

## O Teatro Inglês Jacobino

Ms. Renato Gonçalves Lopes<sup>i</sup> (UNICAMP)

### Resumo:

*Ausente dos palcos e praticamente desconsiderados pelos estudos acadêmicos brasileiros, o teatro jacobino permanece à sombra de Shakespeare. Nomes como John Webster, autor de The Duchess of Malfi, são quando muito citações em referências superficiais ao teatro seiscentista. Em países anglófonos, a revalorização desse teatro se deveu inicialmente a considerações de românticos como Charles Lamb, que os identificavam como precursores da exibição de paixões impactantes; já no início do século XX, a voz influente de T. S. Eliot os analisa em defesa às tradicionais leituras moralistas. Relevantes aspectos líricos e cênicos, vistos como prenunciador de “modernidades” ou tipicamente “barrocos”, foram revisitados por diferentes contemporâneos, românticos, new critics, feministas, mas infelizmente estão relegados à cultura anglo-saxônica.*

**Palavras-chave:** teatro jacobino, Webster, Middleton, Ford

### 1. Introdução

A marginalidade da dramaturgia nos estudos e tradição literários, para além da recorrente dissociação entre palco e texto, não se mostra óbvia ou natural ao nos lembrarmos de determinados contextos que não brasileiro. Em nossa ainda jovem tradição teatral e universitária, paralelamente ao recrudescimento de pesquisas da arte do ator, a dramaturgia ensaia sua centralidade em, ainda algumas, investigações e programas de pós-graduação. Contudo, em um contexto como o britânico, de onde surgiu e de onde com orgulho se divulga o cânone ocidental Shakespeare, um teatro de séculos parece exigir constantes pesquisas com sua constante revisão, em exemplo de necessidade de não apenas se manter o interesse naqueles textos classificados como obras-primas da humanidade mas também na procura de se vislumbrar e entender tamanho valor.

Os países falantes da língua de Shakespeare acabam por produzir, se assim se pode qualificar, verdadeira indústria acadêmica de artigos e ensaios, publicações preocupadas em lidar com fenômeno de perene interesse. Quando o foco se desvia das possibilidades biográficas do “bardo”, concentra-se na revisão de seus textos na busca de novas perspectivas, atualização de leituras, a confirmar o interesse renovável que faz dele o clássico. Na sensação (equívoca, pois se mudam os tempos, renovam-se os olhares) de saturação, salta-se para textos apócrifos, quando se descobrem fragmentos novos ou novos autores para antigos fragmentos; mira-se em seu cenário sócio-cultural-político, seguindo trilha teórica que encara o “fenômeno” como fruto de um período, uma classe, uma monarquia; buscam-se, muitas outras vezes, escritores seus contemporâneos, de valor equiparável ainda que não tão produtivos no nível de qualidade, como se com esses ora se revelariam novas obras igualmente merecedoras do título de *cânone*, ora se verificaria melhor o contexto do autor verdadeiramente visado. Não obstante, entre as diferentes perspectivas, em muitas delas nos deparamos com a apreciável mostra de que Shakespeare não foi um fator isolado em sua época e em seu ambiente.

Com tal noção de dramaturgo inserido num contexto em que outros tantos diferentes dramaturgos criavam, disputavam atenção e patrocínio, buscavam a *fama* que eterniza, neste artigo se proporá justamente olhar para o teatro da época em que se encerra a carreira de Shakespeare, mas o que não significa fim do rico teatro do início da Idade Moderna inglesa. É um teatro que se estende para além da morte do “bardo” e de Elisabeth I, constituído de companhias de atores, edifícios característicos, dezenas de dramaturgos, peças manuscritas e impressas, público diversificado, críticos moralistas, nobres protetores e dois reis – resultado de uma tradição então encaminhada. Lançarmos um olhar também para alguns dos outros dramaturgos contemporâneos de

Shakespeare, já reconhecidos *clássicos*, embora muito pouco notados entre nós, se fará necessário para ilustrar essa arte cênica que correrá paralela ao reinado do primeiro Stuart, James I. Um objetivo é lembrar ou revelar que fenômeno maior que Shakespeare (artista ímpar) foi o teatro que ele ajudou a desenvolver.

