

Fantasmas no universo literário inglês: complexidades dramáticas e teológicas na Inglaterra do século XVI

Profa. Dra. Suzi Frankl Sperberⁱ (UNICAMP)

Prof. Ms. Régis Augustus Bars Closelⁱⁱ

Resumo:

Geralmente relaciona-se muito do drama elisabetano às tragédias latinas. O tragediógrafo Lúcio Aneu Sêneca é visto como uma grande fonte de elementos temáticos, estilísticos e estruturais das tragédias de Thomas Kyd, Christopher Marlowe e William Shakespeare. Entre os elementos geralmente levantados, encontram-se: o verso branco, a divisão em cinco atos, a esticomítia, o fantasma e o tirano. O elemento comum mais intrigante aponta para o tratamento dado ao sobrenatural, em especial ao uso de fantasmas como personagens. Na Inglaterra, a partir de obras que seguiam o estilo 'De Casibus', de Giovanni Boccaccio, o fantasma passa a fazer parte de diversos enredos dramáticos. Cronologicamente, seu papel dentro da tragédia desloca-se da observação e comentário sobre a ação, passando, gradualmente, das pequenas intervenções em sonhos e aparições para os outros, até ganhar objetividade e presença marcante como no Hamlet.

Palavras-chave: Dramaturgia, Fantasmas, Período Elisabetano, Shakespeare, Sêneca

1 Introdução

Fantasmas e cenários de um mundo desconhecido povoam o imaginário do drama inglês do século XVI, causando fascínio, interesse e perplexidade por sua força dramática e fantasiosa. Seja na descrição das regiões infernais, mediadas pelo sincretismo pagão e diversas alusões clássicas, seja pela própria intervenção do fantasma no cotidiano dos personagens vivos, eles estão ali, a agir, maquiavar e influenciar os comportamentos daqueles que vivem. Os números de suas aparições impressionam, de 1500 até 1660 existem cerca de 80 peças teatrais com fantasmas entre suas personagens (MONETTE, 2004, p.14). Reduzindo o arco histórico para o período Elisabetano, constata-se 51 fantasmas em 26 peças (PROSSER, 1971, p.259).

O entendimento do fantasma utilizado nos palcos pressupõe algumas relações a serem discutidas, como aquela em que estes seres poderiam ter com sua audiência quanto ao local de sua origem; quanto ao seu uso dramático e as formas de interação, de compreensão e percepção da intervenção fantasmagórica durante o espetáculo. Tanto o entendimento do fantasma quanto o seu aproveitamento enquanto personagem de obras dramáticas e líricas requerem uma investigação histórica para que as obras que fazem uso desse recurso possam ser melhor entendidas. O foco deste texto será apresentar algumas dessas complicações de ordem teológica e dramática no processo de interpretação de dramas ingleses do século XVI que lidam com esses seres muitas vezes de formas inerentes ao próprio desenvolvimento da ação e compará-las brevemente ao seu uso anterior.

A primeira concepção para essa investigação parte da compreensão do indivíduo sobre o próprio fenômeno sobrenatural, tratado aqui, para fins de clareza, em dois momentos históricos, o antes e o após a Reforma Protestante. Inicialmente, a concepção geral medieval sobre fantasmas revela, por meio de muitos relatos, que o retorno daqueles que já não estão mais vivos poderia envolver três itens fundamentais: a morte muito próxima daquele que recebera a 'visita'; um pedido para que o familiar resolvesse débitos ou pendências que não puderam ser resolvidas em vida; e por fim, um pedido por orações – o que poderia envolver a celebração de missas – e/ou doações – para o abrandamento das penas sofridas no outro mundo (Cf. SCHMITT, 1995). Porém, este ser medievalizado não é o típico fantasma que é visto nas peças do período Elisabetano. As disparidades teológicas que dividem o Mundo Medieval e a Era de Shakespeare são condicionadas

pelo clima de discussão e reforma da instituição religiosa. A Reforma Protestante e o rompimento de Henrique VIII com Roma definem, entre muitas outras coisas, o abismo epistemológico sobre os seres sobrenaturais, que mesmo depois de mortos, ainda retornariam ao mundo dos vivos não somente pedindo o abrandamento de penas e ritos religiosos, mas, também, a realização de desejos e vontades individuais, em especial, a vingança, além de retornarem trazendo consigo suas histórias e descrições dos locais em que se encontram.

