

DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE O ENSINO DE HISTÓRIA E A LITERATURA SHAKESPEARIANA¹

ANA HELOÍSA MOLINA²

*Ele (Shakespeare) não pertenceu a uma
era, mas a todos os tempos.*

JONSON, Ben. **First Folio**, 1623

Este texto pretende apontar algumas possibilidades de estudos relacionados ao período histórico tomado como "Renascimento" ou múltiplos "Renascimentos" (segundo Nicolau Sevcenko), onde a partir de algumas peças produzidas por William Shakespeare (1564-1616) pretendem-se discutir temas especificamente associados à política, à economia (comércio) e à visão de Homem e mundo, contrapondo elementos de permanência do mundo medieval, para uma melhor compreensão do chamado "mundo moderno".

São necessárias, entretanto, algumas considerações a respeito das fronteiras entre a linguagem usada na literatura e a narrativa dada na História.

Deter-nos-emos por um momento, porém, na elucidação de alguns termos: *Linguagem* nas palavras de Lotman é "todo sistema de comunicação que utiliza signos organizados de modo particular",

¹ Há uma versão mais esquemática e extremamente sintética deste texto, referenciando principalmente ao uso da peça Macbeth, publicada pelo Laboratório de Ensino de História da UEL, do qual sou integrante:

MOLINA, Ana H. Renascimento, Shakespeare e a sala de aula. **Boletim Informativo do Laboratório de Ensino de História**. Londrina, ano 5, n. 15, 1999.

² Professora de Metodologia e Prática de Ensino de História. Departamento de História. Universidade Estadual de Londrina. E-mail: ahmolina@uel.br

explicitando ainda, conforme Peirce, *signo* sendo "qualquer elemento, que, sob certos aspectos e em certa medida, representa outro" e *comunicação*, segundo Baragli "é a faculdade que o homem tem de tornar comum aos outros as coisas externas a ele, ele próprio e suas ações mais íntimas de consciência - idéias, volições, estados de alma"³.

Afirma o lingüista Eugênio Coseriu que a linguagem é "a forma fundamental da historicidade do homem"⁴. Não sendo a linguagem um fenômeno isolado, mas parte constituinte da sociedade, consideramo-la como produto e processo de constituição histórica da mesma.

As relações entre História e linguagem podem tomar duas perspectivas: a linguagem escrita como forma de expressão da História (o que Michel de Certeau chama de "a escrita da História") ou a linguagem como fonte privilegiada da História, voltando-se para o estudo do processo de reconstrução, pelo historiador, de significados, a partir de significantes que sugerem ou permitem a reconstrução do passado, o que Peter Gay chama de "estilo na História". Não trabalharei aqui, devido ao recorte do tema, as considerações de Peter Burke e principalmente Hayden White, a respeito de a história ser em si um gênero literário.

Contraporei a distinção dada à palavra História e a construção de seu texto, na fala de Francisco Iglésias (1991)

Fique a palavra história para acontecimento e reserve-se para o seu relato a palavra historiografia. É por comodismo que se fala em acontecimento e relato, expressões justamente censuradas hoje, a serem usadas com a devida reserva uma vez que a história não é só acontecimento, mas é também forma de vida, idéia, mentalidade,[...] confundidos com a política no que ela tem de episódico [...] a História é muito mais que acontecimento. Por outro lado, relato pode ser confundido com descrição, simples narrativa, destituída de sentido crítico.⁵

³ A discussão destes termos, bem como a referência a estes e outros autores, está em PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. São Paulo: Ática, 1992, p.16-17.

⁴ COSERIU, Eugênio. **O homem e sua linguagem**. Rio de Janeiro: Presença, 1982, p. 48.

⁵ IGLESIAS, Francisco. Memória e História. In: SEMINÁRIO BASES PARA IMPLANTAÇÃO DE UM ARQUIVO MODERNO: O ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE, 1991. Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1991. Apud LOPES, Eliane M. Teixeira. História da Educação e Literatura: algumas idéias e notas. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, n. 27, jul. 1998.

Definamos ainda linguagem literária e literatura.

A primeira

Apresenta seus próprios meios de expressão. Sobreposto ao código da língua, o código literário, em certa medida, altera-o, contradi-lo, opõe-se-lhe; é um desvio mais ou menos pronunciado em relação ao uso lingüístico.[...] é eminentemente conotativa. Os signos verbais, no texto da literatura, por força do processo criador a que são submetidos, à luz da arte do escritor, carregam-se de traços significativos que a eles se agregam a partir do processo sócio-cultural complexo a que a língua se vincula,⁶

enquanto a segunda

É uma modalidade de linguagem que tem a língua como suporte. As palavras, numa obra de arte literária, tornam-se multissignificativas e adquirem um valor específico no momento em que nela se integram e passam a fazer parte dos elementos que, interligados e interdependentes, constituem o todo ficcional. [...] a partir do idioma, revela uma realidade apoiada em vivências humanas" sendo, "o conjunto dos textos recebidos como literários numa sincronia sócio-cultural dada", ampliando para "uma conotação sócio-cultural e sua conseqüente variação no tempo e no espaço humanos."⁷

Assim, o texto literário veicula uma forma específica de comunicação, efetivando-se na inter-relação autor/texto/leitor ou ouvinte, permitindo

Identidade atemporal e anespacial entre o homem de uma época e o homem de todas as épocas, pelo menos enquanto perdurarem certas características da psique humana que a ferrugem do tempo ainda não destruiu. E, nesse sentido, o leitor reencontra no texto muito de seu universo emocional. Através da literatura é possível restaurar emocionalmente o passado.⁸

Feitas tais considerações, e postas as distinções quanto às respectivas linguagens, passemos a analisar os dramas elisabetanos, suas características e principalmente a contextualização da produção da obra de Shakespeare.