## **2. Uma tradição**

Com um breve histórico, percebe-se que a denominada tradição teatral inglesa à época aqui enfocada estava já no seu maior desenvolvimento aliada a suas principais universidades, por motivos intelectuais (o valor dos clássicos e seus modelos trágicos) e morais (os ensinamentos perpassados pela poesia). Ambas tradições, inclusive, teatral e universitária, remontam à Idade Média. Esta é figurada por Oxford e Cambridge, cujo histórico escapa de nosso escopo; aquela, pelas magníficas festividades de Páscoa, Corpus Christi, Natal, as quais produziam encenações em que se envolvia toda uma cidade, seja pela participação de grupos de cidadãos nas montagens, seja a elas assistindo, seja impressionando os espectadores vindos dos arredores e mesmo de regiões distantes, em saudável (ao menos ao desenvolvimento do teatro) disputa pelo maior destaque (BERTHOLD, 2010. pp.227-8). Porém, foi só a partir da segunda metade do século XVI que o teatro pôde encontrar (conquistar) a maior valorização de toda a sua história, quando se torna o principal meio de entretenimento de uma corte e de toda uma capital europeia, com sólidas distensões para o interior. A estabilidade alcançada e mantida por Elisabeth I parece ter contribuído bastante para facilitar uma valorização das artes, como se costuma apontar, mas ao teatro de não menor valor foi o gosto da rainha por espetáculos e encenações, como as suas próprias aparições públicas, e mesmo o gosto da nobreza, apreciadora de exibicionismos (KERWIN 2009.pp.32-3; BAULIM 2009. pp.148-9).

Interessante para a perspectiva acadêmica aqui lançada é que a dramaturgia medieval ainda vivia na memória e no cotidiano do público inglês quando os intelectuais de Oxford e Cambridge estavam escrevendo dramas à maneira dos antigos romanos, tanto em latim quanto em inglês, e também os encenando, como exercícios acadêmicos.<sup>1</sup> O objetivo manifesto era a formação intelectual e moral dos jovens e o entretenimento “sadio” de seus residentes e distintos visitantes. Naquelas duas universidades, Aristóteles (ainda em forma fragmentária) e Horácio eram estudados, as peças clássicas eram lidas e ocasionalmente encenadas; em ambas, os anos 1540 assistiram à publicação de obras originais latinas sob os moldes clássicos, não raro com prefácios que mostravam clara consciência da doutrina tradicional. (CARLSON, 1997. p.74)

Aquela que é considerada a primeira tragédia inglesa autêntica, *Gorboduc*, de Thomas Norton e Thomas Sackville, foi representada em Inner Temple (faculdade de direito londrina) perante a rainha em 1562 (SHROYER & GARDEMAL, 1970. pp.641), demonstrando a importância do evento como sendo de cunho intelectual – em compatibilidade com os valores renascentistas –, e a relevância do teatro em geral, mesmo amador, com a atenção a ele dispensada. Essa relação de eruditos com a dramaturgia se completará anos depois quando alguns deles advindos das universidades e sem muita possibilidade de trabalho na área de formação passaram a escrever para as companhias profissionais.

Antes disso, certamente se tornará necessária uma série de regulamentações que além de controlar um teatro fremente, o regularizará; algumas dessas regulamentações atingirão o conteúdo das peças e, sobretudo, a profissionalização dos “homens de teatro”. Por exemplo, em 1572 um Ato Parlamentar referia-se a ‘punishment of vagabonds’ e ‘relief of the poor and impotent’, o qual

---

<sup>1</sup> Facilitador a este avanço é o fato de o ensino de Latim (com um pouco de grego), a leitura de clássicos e encenações serem práticas presentes já nas escolas de meninos, as quais Shakespeare (como filho de comerciante) e seus contemporâneos muito provavelmente frequentaram – ver GREENBLAT, *Will in the World: how Shakespeare became Shakespeare*, e HONAN, *Shakespeare, uma vida*.

definia vadios, mendigos renitentes, malandros, que deveriam ser punidos por sua maneira de vida. O ato incluía entre seus delinquentes lutadores, domadores de urso, atores e menestrelis não ligados a algum nobre do reino. Se por um lado associavam-se atores à bandidagem, por outro houve a confirmação de que nem todo ator é um marginal erradio: atores sob a proteção legal de um nobre não seriam importunados por alguma autoridade puritana do *Common Council* londrino (WELLS, 2007. pp.5-6).