Após a Reforma, segundo Stephen Greenblatt, em *Hamlet in Purgatory*, “the border between this world and the afterlife was not firmly and irrevocably closed. For a large number of mortals – perhaps the majority of them – time did not come to an end at the moment of death”¹ (GREENBLATT, 2002, p.18). As portas entre os mundos permaneceram bem abertas às obras de arte. A divisão entre esses dois momentos permite situar algumas disparidades para que se possa adentrar aquilo que é um domínio contínuo entre eles, isto é, conserva as marcas antigas e incorpora novas, observadas no ambiente pós-reformista do período Elisabetano. A crença popular amplamente consolidada pela Europa dizia que fantasmas de criminosos, suicidas e pessoas assassinadas andavam pela terra após terem sido mortas e que, algumas vezes, entravam em contato com os vivos. Apareciam, geralmente, à meia-noite, e desapareciam com o canto de um galo. A Igreja da Idade Média, baseada nesta firme crença, teria encontrado apoio substancial para a criação do Purgatório e para o oferecimento de quantias às almas dos mortos. A associação destes temas, o fantasma que ronda pela noite e sua relação com o Purgatório de ‘alma condenada’, estavam todos presentes no tempo da Reforma (MOORMAN, 1906, p.197).

Católicos e Protestantes definiram as diferenças entre seus entendimentos, embora não discordassem sobre a existência da vida após a morte (WATSON, 1994, p.9-10), em especial pelos últimos não aceitarem a existência do Purgatório por falta de prova nas Escrituras. Este local intermediário, “*forged a different kind of link between the living and the dead, or, rather, it enabled the dead to be not completely dead – not as utterly gone, finished, complete as those whose souls resided forever in Hell or Heaven*”² (GREENBLATT, 2002, p.17). A estrutura Céu, Purgatório e Inferno forma uma tríade, uma forma de se adequar o pós-vida no ordenamento costumeiramente aceito das divisões do mundo em múltiplos de três, como a primária, a divisão do *corpus* sagrado entre três pessoas, além das multiplicações do sistema cosmológico, como as nove esferas celestes ou as nove hierarquias de anjos e de demônios (Cf. TYLLIARD, 1960 [1942]). Ainda por três é possível dividir as posições pneumatológicas – isto é, as formas de compreensão do fantasma – para o elisabetano.

Para os Protestantes os fantasmas existiam, mas aquilo que fazia contato com os homens eram manifestações do Diabo e não o espírito da pessoa morta (MOORMAN, 1906, p.197). Não se tratava, portanto, de um retorno do ente morto, mas sim de uma assombração sem qualquer relação com o pós-vida. O tratado mais elaborado desse tom foi produzido na Suíça, por Louis Lavater em 1570, e traduzido para o inglês, sob o título de *Of Ghosts and Spirites walking by night* (Idem). Esta também era a posição sustentada pelo Rei James na Escócia, em 1597 (o futuro rei da Inglaterra em 1603). Apesar de existir a possibilidade de serem anjos, esses seres poderiam ser demônios que assumiam a forma dos mortos. Para os Católicos, cuja obra base é a de Pierre Le Loyer, de 1586, se afirmava que uma alma realmente poderia vir do Purgatório para a terra. Não se pode deixar de lado os Céuticos, cuja elaboração teológica representada por Reginald Scot, de 1584, dizia que os espíritos não podiam assumir formas humanas (JOSEPH, 1961, p.493). Outras possibilidades de

¹ “a fronteira entre este mundo e o Além não estava nem firme nem irrevogavelmente fechada. Para um grande número de mortais – talvez a maioria deles – o tempo não chegava ao fim no momento da morte”. Minha tradução. GREENBLATT. *Hamlet in Purgatory*, 2002, p. 18.