⁶ PROENÇA FILHO, op. cit., p. 19.

⁷ Ibid., p. 37.

⁸ Ibid., p. 40.

01. O teatro elisabetano

Podemos situar o aparecimento de um dos grandes marcos da história do teatro ocidental no período que se estende da segunda metade do século XVI ao início do século XVII.

Este teatro é chamado de elisabetano porque a maior parte de sua existência corresponde ao reinado da rainha Elisabete I, que se estendeu de 1558 a 1603. A tradição crítica assinala o término deste já no governo de Jaime I, sucessor de Elisabete e iniciador de uma época denominada de "jacobina", devido ao rigor do puritanismo vigente.

As características da corte elisabetana expressam a efervescência poética do período, sendo o teatro sua forma mais popular e bem sucedida. Devido às influências calvinistas, a pintura e as artes plásticas em geral não tiveram tanta relevância como na Itália ou França, por exemplo, o que não significou que não houvesse intercâmbios e influências recíprocas entre esses países.

Esta efervescência é expressa na quantidade de peças escritas no período, bem como na elevação da qualidade de seus textos.

Sabemos que de 1576 - data em que foi construído o segundo teatro público elisabetano - até 1613 foram registrados mais de oitocentos títulos de peças, das quais só nos restou pouco mais da metade. No mesmo período, Londres contava com cerca de 16 estabelecimentos teatrais em pleno funcionamento, alguns com companhias permanentes - inclusive as formadas inteiramente por crianças - e mais dúzia de dramaturgos famosos, sem contar os não muito famosos, competindo entre si ou escrevendo a quatro e até a seis mãos"⁹

A escrita de peças para os novos teatros populares era feita, também, pelos sábios da Universidade (The University Wits), homens com talento, mas sem dinheiro, que premidos pelas necessidades de sobrevivência se dedicavam a este tipo de literatura.

O teatro amador ganha espaço nas escolas e nas universidades com propósitos não só didáticos. As faculdades de direito (inns of court), onde os jovens moravam enquanto estudavam leis, serviam de palco para estas apresentações, além de proporcionarem certo ganho aos seus autores.

⁹ SANTOS, Marlene S. dos. O teatro elisabetano. In: NUNEZ, Carlinda F. P. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. 2 vol., p.69.

Londres, cidade próspera, atraía vagas de visitantes. Ao longo das estradas que conduziam a Londres, grupos ambulantes de atores encontravam boas platéias nas estalagens. Erguiam seus palcos no pátio, coletavam dinheiro em suas apresentações e decidiam dar espetáculos diariamente no mesmo lugar, fazendo com que novas platéias viessem até eles.

Isso não invalida o fato de as representações também serem realizadas em praças, nos mercados, nos salões dos grandes senhores e nos auditórios das escolas, seguindo assim, não só uma certa tradição medieval, como mantendo uma tradição teatral inglesa.

Eis a estrutura do teatro elisabetano - um edifício dando para um grande pátio, com o palco no fundo. Um terço das galerias que conduziam originalmente para os quartos, fornecia os lugares para os "mais afortunados", enquanto pessoas comuns ficavam no pátio, em pé ou sentados. Os serviços de hospedaria eram mantidos, como o de bebidas e refrescos, e os próprios nomes desses novos teatros sugeriam sua origem como hospedarias - O Touro Negro, O Cisne, O Fortune, O Hope e outros.

Através de alguns desenhos, relatos de visitantes e dos próprios textos teatrais é possível perceber outros elementos deste espaço teatral. Em geral o teatro é circular, hexagonal ou octogonal; o Fortune, no entanto, era quadrado ou retangular. Possuíam uma parte ao ar livre, sendo que as galerias e o palco eram cobertos.

A bandeira içada era sinal de espetáculo, dependendo do tempo era içada ao meio dia e o espetáculo iniciado às duas horas da tarde. Depois de passar pela porta o espectador pagava para entrar: se tivesse pouco dinheiro ficava no pátio em pé; se quisesse ir para as galerias pagava-se um pouco mais: esta "ala" era chamada de sala dos cavalheiros ou dos senhores.