Esse desenvolvimento irrefreável do teatro inglês se revela nas discussões cada vez mais acaloradas acerca de como deveria ser a arte teatral, ou mesmo se ela deveria existir. As primeiras críticas já se encontram na *Utopia* (1516) de Thomas More (crítica negativa por conta da ocasional mistura do ‘elevado’ com o ‘baixo’); a maioria das defesas recorrerá à ideia de que grande parte das peças sérias execra e abomina a vida intolerável dos tiranos, despreza a insensatez e a imbecilidade dos poetas lascivos (CARLSON, 1997. p.73), o que representa um dos argumentos mais utilizados na defesa do Drama ou da poesia (a distinção não era usual), o valor moral dessa arte – o que, como se verá, parece contradizer a aceitação de várias tragédias de sangue e perversão do século XVII.

A defesa do teatro como instrumento de moralidade num Estado organizado obteve pleno desenvolvimento em 1559 no *The Good Ordering of a Common Weal*, de William Bavande, membro das Inns of Court, no círculo que incluía os autores de *Gorboduc* e Jasper Heywood, também tradutor de Sêneca. A política e a literatura eram os interesses capitais desses jovens eruditos, de modo que a apologia moral e política do teatro por Bavande pode ser tida como emblemática das opiniões desse círculo de respeito e em expansão. Em sua defesa, assevera-se que as peças representadas por atores libertinos, exibindo corrupção e vício, devem ser condenadas; entretanto, servindo para deleitar (função considerável) e ao mesmo tempo “induzir à emulação de exemplos de virtude e bondade, vergastando o vício e a sordidez”, devem ser estimuladas. Histórias clássicas que envolvam fraquezas e vícios, destaquemos isto, são toleráveis desde que ilustrem algum ensinamento moral: a de Agamêmnon e Clitemnestra, por exemplo, pode ser utilizada para mostrar que “o amor de uma adúltera é tão insano e impaciente que ela não poupará nem o marido nem os amigos para faltar-se” (*ibid.*p.74).

Ressalte-se ainda que as censuras ocasionais se avolumaram depois de 1576, quando James Burbage inaugurou o primeiro teatro público, o *Theatre* – fora dos limites da cidade, pois autoridades municipais não permitiam o tipo de aglomeração (tornando-se uma opção aos palcos improvisados em hospedarias e praças). Dessas condenações ao teatro, merece destaque o cáustico *School of Abuse*, 1579, de Stephen Gosson, um satirista ex-ator e ex-dramaturgo moralista, que faz severas críticas aos dramas então desenvolvidos, pelo risco de desordem por conta de comédias e dramas vulgares estar cada vez mais presentes no cotidiano londrino. Gosson admite que a “boa arte” possa instruir pelo exemplo virtuoso – importante contra-argumento –, mas o poder da arte levaria facilmente ao mal, pois as obras poéticas “insinuam-se no coração e afetam a mente, de onde a razão e a virtude devem comandar o resto” (*ibid.* pp.76-7). Curiosamente, o panfleto foi dedicado ao generoso mecenas Sir Philip Sidney, o qual escreveu, logo após, sua famosa e importante *Defense of Poetry* (publicada apenas em 1593), na qual refuta a ideia de Platão contra a poesia em a *República*, retomada por Gosson, sobrepondo-a com Horácio e a noção de que os verdadeiros poetas devem ensinar e deleitar, e com Aristóteles, a quem *práxis* equivale a *gnosis* – relacionando Sidney arte e virtude. Segundo o texto, o Drama, conectado mais à Lírica que à História ou à Epopeia, tem a liberdade tanto de falsear um problema novo quanto de reformular a História para adequá-la à tragédia – um gênero elevado (BORIE & ROUGEMONT, 2004. pp.68-70).

Assim, nessa sequência, nos anos de 1580, com as regulamentações efetivadas, a onda de discussões acerca da qualidade do teatro, mais os ‘University Wits’ produzindo peças para as companhias profissionais e comerciais de atores, o teatro elisabetano avançara em seu pleno desenvolvimento. Com a maior liberdade pós-Reforma e a concorrência de público pagante, o advento de novas ideias era inevitável; as leituras de clássicos, como Sêneca, nesse contexto

favoreceram o teatro inglês na aplicação de temas e enredos ainda que violentos; mesmo sob as críticas de seus contemporâneos, foi elevado à categoria de *arte*, para além de simples divertimento de didatismo cristão. O medievalismo com as tipificações de moralidades e mistérios ficara para trás, a complexidade psicológica de personagens verdadeiramente humanos se instaurara; em 50 anos a tradição teatral inglesa estava consolidada.

