeare". **Anais do XIII Congresso Internacional ABRALIC**. XIII Congresso Internacional ABRALIC 2013. Campina Grande: Realize, 2013 [2013b]. Disponível em: http://editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_978_8b4386f456fa2b6a370d6974af3ea8f5.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2013.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. "Shakespeare e a prática da colaboração: O caso de 'Sir Thomas More' e sua tradução". **Tradução em Revista**, vol. 14, n.1, p. 10-35, 2013 [2013c]. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/22058/22058.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2013.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. "The Marginal Latin Tag in the Manuscript of *Sir Thomas More*". **Notes & Queries**, vol. 61, n.2, p. 257-260, 2014 [2014e]. Disponível em: <http://nq.oxfordjournals.org/content/61/2/257.short?rss=1>. Acesso em: 30 abr. 2014. [DOI:10.1093/notesj/gju006].

COOPER, Helen. **Shakespeare and the Medieval World**. Arden Critical Companions. London: Bloomsbury, 2010.

COUSINS, A. D. 'Humanism, Female Education, and Myth: Erasmus, Vives and More's to Candidus'. **Journal of the History of Ideas**, vol. 65 n. 2, 2004.

CRAIG, Hugh et KINNEY, Arthur F. (Eds.). **Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

CRAWFORD, Patricia. "Women's Dreams in Early Modern England". **History Workshop Journal**, vol. 49, p. 129-141, Spring, 2000. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4289661>. Acesso em: 10 jun. 2011.

CRUPI, Charles W. "Reading Nascent Capitalism in Part II of Thomas Heywood's *If You Know Not Me, You Know Nobody*". **Texas Studies in Literature and Language**, Vol. 46, Number 3, pp. 296-323, 2004.

DAHL, Marcus. "A New Shakespeare Collaboration? All's Not Well (in the data)". Institute of English Studies. 2012. Disponível em: <http://www.ies.sas.ac.uk/about-us/news/all%E2%80%99s-well-ends-well-attribution-refuted>. Acesso em: 30 abr. 2013.

DAHL, Marcus; VICKERS, Sir Brian; TARLINSKAYA, Marina. "An Enquiry into Middleton's supposed 'adaptation' of *Macbeth*". University of London: School of Advanced Study, 37 pags, 2010. Disponível em: <http://www.ies.sas.ac.uk/networks/london-forum-authorship-studies#Macbethmiddleton>. Acesso em: 10 dez. 2015.

DEAKINS, Roger L. 'Introduction'. In: HEYWOOD, Ellis. **Il Moro**. Ellis Heywood's Dialogue in memory of Thomas More. Edited and translated with an Introduction by Roger Lee Deakins. Cambridge: Harvard University Press, 1972, p. ix-xxxvii.

DILLON, Janette. 'Scenic Memory'. In: GORDON, Andrew et RIST, Thomas. (Eds.). **The arts of Remembrance in Early Modern England**. London: Ashgate, 2013, p. 195-209.

EDMONDSON, Paul et WELLS, Stanley. **Shakespeare Beyond Doubt. Evidence, Argument, Controversy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

ELLIOT, John R. "Shakespeare and the Double Image of King John". **Shakespeare Studies**, vol. 1, p. 64-84, 1965.

FOAKES, R. A. 'Introduction'. In: SHAKESPEARE, William. **King Henry VIII**. Edited by R. A. Foakes. The Arden Shakespeare Second Series. London: Methuen Drama, 1957, p. i-lxvii.

FOAKES, R. A. 'Introduction'. In: SHAKESPEARE, William. **King Lear**. Edited by R. A. Foakes. Arden Shakespeare Third Series. Walt-on-Thames: Thomas Nelson and Sons Ltd., 1997, p. 1-151.

FORKER, Charles R. ‘Introduction’. In: FORKER, Charles R. (Ed.); PEELE, George. **The Troublesome Reign of John, King of England**. The Revels Plays Companion Library. Manchester: Manchester University Press, 2011, p. 1-104.

FORKER, Charles R. ‘Introduction’. In: FORKER, Charles R. (Ed.); MARLOWE, Christopher. **Edward the Second**. Edited by Charles R. Forker. Revels Plays. Manchester; New York: Manchester University Press, 1994, p. 1-134.

FORKER, Charles R. “*The Troublesome Reign*, *Richard II*, and the Date of *King John*: A Study in Intertextuality”. **Shakespeare Survey**, vol. 63 p. 127-148, 2013.