Um teatro como o Globe continha três palcos:

O palco externo, chamado de "aental", era cercado por uma cortina à volta do estrado e um alçapão com múltiplas funções (por exemplo, Ofélia era enterrada nele). No centro havia outro palco, interno, que também tinha uma cortina, onde geralmente se davam as cenas de pessoas que morriam na cama. O terceiro palco - o superior - era uma galeria em cima do palco externo, onde ficavam os músicos ou os atores (a cena de Julieta no balcão, por exemplo). Nos bastidores encontravam-se o vestiário, os camarins, o depósito das roupas e das peças mais importantes do teatro. Na parte de cima, havia uma casinha com uma roldana para descer os deuses ou os seres sobrenaturais. Também em

cima do palco externo duas pilastras sustentavam o "céu" pintado com a lua e algumas estrelas.

Quando o espetáculo estava prestes a começar ouvia-se um soar de trombetas. Com a representação à luz do dia, atores e espectadores se viam uns aos outros. Para sinalizar a escuridão utilizava-se uma tocha carregada pelos atores ou um texto poético nas falas. As cenas eram contínuas, sucedendo-se umas às outras, com duas horas de duração, sem intervalos¹⁰.

Em 1574, o conde de Leicester obteve uma licença para que seus "criados" (atores que usavam sua libré¹¹) pudessem representar em lugares públicos, em Londres ou outras províncias.

Com a proibição pelo Conselho da Cidade (composto por membros puritanos) da construção de um teatro para tais fins, foi construído fora dos limites da cidade, o Teatro. Uma pesquisa mais recente demonstra que houve um teatro chamado de Red Lion, que dataria de 1567, considerado assim o primeiro teatro construído especificamente para esse fim. O "Grande Globe" de Shakespeare foi construído em 1598, a partir das vigas do velho Teatro.

Estes teatros chamados de "públicos" ou "abertos" concentravam-se na parte sul de Londres, mas havia também os chamados "teatros privados" ou "fechados", encontrados na parte norte da cidade: o Saint Paul's, dentro daquela catedral, o Blackfriars, dentro de um convento, e o Cockpit (Arena), especialmente construído enquanto os outros dois foram adaptados para os espetáculos das companhias de crianças.

Os teatros públicos eram ao ar livre e, durante o inverno, devido ao mau tempo, era conveniente os atores apresentarem-se em um teatro fechado. Explica-se assim o fato de a companhia de Shakespeare que já possuía o Globe (público) arrendar o Blackfriars (privado), tendo assim um teatro de verão e outro de inverno.

Esta descrição aponta algumas características necessárias à compreensão da "escrita" da peça, ou seja, a proximidade da platéia (o palco, uma plataforma nua, estendia-se em uma parte até o meio da platéia que, em pé ou acomodada em assentos, durante a encenação, fazia

¹⁰ Estas descrições da disponibilidade espacial dos teatros e seus "ritos" foram livremente adaptadas do texto de SANTOS, op.cit., p.83.

¹¹ Consideremos a situação dos atores naquele período. Vistos com desconfiança por não possuírem uma profissão consolidada socialmente, eles necessitavam da "proteção" de um nobre para não serem enquadrados na legislação sobre vagabundos de 1572. Lembremos ainda que normalmente estes nobres só lhes davam proteção sem nenhum encargo financeiro, daí a organização em companhias de curta ou longa duração

comentários a respeito da peça, dos atores e chegava até a tocar suas vestes para avaliar-lhes a qualidade do tecido), as poucas opções de trocas de cenário, os papéis escritos especialmente para determinados atores que compõem as Companhias, os papéis femininos interpretados por jovens homens, ainda estreados na Companhia (daí os recursos de "transformação" de personagens femininos em masculinos em algumas peças, onde as heroínas passam de repente a usar roupas de rapazes¹²) e o afluxo constante de pessoas promove um número e variedade muito grande, seja de gênero ou estilo, de peças teatrais.

A tradução de obras da literatura clássica influencia a composição das peças: Terêncio e Plauto na comédia, e Sêneca na tragédia (com suas cenas de vinganças e assassinatos).

O predomínio do verso branco do período anterior, de cunho poético, e a típica estrutura da linguagem, misturando prosa e verso, torna-se parte intrínseca da composição de peças produzidas naquela época. Shakespeare toma de forma mais simples e flexível esta rica linguagem poética, repleta de imagens e metáforas, sendo ele o primeiro a transformar uma crônica inglesa na primeira tragédia histórica elisabetana (*Eduardo II*).

Podemos considerar que o teatro elisabetano utilizou as três linguagens essenciais (a falada, a visual e a musical), seguindo uma longa tradição cultural oral e medieval, para compor um movimento rico e único na literatura.

Assim, para os autores daquele período, as palavras eram o principal recurso, do qual, talentosamente, uniam dramaturgia e poesia. (a palavra poeta, no tempo de Elisabete, designava um escritor teatral).

As circunstâncias deste período, favorável ao cultivo e apreciação das palavras, deveu-se à tradição oral, a qual as pessoas estavam treinadas para ouvir, ao ensino obrigatório de oratória e retórica nas escolas e universidades, e a flexibilidade da língua inglesa, cunhando expressões e novas palavras¹³.