### 3. Após Elisabeth I

O período elisabetano é o de formação de um teatro maduro, autorreflexivo, no que o entendemos por público bem constituído, dramaturgia rigorosa, espaços cênicos suficientes e eficientes, regularização e profissionalização, etc. O que mais esperar de uma valorização da arte cênica? Ora, é imprescindível fazer lembrar que esse teatro crescerá ainda mais. Permite-se afirmar que o ápice do propalado auge, em produções constantes somente interrompidas pela peste ou luto oficial, se dá mesmo a partir da virada dos séculos XVI-XVII, em continuidade até a Guerra Civil, que destronou e decapitou o rei e teve como das primeiras ações (puritanas) a proibição dos espetáculos. Alguns números – no mínimo curiosos – desse teatro posterior a Elisabeth, iniciado sob o reinado de James I, o **teatro jacobino**<sup>2</sup>, podem servir de amostragem para essa qualificação. A partir de 1610, Londres tinha espetáculos diários para mais de 10.000 pessoas; em 1580, o número (já espantoso) era de 5000. O teatro era popular de fato, do qual diferentes classes socioculturais participavam: em 1640, pouco antes de os Puritanos tomarem o poder, se pagava um só penny para o ingresso mais barato nos teatros, o mesmo valor que em 1580. É no final do reinado de Elisabeth I, 1599, que o *Globe Theatre* é inaugurado e o primeiro teatro privado, o *Blackfriars*, é regularizado para o uso, inicialmente, das companhias de *boy actors*; tratam-se de novas estruturas com novas possibilidades cênicas, que serão bastante exploradas ao longo da década seguinte (FOAKES, 2007. *passim*).

Em 1629, já com Charles I no trono, os londrinos tinham seis teatros a sua escolha: três públicos, ao ar livre – *Globe*, *Fortune* e *Red Bull* –, e três menores, cobertos (o que possibilitou espetáculos também em invernos mais rigorosos) e de ingressos mais caros – *Blackfriars*, *Cockpit* e *Salisbury Court*. Como raramente se encenava uma mesma peça dois dias seguidos, percebe-se que a quantidade de dramas em encenação era extraordinária. Na época carolina, ainda que não se escrevessem tantas peças como vinte anos antes, tinham-se reapresentações dos já clássicos Shakespeare, Marlowe, Jonson, e havia os novos autores, alguns bastante prolíficos, como James Shirley. (*ibid.*)

Por todos esses dados, supõe-se que nos anos finais dessa fase magnífica do teatro, havia efetivamente um público bastante crítico formado dramaturgicamente e cenicamente, leitor e espectador de dramas, pois já tinha atrás de si pelo menos meio século de alto desenvolvimento teatral, um teatro presente, mesmo, em seu cotidiano. E a insistência em, às escondidas, produzirem espetáculos após a proibição oficial de 1642 atesta o apreço a tal arte e a sua força cultural e política.

Assim, estranhamente, em um senso-comum de meios não-acadêmicos, o auge do teatro inglês ter-se-ia dado na chamada Era de Ouro, a era elisabetana; o teatro jacobino seria o início de uma decadência arrematada pela corte de Charles I. Tal visão parece repetir os críticos mais moralistas do século XIX e da primeira metade do XX, apoiando-se neles para juntar ao qualificativo ‘decadente’ o de ‘mau-gosto’, em noção útil até para justificar a censura puritana que encerraria de vez o processo (DOLLIMORE, 2010.p.61-2). Muito provavelmente pesa contra o teatro contemporâneo a James I – e ao rei Charles I e mesmo ao II, o monarca da Restauração –

---

<sup>2</sup> A convenção periodiza o Início da Idade Moderna de acordo com o monarca comandante da Inglaterra. Assim, o período elisabetano se encerra com a morte da rainha e a ascensão do seu primo escocês James I ao trono em 1603 – início do período *jacobino*; após sua morte, o rei James será substituído pelo filho, Charles I, dando início ao período *carolino*, de 1625 a 1642, quando da Guerra Civil.

uma longa tradição historiográfica “anti-Stuart”, que prefere ler aquelas primeiras peças pós-Elisabeth I como retratos críticos de uma corte corrupta e impopular e as peças posteriores como meramente desinteressantes e fúteis (WYMER, 2000. p.547).