² “forjou uma forma diferente de elo entre os vivos e os mortos ou, melhor, permitiu aos mortos não estarem completamente mortos – não estavam totalmente consumidos, terminados, completos como aqueles cujas almas residiam para sempre no Inferno ou no Céu”. Minha tradução. GREENBLATT. Op. cit., 2002, p. 17.

obras e autores importantes para essa discussão teológica são acrescentadas por Semper, obras como *Supplication of Souls*, de Sir Thomas More (1529; 1557) e *The Golden Legend*, de Jacobus de Voragine (1275, traduzido por Caxton em 1483; 1527) (SEMPER citado por JOSEPH, 1961, p.494).

2 O Drama Elisabetano e seus Fantasma

No âmbito dramático, as disputas em se abolir ou não o Purgatório tornaram seus habitantes muito populares. A falta de solução para o problema do local do pós-vida acaba por se tornar uma questão social, além de epistemológica e teológica. O membro de uma sociedade, que dela foi separado pela ocorrência de sua morte, retorna para resolver aquilo que entre ela e o indivíduo não ficou ajustado. O ser sobrenatural atravessa as barreiras do entendimento para tentar acertar uma transgressão que lhe foi feita em vida por um membro ou toda uma sociedade. A contravenção do interdito ‘não matarás’ fornece aos fantasmas que foram assassinados todo o apoio para que, agindo ou induzindo um agente no mundo dos vivos, pudessem resolver esse problema, que culminaria nas mais variadas formas de tragédias de vingança. Vingiar a morte torna-se um ato que permeia os dois mundos, o dos vivos e o dos mortos, neutraliza uma transgressão feita do lado de cá, fazendo uso de outra violação do mesmo tipo. Portanto, uma falha na própria sociedade permitiu uma primeira violação contra a vida. Na sequência, o entendimento cultural sobre a morte – imutável e sem retorno – é violado pelo fantasma, ao cobrar por uma reparação dessa violação original, que ganha o caráter de repetição de um ciclo de vinganças ou de apaziguamento da crise, tornando esta última violência algo próximo de um ‘sagrado’. Porém, o acúmulo de transgressões e complicações chega a tal ponto, que o vingador/transgressor acaba por não resistir ao ato. Essa formulação acaba por se tornar a base para as tragédias de vingança, na qual se vê que Hamlet não sobrevive ao seu ato, tampouco Titus.

Outro aspecto de muita riqueza no uso artístico está na história de vida daquele que retorna, não pela vingança, mas pela trajetória de vida exemplar, carregado de uma força moralizante em muitas obras que tratam especificamente da queda de grandes homens, como é o caso da obra lírica, *The Mirror for Magistrates*. Obra redigida de forma colaborativa, na qual a cada capítulo, um fantasma de um importante rei, príncipe ou duque, aparece para dialogar com o grupo de autores, contando a sua história, em especial focando no momento de sua queda e morte, para que os autores façam, na sequência do relato, o julgamento moral mais conveniente, procurando descobrir se se tratou de um erro de escolha, uma falha ética, um pecado, uma punição familiar ou, em último caso, simplesmente o agir da Fortuna. Nessa obra, e em suas semelhantes imitações, o caráter didático e político sobre a trajetória de vida é mais evidente que a preocupação com as discussões teológicas ou a sede de satisfação no mundo terreno.

No teatro as relações com as discussões são progressivas e procuram se definir de acordo com o próprio avançar do entendimento do fantasma e a sua importância dentro do eixo da ação dramática. Isto significa que eles são tanto os narradores de autobiografias moralizantes como as vítimas incitadoras de vingança que trafegam por universos inconstantes e indefinidos. Eles reexaminam as tradicionais valências entre os vivos e os mortos. Cada vez mais os mortos parecem oprimir os vivos. Eles representam, então, a comunidade falha. As tramas podem terminar ou não com o estabelecimento de uma nova ordem. Se o fizerem, esta será sem fantasmas (MONETTE, 2004, p.18). No período de maior fertilidade do drama elisabetano é possível perceber a grande concentração de fantasmas, sejam como aparições em sonhos, observadores ou realmente personagens dentro das tramas. A irresolução do problema do local, em que as almas condenadas a pagarem seus pecados devem ficar, acaba por liberá-los para habitar o mundo dos palcos ingleses.