O visual, "ver" uma peça, está intimamente ligado às cerimônias e rituais públicos, presentes no cotidiano da população: aberturas de

¹² Vale lembrar que a participação de mulheres em peças teatrais era não só proibida, mas cercada de grande preconceito. Com exceção de prostitutas, senhoras quando iam ao teatro usavam máscaras. Só na reabertura dos teatros londrinos, em 1660, é que as mulheres começam a subir à cena para representar.

¹³ A influência do ouvir uma peça permaneceu no vocabulário inglês. A palavra inglesa ainda hoje para público é *audience*, que vem do verbo latim *audire* (ouvir).

Parlamento, procissões reais, comemorações em homenagem à rainha cercadas de canto, dança e declamações de versos.

A presença destes rituais está evidente nas peças shakespearianas: casamentos, banquetes, coroações, batismos, muitas vezes imbuídos de significados mais sutis de delineamento psicológico de seus personagens: em *Macbeth*, a interrupção do banquete em que o fantasma de Banquo aparece faz com que os nobres não respeitem a ordem social e política hierárquica junto à mesa, sinalizando a desordem presente na Escócia após a morte do rei legítimo, e dando também indício da culpabilidade e desvario de Macbeth no desfecho do episódio.

A música é um elemento importante deste teatro: os autores colocavam música ao vivo em suas peças, não só para dança, mas também para acompanhar canções ou sublinhar a atmosfera de uma cena. Muitas peças encerravam-se com uma giga (espécie de canto e dança popular). Lembremos que os atores elisabetanos deveriam ser extremamente versáteis: além de representar, estavam entre suas "funções" esgrimir, dançar, cantar, tocar um instrumento e declamar.

Consideremos por fim o vestuário e a participação da platéia.

O recurso da vestimenta era essencial para a visualização e efeitos indicativos de mudanças de comportamento ou atitude no personagem. As roupas eram luxuosas e bonitas para preencher o espaço da cena e devido à disposição do palco, para não decepcionar a platéia. No segundo caso, como exemplo, Hamlet, todo de preto, de luto pela morte do pai, contrasta com as roupas coloridas dos outros membros da corte.

A platéia era colocada como cúmplice da história desenvolvida na peça e chamada a colaborar ativamente com a representação. Isto é facilitado tanto pela proximidade do palco, como pelo recurso dos autores: seja pelo fato de os personagens declararem seus planos diretamente (vide Iago em *Otelo*), seja pela convenção de estar "escondido", através de frases (o personagem fingia que não era visto enquanto o outro, com quem contracenava, fingia que acreditava), seja principalmente, pela participação imaginativa. No prólogo de *Henrique V* há um apelo:

Será que esta arena pode conter os vastos campos da França? Será que conseguiremos colocar neste "o" de madeira todas as batalhas tonitruantes que agitaram o ar em Agincourt, na França? Então, deixem que nós, os autores, que somos apenas cifras para contar esta grande história, trabalhemos sobre as suas forças de imaginação. Imaginem que dentro da parede deste círculo estão agora confinadas duas grandes

monarquias, dois grandes exércitos. [...] Pensem quando nós falamos de cavalos que vocês os estão vendo.¹⁴

Consideramos assim, o teatro elisabetano como uma incrível mistura de tradições poéticas e teatrais, nativas daquela ilha e da história clássica, onde, com a junção do poder da palavra, a composição dramática e a imaginação do público, os autores podiam contar qualquer história, esquadrinhando romances e tragédias gregas, contos medievais, comédias italianas, dramaturgia clássica, histórias de Roma e da Inglaterra.

Alguns dramaturgos do período que justificam também uma leitura: John Lyly (1554-1606), George Peele (1558-1597), Robert Greene (1560-1592), Christopher Marlowe (1564-1593), Thomas Dekker (1572-1632), Ben Jonson (1572-1637) e Philip Massinger (1583-1640), entre outros.

02. A Inglaterra elisabetana

Voltemo-nos agora para um panorama sobre a Inglaterra.

O período Tudor (final do século XV e todo o século XVI) foi uma época em que a Inglaterra era conhecida como "Alegre e Velha Inglaterra", a marinha inglesa era a toda poderosa dos mares, havia outros mundos e mercados a conhecer e explorar e a crença renascentista no homem era inabalável: "Ouso tudo o que é próprio de um homem" (*Macbeth*).

Elisabete I ascende ao trono em 1558. Genuinamente inglesa, governa o país com mão de ferro. Com um anglicanismo moderado, permite certa tolerância religiosa e seus súditos colocavam sua lealdade à rainha acima das diferenças religiosas.

Em um período de prosperidade econômica e desenvolvimento, propiciando a consolidação da constituição de uma nacionalidade, a cultura será item essencial para a composição deste quadro.

Elisabete percebe o valor da manutenção de uma "aura" próxima de seus súditos e ao mesmo tempo de uma certa "intocabilidade". Os ingleses a homenageiam como a Rainha Virgem, Gloriana e a Rainha das Fadas.

No teatro do poder, Elisabete utiliza-se de um jogo de sedução das massas. Em uma época em que não existiam fotografia ou televisão,

¹⁴ SANTOS, op. cit., p. 90. (grifos meus)

os ritos e cerimônias adquirem peso de propagar uma determinada imagem.