Porém, como se revê, o teatro jacobino é até mais diversificado que o anterior, e não apenas quantitativamente, é um teatro que se desenvolve ainda mais para além do início de carreira de Shakespeare, ele mesmo um dramaturgo também jacobino, e para além do reinado de Elisabeth. Como sua antecessora no trono, James I mostrou-se apreciador do teatro, tomando para si a proteção aos *Lord Chamberlain's Men*, tornados *The King's Men*, e mesmo pelos nobres em geral, pois se sabe que o número de encenações na nova corte duplicou.

Se nos concentramos no gênero dramático de maior prestígio, a tragédia, mais facilmente (re)conheceremos, mesmo que ainda de modo superficial mas possível neste espaço, o teatro jacobino e um pouco do seu desdobramento carolino. Como assinalado, esse teatro na verdade já foi muitas vezes caracterizado como decadente e a base para tal crítica seriam suas recorrências moralmente condenáveis para padrões posteriores a sua época, como excesso de violência e mostra de perversões sexuais, sendo que tais valores, ou falta deles, passam também a ser sempre associados ao popularesco, ao socialmente baixo, modo fácil de atrair um público fútil e de gosto duvidoso. Contudo, primeiramente notemos que as características ditas jacobinas haviam sido antecipadas por importantes elisabetanos como Thomas Kyd e Christopher Marlowe e estabelecidas com os cânones do final do período elisabetano ou início do jacobino, como *Hamlet* e *Othello* (sucesso crescente até fins do XVII), além de Ben Jonson com *Sejanus*, Chapman com *Bussy d'Ambois*, para ficarmos em alguns exemplos (WYMER, 2000. p.545). Bem estabelecida e aceita a tragédia elisabetana por público em geral, nobres e censores, os jacobinos dentro dela criam e a desenvolverão – como o fará inclusive o próprio Shakespeare, “jacobino” na segunda metade de sua carreira, que naquele espírito produziu, por exemplo, *Macbeth*, *Anthony and Cleópatra*, *Coriolanus* e sua reinvenção-resolução com o “romance” *The Tempest*.

Todas essas tragédias citadas trazem os elementos associados ao drama jacobino e, às vezes, à dita decadência com a possível perda de qualidade: a mistura de espírito vingativo, cinismo, autoconsciência, tramas complexas ou rocambolescas, cortesãos corruptos, excessos sexuais, assassinatos secretos, espiões adutores. São tragédias que, por terem em comum esses elementos, são tipificadas, sendo recorrentemente denominadas de (ou associadas a) *revenge tragedies*, “tragédias de vingança” – expressão com a qual, a princípio, não nos deteremos nesta apresentação, mas que, pela frequência em seu uso, não pode ser ignorada. Emergidas na última década de vida da rainha Elizabeth, especialmente com a *Spanish Tragedy* de Kyd (como outros, diretamente inspirado por Sêneca), as *revenge tragedies* continuaram a florescer durante o reinado de seu sucessor; contudo, e na verdade, floresceu ao se tratar de um tipo não muito específico de tragédia, que se prestou muito rapidamente ao escárnio satírico (HILL, 2004. pp.326-8). De qualquer modo, suas marcadas características – fantasmagoria, loucura, metateatralidade, adiamentos, assassinatos brutais –, quando expandidas, costumam englobar grande parte das tragédias jacobinas, daí provavelmente a frequência de seu uso, como nos três principais exemplares trágicos assinalados a seguir.

#### 4. Exemplos jacobinos

Podemos nos deter agora, para melhor caracterização desse teatro jacobino, em dois autores praticamente desconhecidos no Brasil, de modo que a visão do período se torne mais evidente. São os dois dramaturgos Thomas Middleton e John Webster, que podem bem ilustrar esse teatro pleno e, julga-se, merecedor de maior reconhecimento.

Thomas Middleton se destacará pela inventividade criativa com inúmeros sucessos no período, tendo sido bastante inovador e mesmo ousado, como se vê nas obras-primas, ao menos para apreciadores do teatro nos países anglófonos, *The Changeling*, *Revenger's Tragedy* e *Women*

*Beware Women*, além da comédia *A Chaste Maid in Cheapside* – suas peças mais encenadas ao longo dos séculos XX e XXI. Middleton foi um dos escritores mais profícuos do período e importante colaborador – inclusive de Shakespeare, na tragédia *Macbeth*, a qual também revisou, e *Timon of Athens* (colaborações eram uma prática comum). Suas falas eram ricas em ironias e tracadilhos – “the sheer density of sexual and scatological innuendo is one of the most obvious features of Middleton’s language”<sup>3</sup> (JOWETT, 2004. p.514) – característica fundamental em diversas passagens de sua peça hoje mais visada, *The Changeling*.