FUNCK, Elvio (Trad) et al. **Eduardo III**. Porto Alegre: Movimento, 2010.

GORDON, Andrew et RIST, Thomas. (Eds.). **The arts of Remembrance in Early Modern England**. London: Ashgate, 2013.

GUINLE, Francis. “‘Where angels fear to tread’: Allegory and Protestant Ideology in *The Longer Thou Livest the More Fool Thou Art* (1559) and *Enough is as Good as a Feast* (1560)”. **Tudor Thatre**, vol. 5, table ronde VII Allegory in the Theatre / L’allegorie au Théâtre, p. 145-157, Peter Lang, 2000.

HAIGH, Christopher. **English Reformations: Religion, Politics and Society under the Tudor**. Oxford, Clarendon Press, 2011 [1993].

HAMILTON, Donna. **Shakespeare and the Politics of Protestant England**. London: Harverster Wheatsheaf, 1992.

HELGERSON, Richard. **Forms of Nationhood. The Elizabethan Writing of England**. Chicago: the University of Chicago Press, 1992.

HELIODORA, Bárbara (Trad.) et al. **Dramaturgia Elizabetana**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HELLER, Agnes. **O Homem do Renascimento**. Lisboa: Presença, 1982.

HELLER, Agnes. **The Time is Out of Joint: Shakespeare as Philosopher of History**. New Tork: Rowman & Littlefield, 2002.

HISCOCK, Andrew. **Reading Memory in Early Modern literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

HONINGMAN, E. A. J. 'Introduction'. In: SHAKESPEARE, William. **King John**. Edited by E. A. J. Honingman. Arden Shakespeare Second Series. Walton-on-Thames: Thomas Nelson & Sons, 1998 [1954].

HONINGMAN, E. A. J. "Shakespeare, *Sir Thomas More* and Asylum-Seekers". **Shakespeare Survey**, vol. 57, p. 225-235, 2004.

HONINGMAN, E. A. J. "The play of *Sir Thomas More* and some Contemporary events". **Shakespeare Survey**, vol. 42, p. 77-84, 1990.

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

HOSKINS, W. G. **The Age of Plunder**. The England of Henry VIII, 1500-1547. Social and Economic History of England. London: Longman, 1980 [1976].

HOWARD-HILL, T. H. **Shakespeare and Sir Thomas More: Essays on the Play and its Shakespearian Interest.** New Cambridge Shakespeare Studies and Supplementary Texts. Cambridge: Cambridge University Press, 2009 [1989].

HULSE, Clark. ''Dead's man Treasure:' The Cult of Sir Thomas More'. In: MILLER, D. L.; O'Dair, S.; WEBER, H. **The Production of English Renaissance Culture**. London: Cornell University Press, 1994, p. 190-225.

HUTSON, Lorna. **Thomas Nashe in context**. Oxford: Oxford University Press, 1989.

JACKSON, MacDonald P. 'Authorship and the Evidence of Stylometrics'. In: WELLS, Stanley et EDMONDSON, Paul (Eds.). **Shakespeare Beyond Doubt**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 100-110.

JOWETT, John. 'Introduction'. In: MUNDAY, Anthony; SHAKESPEARE, William. **Sir Thomas More**. Edited by John Jowett. The Arden Shakespeare Third Series. London: Methuen Drama, 2011, p. 1-129.

JOWETT, John. 'Shakespeare as Collaborator'. In: EDMONDSON, Paul; WELLS, Stanley.

Shakespeare Beyond Doubt. Evidence, Argument, Controversy. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 88-99.

JOWETT, John. "A Collaboration: Shakespeare and Hand C in *Sir Thomas More*". **Shakespeare Survey**, vol. 65, p. 255-268, 2012 [2012a].

JOWETT, John. **Shakespeare and Text**. Oxford Shakespeare Topics. Oxford: Oxford University Press, 2012 [2012b].

KASTAN, David S. **A Will To Believe**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

KERNAN, Alvin. **Shakespeare, the King's Playwright**. Theater in Stuart Court, 1603-1613. New Haven; London: Yale University Press, 1995.

KIRWAN, Peter. "A quick methodological note on Peele's authorship of King John". **The Shakespeare Apocrypha**. Postagem de 7 de jun. de 2011. Disponível em: <http://blogs.warwick.ac.uk/apocrypha/entry/a_quick_methodological/>. Acesso em: 18 dez. 2014.

KIRWAN, Peter. "Shakespeare First Colleted Apocrypha". **Shakespeare Quarterly**, vol. 62, n. 4, p. 594-601, 2011.