A poesia e o teatro representam assim o papel da própria rainha que os súditos gostariam que fosse, exibindo-se cativante e sedutora, viajando pelo país, desfilando pelas ruas de Londres em carruagens ou em barcaças luxuosas pelo Tâmesa e visitando seus nobres, honrando-os e arruinando-os com as despesas de sua hospedagem.

Ela (Elisabete) também representava uma série de outros papéis: a pobre mulher indefesa, a rainha ultrajada, a soberana forte e a musa inspiradora dos poetas, que enriqueceram a literatura inglesa renascentista com uma poesia de altíssimo nível.¹⁵

Nesta efervescência, porém, Shakespeare, ao mesmo tempo que a vivencia e demonstra seu amor pela pátria, guarda uma ambivalência de sentidos com a preservação de elementos próprios do universo popular e medieval, como as bruxas, os fantasmas, os símbolos mágicos, e mesmo o questionamento sobre a eficácia da razão e da racionalidade como feita, por exemplo, em *Hamlet*.

03. Vida e estilo de Shakespeare

William Shakespeare nasceu em 1564, em uma família de pequenos comerciantes da cidade-feira de Stratford-on-Avon, Warwickshire. Casou-se em 1582, com Agnes Hathaway, falecendo em 1616.

Não se considerava poeta, mas sim um homem de negócios, ocorrendo em muitos momentos de sua vida pessoal trechos e situações de névoa e obscuridade (o que talvez ajude a manter o mito shakespeariano sobre sua figura).

Mas Shakespeare, na verdade, nunca se referiu à sua atividade, não só em seu testamento nem quando, intimado a declarar o que fazia, no Tribunal de Requisições, lá serviu de testemunha em 1612. Declarava-se, simplesmente, gentil-homem de Stratford-on-Avon. Não que tivesse ele qualquer motivo para sentir-se envergonhado da profissão que abraçara.¹⁶

¹⁵ Ibid., p. 74.

¹⁶ SISSON, C. J. Shakespeare. In: SHAKESPEARE, William. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. v. 1: p. 15.

Dramaturgo popular, ator e escritor profissional, foi também um hábil homem de negócios, proprietário de dois teatros, o Globe e o Blackfriars. Nestas condições, ele sabia dos limites e possibilidades do teatro, dos atores e do público, escrevendo peças com personagens marcantes, ação dinâmica e linguagem tocante para divertir seus assistentes, não importando se os espectadores assistiam a suas peças na Corte, em companhia da rainha, em pé, ou sob qualquer tempo, no Globe ou outra platéia.

A produção literária de Shakespeare agrupa-se em três categorias principais.

Os escritos dos primeiros anos seguem a tradição das peças existentes e refletem a confiança e ousadia do autor. Incluem comédias como *Sonho de uma noite de verão*, um certo número de peças históricas e a tragédia *Romeu e Julieta*.

Por volta de 1600, mudanças de temperamento são detectadas. Neste período surgem dramas caracterizados pela amargura, desilusão e desconfiança da natureza humana. Começa com a tragédia *Hamlet*, prossegue com o cinismo *Tudo está bem quando bem termina* e culmina com as tragédias cósmicas de *Macbeth* e *Rei Lear*.

O terceiro grupo de dramas inclui os escritos nos últimos anos de vida e possivelmente em seu retiro em Stratford-on-Avon. Entre eles, *Conto de Inverno* e *A Tempestade*, descritos como idílicos e como uma reorganização da ordem do plano divino do universo.

A obra dramática de Shakespeare sobreviveu graças à admiração de dois amigos e companheiros de teatro, John Heminges e Henry Condell, que resolveram publicar as peças.

Numa época em que a poesia dramática não desfrutava do mesmo prestígio que a lírica, não é de admirar que Shakespeare, que se preocupou com a publicação dos seus sonetos e poemas narrativos, não se importasse com o fato de que 16 das suas 37 peças não fossem publicadas. Elas foram resgatadas do esquecimento pelos seus dois amigos e sócios na primeira edição das peças completas, que data de 1623 e é conhecida como First Folio. Desta data em diante a dramaturgia universal jamais seria a mesma.¹⁷

A rica variedade dos personagens shakesperianos atraía o público, pois continha elementos conhecidos (como aqueles apresentados

¹⁷ SANTOS, op. cit., p. 93.

nas antigas moralidades e milagres)¹⁸, questões transcendentais como a relação do homem com o universo e a cumplicidade da platéia (o recurso de declarar francamente os planos a que se propõe o personagem diretamente ao público, como Iago em *Otelo* ou o primeiro monólogo de *Ricardo III*, como neste trecho "Ora, se o rei Eduardo for tão justo, tão veraz quanto eu sou falso e traíçoeiro", mantém o suspense dos espectadores).