A tragédia *The Changeling* (1620) é geralmente considerada uma das melhores do período e, apesar da sua datação, é ela também associada às tragédias de vingança (toda a violência do final da trama o permite), mas em espécie de paródia e, como nos exemplos seguintes que veremos, em hibridismo comum nesse subgênero (MACMULLAN, 2010. p.222). A peça traz duas tramas paralelas, uma séria e uma cômica (a qual o ator e eventual dramaturgo-colaborador William Rowley desenvolveu), tramas que se encontrarão na segunda metade da peça. O enredo principal envolve Beatrice, seu noivo Alonzo e Alsemero, por quem a moça se apaixona e é correspondida, após trocas de olhares na igreja. Para se livrar do noivo indesejado e poder se entregar sem problemas ao novo amor, Beatrice seduz um serviçal considerado repulsivo, De Flores, que nutre intenso desejo por ela, para que este assassine o noivo. Do pagamento por tal favor Beatrice não conseguirá escapar: sob ameaça de ter seu crime delatado, a moça terá que ceder sua virgindade ao até então nojento empregado De Flores. A partir daí, a nobre e o servo deixarão entrever quão tênues são os papéis sociais, a margem entre o moral e o imoral, belo e feio, elevado e baixo. (DOLLIMORE, 2010.p.) Com os esperados assassinatos, suicídios e mutilações das tragédias inglesas do período, a peça explorará a autoconsciência de Beatrice em relação a sua própria baixaza, e a aceitação da mesma – em espécie de conformação heroica à fatalidade que parece ser calvinista. A peça tem valor atual, sendo hoje tão perturbadora quanto em sua época, especialmente pela visão das imperfeições humanas, num senso horripilante do embate entre aspirações reprimíveis e ambiente repressor, ambos, no fim, infernais. Superficialmente, como na maioria dessas tragédias, o tempo pode ter ‘datado’ sua linguagem e sua trama, mas, na essência, o tom, a mentalidade dos personagens e as situações trágicas permanecem surpreendentemente modernos (PATTERSON. 2007, *passim*).

John Webster, por sua vez, geralmente é posto logo após Shakespeare entre os maiores talentos trágicos de sua época, e isso a exemplo de suas únicas criações trágicas, *The Duchess of Malfi* e *The White Devil* (WYMER, 1995. pp.6-9). Identificado como espécie de perito em tragédias extremamente sombrias, como Marlowe ele tem um forte talento verbal para a poesia soturna; como Shakespeare, demonstra capacidade de criar criaturas obcecadas, torturadas, as quais se fixam facilmente na memória de leitores e espectadores, e cujas palavras as colocam facilmente entre as personalidades mais interessantes do teatro jacobino (BURGESS, 2008. p.104). *The Duches of Malfi* talvez seja a 1ª peça inglesa de tom, com licença do anacronismo, “feminista”, com a Duquesa apresentada magnificamente nobre de caráter, ainda que com suas falhas, e vítima de seus terríveis irmãos representantes de um patriarcalismo malévolos (GUMBY, 2011. pp.38-9); ela se apaixonará por um empregado por ela apaixonado; ela lhe tomará a frente para lhe propor casamento e juntos constituirão uma família às escondidas dos terríveis irmãos. Destes irmãos, há um bispo corrupto e corruptor, e o gêmeo da duquesa, Ferdinand – um dos personagens mais inteligentemente concebidos no palco jacobino: extremamente orgulhoso e inconsciente de sua interioridade, ele acaba por demonstrar uma paixão incestuosa pela irmã. Incapaz de lidar com este sentimento tabu, ele tenta reprimi-lo, sem sucesso, até seu desejo se expressar numa ânsia violenta de destruir a irmã, aquela que o traiu ao se casar. Ferdinand termina por enlouquecer numa diabólica lincantropia, a ponto de cavoucar o túmulo da irmã, após sem se dar conta tê-la mandado

---

<sup>3</sup> “a densidade absoluta de insinuação sexual e escatológica é uma das características mais óbvias da linguagem de Middleton”.

matar e, antes, a torturado.