KNAPP, Jeffrey. **Shakespeare's Tribe**. Church, Nation, and Theater in Renaissance England. Chicago;London: The University of Chicago Press, 1999.

LEMON, Rebecca. **Treason by words**, Ithaca: Cornell Press, 2006.

LEVER, J. W. 'Introduction'. In: SHAKESPEARE, William. **Measure for Measure**. Edited by J. W. Lever. The Arden Shakespeare Second Series. London: Cengage Learning, 2008 [1965], p. xi-xcviii.

LIEBLER, Naomi Conn (Ed.). **Early Modern Prose Fiction**. Edited by Naomi Conn Liebler. The cultural Politics of Reading. Abingoon: Routledge, 2007.

LOGAN, George M. "Interpreting *Utopia*: Ten Recent Studies and the Modern Critical Traditions". **Moreana**, vol. 31, n.118-119, p. 203-258, 1994.

LUNA, Sandra. **A Tragédia no Teatro do Tempo**: das origens clássicas ao drama moderno. João Pessoa: Ideia, 2008.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da Ação Trágica – O Legado Grego**. João Pessoa: Ideia, 2005.

MAGUIRE, Laurie et SMITH, Emma. "Many Hands - A New Shakespeare Collaboration?". **Blog for Centre for Early Modern Studies**. University of Oxford. 19 abr 2012. Disponível em: <http://www.cems-oxford.org/projects/the-authorship-of-alls-well>. Acesso em: 29 abr. 2013.

MANION, Lee. **Narrating the Crusades**. Loss and Recovery in Medieval and Early Modern Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

MARTIN, Colin; PARKER, Geoffrey. **The Spanish Armada**. Revised edition. Manchester, Manchester University Press, 2005.

MCCULLOCH, Diarmaid. **The Later Reformation in England 1547-1603**. Second Edition. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2001.

MCEACHERN, Claire. 'Introduction'. In: SHAKESPEARE, William. **The Life and Death of King John**. New York: Penguin Books, 2000, p. xxxi-xlii.

MCMANUS, Clare et MUNRO, Lucy. "Introduction: Shakespeare and Fletcher, Fletcher and Shakespeare". **Shakespeare**, vol. 7, n. 3, p. 253-256, 2011.

MCMULLAN, Gordon. 'Introduction'. In: SHAKESPEARE, William et FLETCHER, John. **King Henry VIII**. Edited by Gordon McMullan. The Arden Shakespeare Third Series. London: Methuen Drama, 2000, p. 1-199.

MELCHIORI, Giorgio. 'The Book of Sir Thomas More: Dramatic Unity'. In: HOWARD-HILL, T. H. **Shakespeare and Sir Thomas More: Essays on the Play and its Shakespearian Interest**. New Cambridge Shakespeare Studies and Supplementary Texts. Cambridge: Cambridge University Press, 2009 [1989], p. 77-100.

MENTZ, Steve. 'Day Labor: Thomas Nashe and the Practice of prose in Early Modern England'. In: LIEBLER, Naomi Conn (Ed.). **Early Modern Prose Fiction**. Edited by Naomi Conn Liebler. The cultural Politics of Reading. Abingoon: Routledge, 2007, p. 18-32.

MONTA, Susannah Brietz. "The book of Sir Thomas More and laugher of the heart". **The Sixteenth Century Journal**, vol. 34, n.1, p. 107-121, Spring, 2003. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/20061315>. Acesso em: 22 nov. 2010.

MONTA, Susannah Brietz. **Martyrdom and Literature in Early Modern England**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

MUIR, Kenneth A. **The Sources of Shakespeare Plays**. New Haven, Yale University Press, 1978.

NANCE, John V. "'We, John Cade'": Shakespeare, Marlowe, and the authorship of 4.2.33–189 *2 Henry VI*'. **Shakespeare**, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/17450918.2015.1102166>. Acesso em: 17 dez. 2015 [DOI:10.1080/17450918.2015.1102166].

O'SHEA, José Roberto. 'William Shakespeare, George Wilkins e *Péricles*'. In: SHAKESPEARE, William. **Péricles, Príncipe de Tiro**. Tradução, notas e bibliografia de José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora Iluminuras, 2012, p. 33-38.

OSSA-RICHARDSON, Anthony. "Ovid and the 'free play with signs' in Thomas Nashe's 'The Unfortunate Traveller'". **The Modern Language Review**, vol. 101, n. 4, p. 945-9, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20467020>. Acesso em: 24 set. 2013.