É uma enorme galeria de protagonistas e antagonistas, aristocratas e artesãos, patrícios e plebeus, todos tão fascinantes que, após conhecê-los, sentimos vontade de exclamar, como Miranda: "Mas que maravilha! Que criaturas maravilhosas temos aqui! Que admirável mundo novo que tem tais criaturas nele!!!"¹⁹

Ainda sobre a riqueza de construção da organização interna das peças, devemos apontar: a justaposição do cômico e do trágico no contraste e qualidade de seus personagens (no caso do trágico, as cenas cômicas proporcionavam um certo alívio, uma vez que não havia cortina para intervalos), o aperfeiçoamento do amor romântico de maneira diferente do sentimento cortês e cavalheiro apresentado em obras mais antigas, a recuperação das figuras dos bobos da corte ou *clowns* (herdeiros da tradição cômica medieval e seu repertório de canções, pantomimas e monólogos), o estabelecimento na conclusão das peças da ordem e hierarquia (vide a reconciliação dos Capuletos e Montecchios e a restauração da ordem nas ruas de Verona ao final de *Romeu e Julieta*) e a "técnica do espelho", variações que nos dão o mesmo tema sob diferentes aspectos (em *Hamlet*, encontramos as figuras de três filhos sem pais - Hamlet, Laertes e Fortinbrás - e em sua maneira diferente de reagirem ao destino, bem como, na mesma peça, as figuras delicadas e femininas de Ofélia e Gertrudes frente aos infortúnios, ilustrando a frase "*Fragilidade, teu nome é mulher*" - *Hamlet*, ato I, cena 2).

Neste caleidoscópio do universo shakespeariano é possível apresentar novas leituras e interpretações de seus personagens e situações, procurando compreender não só a universalidade de seus temas e paixões, mas usufruir e refletir sobre a própria natureza humana.

¹⁸ Peças populares de cunho religioso, apresentadas em festas religiosas pela Igreja ou por guildas de cidades salientando características de atividade profissional exercida pelas mesmas.

¹⁹ SANTOS, op. cit., p. 95.

Vejam agora uma síntese de duas peças selecionadas (*Otelo* e *Macbeth*) e os elementos possíveis de serem trabalhados em sala de aula.

Otelo, o Mouro de Veneza

É produzida no chamado Terceiro Período (1600-1608) juntamente com outras célebres tragédias - *Hamlet*, *Rei Lear* e *Macbeth*.

São quatro grandes heróis trágicos, cada um no seu próprio mundo cósmico, cuja ordem é destruída. Cada um luta intimamente contra forças que provocam muito mais que simples danos físicos. São mais que simples indivíduos, são arquétipos.²⁰

Como fonte literária que servisse de inspiração a Shakespeare, aponta-se a tradução francesa da novela *Il Moro de Venezia*, da coleção *Hecatommithi*, de Giraldo Cinthio, publicada em 1584: com exceção da semelhança do nome Disdemona, os demais personagens e o desfecho são de criação livre.

É a história de um mouro (este elemento já por si só possível de ser explorado junto aos alunos. Qual a inserção social, econômica, política e cultural naquela sociedade e a situação de preconceitos existentes), general do exército da sofisticada República de Veneza (outro elemento a ser trabalhado: a organização do território, hoje tomado como Itália, em repúblicas, condados, ducados e cidades. E ainda, a importância comercial daquela cidade), que instigado e persuadido em suas desconfianças de infidelidade por Iago, invejoso de sua situação, mata por ciúmes sua bela esposa branca Desdêmona.

O colapso moral de Otelo se torna mais impressionante devido à sua natureza nobre e os crimes cometidos em nome do ciúme, ou melhor, por desconhecimento da maldade humana; e, incapaz de reconhecer a malícia sob a máscara da bajulação, o mouro se deixa prender pela intriga até reconhecer tardiamente a enormidade de sua vilania. O excesso de confiança que o fez realizar extremos, quando se julgou burlado em sua boa fé. ("*Então tereis de referir-vos a alguém que amou bastante, embora sem prudência, a alguém que não sabia ser ciumento, mas que, excitado, cometeu extremos.*" Ato V, cena II)

Elementos ligados ao comércio (Veneza, o ataque de turcos à ilha de Chipre, protetorado de Veneza, a qual Otelo será chamado a defender)

²⁰ STEVENS, Kera; MUTRAN, Munira. **O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare**. São Paulo: Global, 1988, p. 25.

poderão ser temas introdutórios às rotas comerciais no período medieval e seu desenvolvimento no período moderno.

As narrativas de Otelo a Desdêmona sobre as viagens e lugares por ele visitados, bem como a descrição de costumes e paisagens estranhas, podem ser indicativos à pesquisa de relatos de viajantes, desde Marco Polo aos conquistadores da América, trabalhando a noção também do "olhar o outro" de uma perspectiva européia.

Não esqueçamos também a possível discussão acerca do ciúme, elemento de tormento do espírito humano, o mais doloroso e intolerável da perspectiva da natureza humana, atemporal em suas manifestações e mote para reflexões ainda hoje.

Macbeth

A *Tragédia de Macbeth* foi publicada pela primeira vez no Folio de 1623.