William Shakespeare parece muito interessado na disputa dos teólogos de seu tempo, pois muito das doutrinas suíças aparecem em *Hamlet*, assim como há também, por exemplo, uma forte preocupação com sacramentos. Em *Hamlet* as três formas de se compreender o fantasma podem ser

vistas nos quatro personagens que têm contato com o falecido Rei. Marcelo e Bernardo, nas cenas iniciais, são os que primeiro o vêem e crêem que se trata de seu antigo senhor, possuem, portanto, a postura católica favorável ao retorno, enquanto Horácio é cético quanto à existência desses seres. Já o príncipe Hamlet, ao hesitar entre o bom e o mau espírito, e não concebê-lo como o pai retornado, alinha-se com a postura protestante (JOSEPH, 1961, p.493). Independentemente do alinhamento doutrinário do dramaturgo, o que é indiferente para este estudo, uma vez que o uso de uma determinada posição não revela nada a respeito de suas convicções pessoais, o registro dramático de posições abre caminho para um entendimento sincrético do fenômeno como resultado de uma época fervorosa em disputas teológicas cuja efervescência resplandece em sua maior peça.

No uso dramático, não se tratava, basicamente, de uma disputa sobre o fantasma, mas sobre a própria morte, que estava em jogo como expansão da vida. Portanto, essas discussões acabam tendo como seu objeto a discussão da própria existência, da posição do ser humano dentro de um entendimento ontológico. Com a Reforma e as oscilações entre as religiões do Estado em um curto período de tempo, a problemática dicotomia vida e morte parece encontrar, no drama, uma forma de se discutir os problemas do indivíduo e suas particularidades com relação a tudo isso. A dúvida, o mistério, o desconhecido, continuam rondando tanto dramaturgos como audiência e não se pode deixar de lado a própria crítica, que mesmo séculos mais tarde tem dificuldade em aceitar atravessar a barreira entre alucinações e fantasmas, como, quando trata do fantasma de Banquo em *Macbeth*.

Ao se observar os fantasmas do drama elisabetano, é possível perceber um caminho progressivo de ação, presença e importância do ser sobrenatural dentro da ação dramática. Em *Lochrine*, peça de autor desconhecido, alguns circulam pelos campos de batalha, gritando por vingança, mas quase nada interagem com os personagens vivos. Sendo o morto mais importante, o rei Bruto, cujas memórias e palavras ecoam pela peça toda, mas não o seu fantasma. Já em *Misfortunes of Arthur*, de Thomas Hughes, há a clara presença de um fantasma que dá o mote de vingança à peça, como em um prólogo senequiano, e somente reaparece, quando o ciclo se fecha no epílogo demonstrando realização pessoal e, acima disso, satisfação com o desfecho para o próprio país e o bem comum. Com Thomas Kyd, na *Spanish Tragedy*, o fantasma de Don Andrea é um ser totalmente liminar, apartado da ação dramática, que assiste aos acontecimentos ao lado do espírito antropomórfico da sonolenta Vingança. A perturbação e a interação fantasmagórica começam a crescer com Shakespeare. Em *Ricardo III*, Warwick, o genro de Clarence, aparece em um pesadelo perturbador e ganha vida apenas no relato. Nesses casos, notam-se fantasmas com pouca objetividade saindo dos campos desertos para a dimensão onírica.