PATTERSON W. B. **James VI and I and the Reunion of Christendom.** Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

PHÉLIPPEAU, Marie-Claire. "Thomas More, le mûrier et le Maure" **Gazette Amici thomae Mori**, Autumn 2012, n.26, p. 5-7, 2012.

PINEAS, Rainer. **Tudor and Early Stuart Anti-Catholic Plays**. Nieuwkoop: De Graaf, 1972.

POGSON, R. H. 'Revival and Reform i n Mary Tudor's Church: A question of Money'. In: HAIGH, Christopher (Ed.). **The English Reformation Revised**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 139-156.

PREEDY, Chloe Kathleen. "Bringing the house down: religion and the household in Marlowe's *Jew of Malta*". **Renaissance Studies**, vol. 26, n.2, p. 163-179, 2012.

PREEDY, Chloe Kathleen. **Marlowe's Literary Scepticism**. Arden Shakespeare Library. London: Bloomsbury, 2013.

PROUDFOOT, Richard. **Shakespeare: Text, Stage and Canon**. Arden Shakespeare. London: Thomson: 2001.

QUARMBY, Kevin A. **The Disguised Ruler in Shakespeare and his Contemporaries.** Abingdon: Routledge, 2012.

QUESTIER, Michael. "Catholicism, Kinship and the Public Memory of Sir Thomas More". **The Journal of Ecclesiastical History**, issue 3, p. 476-509, 2002.

RAMALHO, Énio (Trad.) SHAKESPEARE, William; FLETCHER, John. **Os Dois Parentes Nobres**. Porto: Lello & Irmão Editores, 1974.

RIBNER, Irving. "The Tudor History Play: An Essay in Definition". **PMLA**, vol. 69, p. 591-609, 1954.

RIBNER, Irving. **The English History Play in the Age of Shakespeare**. Revised Edition. London: Methuen, 1965.

SACCIO, Peter. **Shakespeare's English Kings**. Oxford: Oxford University Press, 2000 [1977].

SCHOFIELD, Scott J. **Staging Tudor Royalty**: Religious Politics in Stuart Historical Drama (1603-1607). Tese de Doutorado, Graduate Department of English, University of Toronto, 2010.

SHAPIRO, James. **1606 – William Shakespeare and the year of Lear**. London: Faber & Faber, 2015.

SHARPE, Will. 'Authorship and Attribution' In: BATE, Jonathan et RASMUSSEN, Eric with Jan Sewell, Will Sharpe, Peter Kirwan and Sarah Stewart (Eds.). **William Shakespeare and Others: Collaborative Plays**. Basingstoke: Macmillan, 2013, p. 641-745.

SHARPE, Will. 'Compreendendo a Autoria Colaborativa de Shakespeare'. In: CLOSEL, Régis Augustus Bars & MARIN, Ronaldo (Orgs.). **Shakespeare 450 Anos**. Tradução do

artigo “Framing Shakespeare’s collaborative authorship” feita por Régis Augustus Bars Closel. São Paulo: Instituto Shakespeare Brasil, 2014, p. 35-68.

SHELL, Alison. **Shakespeare and Religion**. Arden Shakespeare Critical Companion. London: Methuen, 2010.

SOKOL, B. J. et SOKOL, Mary. **Shakespeare, Law and Marriage**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SOKOL, B. J. **Shakespeare and Tolerance**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

SPERBER, Suzi Frankl. **Ficção e Razão**. São Paulo: Hucitec-Fapesp, 2009.

SPIKES, Judith Doolin. “The Jacobean History Play and the Myth of the Elect Nation”. **Renaissance Drama**, vol. 8, p. 117-149, 1977.

STEANE, J. B. ‘Introduction’. In: NASHE, Thomas. **The Unfortunate Traveller and other works**. Edited with an introduction by J. B. Steane. London: Penguin Books, 1985, p. 13-44.

STEVENSON, Warren. **Shakespeare’s Additions to Thomas Kyd’s The Spanish Tragedy**: A Fresh Look at the Evidence Regarding the 1602 Additions. Lewinston: Mellen, 2008.

STONE, Lawrence. **The Crisis of the Aritocracy**. Oxford: Oxford University Press, 1967.

SULLIVAN Jr, G. A. **The Drama of the Landscape**. Stanford: Stanford UP, 1998.

TAYLOR, Gary et JOWETT, John. **Shakespeare Reshaped: 1606-1623**. Oxford Shakespeare Studies. Oxford: Clarendon Press, 1993.