O fundamento histórico da peça Shakespeare deve ter achado nas *Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda* de Raphael Holinshed, que por sua vez deve tê-la extraído das *Scotorum Historiae*, de Hector Boetius, onde o herói tinha o nome Maccabeus. Mas Shakespeare não fez questão de seguir minuciosamente as indicações históricas e misturou personagens e acontecimentos com o propósito de lhes dar maior consistência dramática.²¹

Esta peça é considerada uma das mais densas já produzidas.

É possível ali explorar as fontes históricas, a linguagem, as imagens, o sobrenatural, o Tempo, a luta entre o Bem e o Mal, a atmosfera e a visão de mundo.

A adaptação que Shakespeare fez de Holinshed corresponde às fantasias da imaginação popular, jogando nebulosamente com fatos não de todo lembrados e interpretando-os de maneira a enfeitar a trama para realçar o ensinamento moral: com isso, um dos procedimentos mais corriqueiros da Idade Média passou a simbolizar o processo da queda do homem, ainda conforme a ideologia medieval, com todos os elementos naturais e sobrenaturais passíveis de aceitação pela consciência coletiva.²²

²¹ SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Do texto e da tradução. Tradução Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. Coleção Teatro Hoje.

²² Id.

A dimensão trágica da personagem principal oferece subsídios para a discussão do significado de Macbeth. A eterna dúvida entre a existência, na vida humana, do livre-arbítrio ou do destino, confere ao texto a dimensão que muitos críticos chamam de "tragédia cósmica"²³.

Macbeth era o general do rei Duncan, da Escócia. Impressionado com uma profecia feita por três feiticeiras, Macbeth e sua esposa tramam e executam, a traição, a morte do rei, porém, Macbeth, atormentado pelo seu crime hediondo, assassina a todos os que possam colocar seu trono (agora usurpado) em perigo, morrendo ao fim, como previsto por outra profecia, por um "homem que não tenha nascido de mulher", Macduff (pois este foi arrancado, antes do tempo, do ventre de sua mãe).

Algumas conexões necessárias podem ser realizadas, como o elencar das principais características da obra: a ambição, o poder, os bastidores deste poder, a superstição, a hipocrisia e a audácia, típicas de uma fase renascentista entusiasta dos valores e ousadias humanas.

Outros possíveis temas: a situação da Escócia frente à Inglaterra, as reflexões acerca dos efeitos de um crime hediondo e o assassinio do "ungido de Deus" (o rei), de acordo com a crença da época.

04. Algumas Sugestões De Trabalho Em Sala De Aula

É interessante e necessário iniciar com uma breve apresentação de William Shakespeare (1564-1616), como um dos principais representantes do renascimento literário inglês, caracterizando sua obra, que é marcada pela análise psicológica do homem enquanto ser conflitante consigo mesmo e em outra escala maior, em relação ao Universo; daí o universalismo de seus temas e mesmo sua contemporaneidade, pois fala do Homem (seus sentimentos, paradoxos e inseguranças) e ao Homem (em qualquer tempo e espaço, o confronto com seus limites), bastando ver, por exemplo, o ciúme discutido em *Otelo* ou o amor incondicional de Romeu e Julieta, ainda hoje presentes enquanto estereótipos, no imaginário social.

Existe a opção de trabalhar com o texto teatral em sua íntegra ou trechos do mesmo após o conhecimento da história em si, dependendo da disponibilidade e recorte dado pelo professor.

Outra opção é a obra de Shakespeare recontada por Paulo Mendes Campos, mas que conserva a essência da obra e diálogos

²³ STEVENS; MUTRAN, op. cit, p. 107.

originais, considerada portanto, sob nova perspectiva de linguagem, analisada no início deste texto.

Propõem-se, também, roteiros elaborados que contemplem as discussões realizadas em aulas prévias, havendo a possibilidade de apresentação via relatórios orais ou mesmo a encenação de alguns trechos mais significativos, podendo este recurso, desinibir alguns alunos e mesmo revelar o talento de improvisação de muitos outros.

Outras possibilidades de trabalho com as peças de Shakespeare: o cotejamento da obra com o filme, lembrando que se colocam linguagens culturais diferentes e, portanto, necessitam de tratamento adequado (e mesmo a comparação de filmes, sob o mesmo título, feitos em épocas distintas e o tratamento dado - linguagem, cenografia, adaptação do roteiro, enquadramentos de câmera), a análise e comparação com outras obras literárias do período como *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, uma recriação da história em dias atuais (a peça e o filme *Orfeu negro* é relacionado a *Otelo*) e a comparação com a obra teatral filmada como teatro (não foi falha de escrita: a TV Cultura de SP em 1995 organizou exposições de peças teatrais em formato de programa.)

Existe também uma série organizada pela Editora Abril Jovem S.A., chamada *Classics Illustrated*, de extrema qualidade textual e visual, editada em 1990. Existe aí outra perspectiva interessante a ser trabalhada: o uso de quadrinhos, mais elaborados, para a popularização de textos literários.

Algumas obras de Shakespeare transpostas para o cinema: *Romeu e Julieta*, *Hamlet*, *Otelo*, *A megera domada*, *Rei Lear*, *Henrique VIII*, *Henrique V*, *Muito barulho por nada*, que podem ser encontradas em boas locadoras, rendem boas discussões.