Em *Hamlet*, a barreira da objetividade fantasmagórica é superada. O fantasma ganha ação e a repete em um momento posterior, demonstrando, dramaticamente, sua relevância dentro da trama. Ele passa a ganhar objetividade, atravessa a barreira do observador ou do ser imaginário, fruto de sonhos ou de estados de vigília. Em *Ricardo III*, as vítimas retornam para condenar Ricardo e desejar sorte a Richmond; Júlio César reaparece na frente de Brutus prevendo o próximo encontro; Banquo cumpre com a promessa de aparecer no jantar de Macbeth. Nenhuma dessas cenas é um mero ornamento retórico, de estilo ou recorrência a algum tipo de estilo. São todos momentos intensos e fundamentais no desenvolvimento da ação trágica.

O Rei Hamlet, por sua vez, é um fantasma misto quanto a sua classificação: clama por vingança pessoal, logo não é um anjo; faz referência a sacramentos católicos, o que o impede de ser pagão; demonstra preocupação pelo bem estar e a conduta do filho com a mãe, portanto, não é um demônio; é visto por muitos, logo, também não é uma alucinação (WEST, 1955, p.1110). É praticamente um personagem transitório, com suas complexidades que não podem ser categorizadas em rótulos pneumatólogicos. Nesse breve percurso, ele sintetiza a máxima interação na ação trágica com os desafios de entendimento, pois boa parte da peça se passa em desvendar a natureza do fantasma e investigar se aquilo que ele fala é, de fato, a verdade.

3 O Mundo Antigo e seus Fantasma

O recurso utilizado em algumas peças: o uso do antigo mundo dos mortos, o Hades, pode ser compreendido com mais clareza, uma vez que se tem o entendimento da questão problemática em que se encontrava a discussão sobre a morte e aqueles que de lá retornavam. O resgate de uma forma clássica seria uma estratégia para não se envolver em opções por uma ou outra alternativa, escapando de um debate e, ao mesmo tempo, demonstrando erudição ao ornar o território do pós-vida com criaturas e locais já pertencentes a uma tradição artística e dramática consolidada pela própria tragédia. Como pode ser visto também nas inúmeras referências feitas nas tragédias de Sêneca a esse tipo de cenário. Nessa abordagem, o envolvimento e a objetividade desse cenário ficam praticamente no plano ou dos sonhos ou da fronteira da ação, como nos prólogos.

Essa é, basicamente, a diferença estrutural entre o fantasma senequiano e o elisabetano em um sentido amplo. O único deles que tem aparição ‘física’ nas obras de Sêneca é o de Hércules em *Hercules Oetaeus*, na qual o protagonista, após ser queimado junto de seus pertences, aparece como um espírito a sua mãe, isto é, elevou-se de um ser humano grandioso à qualidade de um deus. Os demais fantasmas aparecem em prólogos ou em sonhos, como em *Tiestes* ou *Édipo*, faltando a característica chave observada nos dramas shakespearianos, a objetividade, mas mesmo assim, como foi visto, existem obras em que o modelo da não-objetividade é mantido – com algumas mudanças – como na *Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd, em que Don Andrea fica apenas à beira dos acontecimentos. Outra peça que faz uso desse recurso é *Locrine*, no qual dois personagens que morrem durante a tragédia reaparecem, com pouca objetividade, mas ainda assim, não são totalmente espectadores, logo, estão em uma função intermediária no plano da ação.

Além disso, as disputas teológicas fornecem muita matéria-prima para uma discussão de diversas posições como pano de fundo e de leitura das peças. Enquanto o modelo senequiano daria referências e exemplos de uso na tragédia clássica, ele também se atualizaria frente às disputas e séculos de aparições. A riqueza cultural levantada somente para esse elemento da arte dramática inglesa demonstra uma imensa síntese de cultura erudita com a cultura popular. Nesta visão podem ser colocados de um lado os diversos teólogos de diferentes inclinações, os tradutores de Sêneca e Virgílio, e do outro, a cultura popular, com suas credices e opiniões diversificadas sobre os fantasmas, os relatos que permeavam os séculos desde a Idade Média e a crença consolidada na pós-vida, ambas as visões unidas em uma noção que se constrói a partir dessa síntese cultural.