TAYLOR, Gary et LAVAGNINO, John. (Eds.). **The Collected Works of Thomas Middleton**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

TAYLOR, Gary et LAVAGNINO, John. **Thomas Middleton and Early Modern Textual Culture**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

TAYLOR, Gary et NANCE, John V. “Imitation or collaboration? Marlowe and the Early Shakespeare Canon”. **Shakespeare Survey**, vol. 68, p. 32-47, 2015.

TAYLOR, Gary. ‘*Macbeth* and Middleton’ In: SHAKESPEARE, William. **Macbeth: The Norton Critical Edition**. Edited by Robert Miola, revised edition. New York: Norton, 2014,

p. 296-305. Disponível em: <http://english.fsu.edu/middleton/middleton-and-macbeth/>. Acesso em: 10 dez. 2015.

TAYLOR, Gary. 'The date and auspices of the additions to *Sir Thomas More*'. In: HOWARD-HILL, T. H. **Shakespeare and Sir Thomas More: Essays on the Play and its Shakespearian Interest**. New Cambridge Shakespeare Studies and Supplementary Texts. Cambridge: Cambridge University Press, 2009 [1989], p. 101-129.

TAYLOR, Gary. "Empirical Middleton: *Macbeth*, Adaptation, and Microauthorship". **Shakespeare Quarterly**, vol. 65, n.3, p. 239-272, 2014.

TAYLOR, Gary. "Why Did Shakespeare Collaborate?". **Shakespeare Survey**, vol. 67, p. 1-17, 2014.

TILLYARD, E. M. W. **The Elizabethan World Picture**. New York: Vintage Books, 1960 [1942].

TREVOR-ROPER, Hugh. 'The Image of Thomas More in England 1535-1635'. In: **La Fortuna Dell'Utopia di Thomas More nel Dibattito Politico Europeo del '500**. II giornata Luigi Firpo, 2 marzo 1995. Firenze, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1996, p. 5-23.

TYERMAN, Christopher. **Fighting for Christemdom**. Holy war and the Crusades. Oxford: Oxford University Press, 2004.

VIANNA, Alexander Martins. "*Corpus* shakespeariano e reformas religiosas inglesas: um estudo de caso — *O mercador de Veneza*". **Topoi (Rio J.)**, vol. 14, n.27, p. 453-471, 2013.

VICKERS, Sir Brian et DAHL, Marcus. "All's Well that Ends Well: an attribution refuted (with annotations)". Institute of English Studies. 2012. Disponível em: <http://www.ies.sas.ac.uk/about-us/news/all%E2%80%99s-well-ends-well-attribution-refuted>. Acesso em: 30 abr. 2013.

VICKERS, Sir Brian. '*The Troublesome Raigne*, George Peele, and the Date of King John'. In: BOYD, Brian; (Ed.). **Words that Count: Early Modern Authorship**. Essays in Honor of MacDonald Jackson. Newark: University od Delaware Press, 2004, p. 78-116.

VICKERS, Sir Brian. “Disintegrated. Did Thomas Middleton really adapt *Macbeth*?”. **Times Literary Supplement**, 28 mai. 2010, p. 13-14. Disponível em: <http://www.ies.sas.ac.uk/networks/london-forum-authorship-studies#Macbethmiddleton>. Acesso em: 10 dez. 2015.

VICKERS, Sir Brian. “Identifying Shakespeare’s Additions to *The Spanish Tragedy* (1602): A New(er) Approach”. **Shakespeare**, vol. 8, n. 1, p. 13-43, 2012.

VICKERS, Sir Brian. **Shakespeare, Co-Author: A Historical Study of Five Collaborative Plays**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WATKINS, John. **Representing Elizabeth in Stuart England**: literature, history, sovereignty. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

WELLS, Stanley. ‘Introduction’. In: NASHE, Thomas. **Pierce Penniless his supplication to the devil, Summer’s Last Will and Testament, The Terrors of the Night, The Unfortunate Traveller and Selected Writings**. Edited by Stanley Wells. The Stratford-Upon-Avon Library 1. London: Edward Arnold Publishers Ltd, 1964, p. 1-20.

WELLS, Stanley. **Shakespeare & Co**. New York: Pantheon Books, 2006.

WHITE, Paul. **Theatre and Reformation**. Protestantism, Patronage, and Playing in Tudor England. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

WOOD, Andy. **The Memory of the People**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

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