A Huttington Library produziu um calendário em 1996 intitulado *Shakespeare's World*, cujas ilustrações pertencem a um raro livro de sua coleção que contém aquarelas originais reproduzidas de *The Turner Shakespeare*, um único volume ilustrado das edições dos trabalhos de Shakespeare, compilado tardiamente no século XIX. Estas imagens ou outras poderiam servir de mote para trabalhos de reflexão a respeito das representações elaboradas de personagens e situações. Quais as mudanças, por exemplo, nos traços de identificação de judeus (*O Mercador de Veneza*) ou de mouros (*Otelo*) ?

Considerações Finais

Devemos ficar atentos porém a um dado: por mais rica, envolvente e emocionante que seja a literatura, esta deve ser tratada como um documento, entre muitos outros possíveis e presentes naquele dado momento histórico, e, como tal, devidamente analisado e contextualizado, em seu discurso narrativo, personagens e ambiente de ação.

Assim, poderemos, em parte, recuperar a leitura (não só de obras literárias) e discutir suas diversas possibilidades de interpretação, como também dialogar mais estreitamente com estes dois campos de estudo.

Podemos valorizar um texto por ser este pleno de possibilidades de sentido, porque reinventa a língua a cada linha, porque nos arrepiamos com seu ritmo ou nos comove com seu pathos, mesmo que contrarie as verdades investigadas pelo historiador. Por isso não cabe dizer que um ficcionista finge ou mente, embora caiba perguntar, sim, que verdade ele nos traz pelas suas meias-verdades. Já o historiador não. Narrador vivaz ou não, assumindo a subjetividade de suas hipóteses e juízos, ou não, seria uma ofensa dizer que ele finge ou que simplesmente inventa sem procurar provar o que diz com base na investigação historiográfica.²⁴

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. São Paulo: Ática, 1996.
- CAMPOS, Paulo Mendes. **Contos de Shakespeare**. Belo Horizonte: Tecnoprint, 1970.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHIAPPINI, Lígia. Relações entre história e literatura no contexto das humanidades hoje: perplexidades. In: SIMPÓSIO NACIONAL DA ANPUH. HISTÓRIA: FRONTEIRAS, 20., 1999, Florianópolis. **Anais ...**. São Paulo: Humanitas, 1999.
- COSERIU, Eugênio. **O homem e sua linguagem**. Rio de Janeiro: Presença, 1982.

²⁴ CHIAPPINI, Lígia. Relações entre história e literatura no contexto das humanidades hoje: perplexidades. In: SIMPÓSIO NACIONAL DA ANPUH. HISTÓRIA: FRONTEIRAS, 20., 1999, Florianópolis. **Anais ...**. São Paulo: Humanitas, 1999, p. 813.

- GAY, Peter. **O estilo na história**. São Paulo: Cia das Letras, 1990
- IGLESIAS, Francisco. Memória e História. In: SEMINÁRIO BASES PARA IMPLANTAÇÃO DE UM ARQUIVO MODERNO: O ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE, 1991. Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte. Secretaria Municipal de Cultura, 1991. Citado por LOPES, Eliane M. Teixeira. História da Educação e Literatura: algumas idéias e notas, In: **Educação em Revista**, Belo Horizonte, n. 27, jul. 1998.
- MOLINA, Ana H. Renascimento, Shakespeare e a sala de aula. **Boletim Informativo do Laboratório de Ensino de História**. Londrina, ano 5, n. 15, 1999.
- PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. São Paulo: Ática, 1992.
- SANTOS, Marlene S. dos. O teatro elisabetano. In: NUNEZ, Carlinda F. P. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Entourage Produções Artísticas, 1994., 2 volumes.
- SEVCENKO, Nicolau. **O Renascimento**. Campinas: Unicamp, 1988.
- SHAKESPEARE, William. **Otelo, o mouro de Veneza**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Obras completas de Shakespeare. Volume XIV. São Paulo: Melhoramentos [196-].
- SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Do texto e da tradução. Tradução Geir Campos. Coleção Teatro Hoje. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- SISSON, C.J. Shakespeare. In: SHAKESPEARE, William. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. Vol. 01.
- SOARES, Magda. História e linguagem: uma perspectiva discursiva. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, n. 27, jul. 1998.
- STEVENS, Kera; MUTRAN, Munira. **O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare**. São Paulo: Global, 1988.

RESUMO

Diálogos Possíveis Entre o Ensino de História e a Literatura Shakespeariana

O texto apresenta e analisa, dentro do período chamado Renascimento, a literatura inglesa, em especial a dramaturgia shakespeariana, e as possibilidades de seu uso, enquanto texto, interpretação ou imagem, no ensino de história.

Palavras Chave: Renascimento, literatura inglesa (shakespeariana), história e ensino

ABSTRACT

Possible Dialogues Between the Teaching of History and the Shakespearian Literature

This essay presents and analyzes the period called Renaissance, the English literature, especially Shakespeare's dramaturgy, and its possible uses, as text, interpretation or pictures, for History teaching purposes.

Key Words: Renaissance, English literature (Shakespeare), History teaching