Conclusão

Por fim, pode-se elencar algumas das complexidades dessas criaturas no drama e na literatura inglesa do século XVI. A forma da ação (objetiva ou subjetiva); local da interação (observador fronteiro, em contato ou sonho); origem do fantasma (locais pagãos ou cristãos); o propósito (vingança ou exemplo); e o gênero artístico (o lírico, o dramático e a oralidade). A classificação ou categorização acaba por ser muito tênue como uma névoa, mas permite uma reflexão de um personagem-fenômeno muito característico no arco histórico dramático e essencial no desenvolvimento da ação trágica de muitas peças.

Referências Bibliográficas

- 1] ATCHLEY, Clinton. “Reconsidering the Ghost in Hamlet: Cohesion or Coercion?” *Philological Review*, vol. 28, p.5-20, 2002.
- 2] CUNLIFFE, John W. **English Classical Tragedies**. Misfortunes of Arthur. Introdução e Notas de John W. Cunliffe. Oxford: Clarendon Press, 1912.
- 3] GREENBLATT, Stephen. **Hamlet in Purgatory**. Princeton: Princeton UP, 2002.

- 4] HASLEWOOD, Joseph. **The Mirror for Magistrates**. London, 1815 [1587-8].
- 5] JOSEPH, Sister Miriam. "Discerning the Ghost in Hamlet" **PMLA**, vol. 76, n. 5, p.493-502, 1961. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/460542>>. Acesso em 22/11/2010.
- 6] KYD, Thomas. **The Spanish Tragedy**. London: Methuen Drama, 2009.
- 7] MARLOWE, Christopher. **The Complete Plays**. Edited by Mark Thornton Burnett. London: Everyman, 1999.
- 8] MONETTE, Sarah. **"It harrows me with fear and wonder": Horror and haunting in Early Modern Revenge Tragedy**. Tese de Doutorado (English Literature). University of Wisconsin-Madison, 2004. Disponível em: <<http://www.sarahmonette.com/dis-pref.html>> Acesso em: 08/03/2008.
- 9] MOORMAN, F.W. "Shakespeare's Ghosts". **Modern Language Review**, vol. 1, n. 3, p.192-201, April, 1906. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3713608>>. Acesso em 22/11/2010. Acesso em: 22/11/2010.
- 10] PROSSER, Eleanor. **Hamlet and Revenge**. California: Stanford University Press, 1971.
- 11] SCHMITT, Jean-Claude. **Spiriti e fantasmi nella società medievale**. Storia e Società. Roma: Laterza, 1995
- 12] SENECA, L. A. **Tragedies**. Editado e Traduzido por John G. Fitch. Cambridge/London: Harvard University Press, 2004.
- 13] SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Edited by Neil Taylor and Ann Thompson. The Arden Shakespeare Third Series. London: Methuen Drama, 2006.
- 14] SHAKESPEARE, William. **King Richard III**. Edited by James R. Siemon. The Arden Shakespeare Third Series. London: Methuen Drama, 2009.
- 15] STOLL, Elmer Edgar. "The Objectivity of the ghost in Shakspeare" **PMLA**, vol . 22, n. 2, p.201-233, 1907. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/45687>>. Acesso em: 22/11/2010.
- 16] **The Lamentable Tragedy of Locrine**. Whitefish: Kessinger Publishing, 2007.
- 17] TYLLIARD, E. M. W. **The Elizabethan World Picture**. New York: Vintage, 1960 [1942].
- 18] WATSON, Robert N. **The Rest Is Silence**. London: University of California Press, 1994.
- 19] WEST, Robert H. "King Hamlet's Ambiguous Ghost". **PMLA**, vol. 70, n. 5, p.1107-1117, December, 1955. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/459890>>. Acesso em 15/01/2011.

iAutores

Suzi Frankl SPERBER, Prof. Dra.
Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP
Departamento de Teoria Literária
sperbersuzi@hotmail.com

ii Régis Augustus Bars CLOSEL, Prof. Ms.
regis.closel@gmail.com