Como se percebe, é um trabalho de exploração do inconsciente, em muito antecipador de noções da psicanálise, em retrato do que não entendemos em nós mesmos nem conseguimos controlar. O contraste também é explorado na tragédia, dado com a leveza da Duquesa de Malfi, uma mulher muito mais consciente, generosa e de mentalidade mais livre – saudável, enfim, e talvez por isso sem a possibilidade de sobreviver naquele meio. (HABER, 2010. pp.235)

A reflexão advinda ante essa dramaturgia mórbida levanta questionamentos de como houve a possibilidade de tantas cenas de horror e perversão exacerbada (tantas vezes sexual) em um teatro dominado por regras sociais, morais e estéticas muito claras, como visto anteriormente. O sucesso alcançado em sua época e em produções recentes sugere uma apreciação da crueldade dramatizada ainda pouco compreendida, por estudiosos e criadores, que muitas vezes se estagnam diante das margens moral/ imoral/ amoral.

Mantendo-nos na crítica mais recente, deve-se muito a ensaios do influente T. S. Eliot (já nos anos 20) o maior destaque e revitalização das obras de Middleton, Webster e outros jacobinos – o reconhecimento do seu valor. Por exemplo, Webster é descrito nos *Selected Essays* como “um magnífico gênio literário e dramático direcionado para o caos”; mesmo em sua produção poética, ele as citará: no poema 'Whispers of Immortality' o eu lírico afirma que [Webster] “*saw a skull beneath the skin*” [via a caveira sob a pele] – um novo lugar-comum para se referir ao dramaturgo. Com outros críticos e literatos da virada do século XIX/ XX, o esforço será defender diferentes peças e personagens renascentistas de críticos moralistas – revertendo juízos de valor da tradição muitas vezes, e ainda, biográfica e impressionista. (AEBISCHER, 2010. pp.13, 21-2)

Como podemos ver, então, essas e outras similares tragédias, que foram repetidamente condenadas e enaltecidas, escaparam e escapam da censura oficial e do repúdio da plateia tantas vezes burguesa frequentadora de teatros, na Grã-Bretanha e demais países falantes do inglês. A pergunta imediata seria: teriam elas resistido apenas pelo “gosto popularesco” ao baixo? E seria essa a razão suficiente do sucesso de outrora e o impulso recente de revalorização dessas tragédias – duas épocas de decadência de valores? Ou trazem outros elementos, digamos, mais sublimes, que sensibilizam audiência e leitores?

Inegável, em análise rápida e imediata, é que o crime violento é elemento chave daquelas tramas, as quais demonstram uma fascinação pelos meios como o ato é efetivado. Indo além, elas exploram a lascívia e as fraquezas que levam o indivíduo à destruição e à autodestruição e proclamam a feroz coragem com que vítima e vilão encaram a própria extinção. A morte. Como alguns entretenimentos de nossa época, tais tragédias podiam e podem falar a um público sádico acostumado à violência como espetáculo. Porém, nas citadas tragédias jacobinas não encontramos a violência gratuita, com interesse por si só, forma de escapismo numa sociedade mórbida ou alienada por excesso de estímulos. Nessas tragédias, a violência serve à reflexão, ainda que sofrida e difícil, necessária: indicam como a violência contamina a moral dos personagens, levam-nos, os personagens, à decadência, como visto em *The Changeling*, quando Beatrice, após dar início a sua vilania, abrirá espécie de caixa de Pandora com todas as mazelas do ser. Ou como em *The Duchess of Malfi*, onde a violência é emblemática da sociedade machista e elitista. Ou ainda como na tardia *'tis Pity She's a Whore*, de Ford, em que a religiosidade e a importância dada às aparências levam inevitavelmente à explosão de instintos sexuais e agressivos.

A princípio uma cultura supostamente piedosa, cristã, não poderia se sentir atraída por peças tão sanguinárias quanto as aqui indicadas ou descritas, não tanto pela plateia talvez, acostumada a mutilações em penalidade pública a ladrões, mas especialmente pelos censores, oficiais ou não, da sociedade da virada dos séculos XVI e XVII. Possível explicação “clássica” ao gosto pelas tragédias violentas como as da Inglaterra do início da Idade Moderna pode ser extraída da *Retórica* de Aristóteles, muitas vezes guia melhor, para análise da tragédia, que a própria *Poética*. Nota o

filósofo, ao discutir o conceito de *hybris*: ‘*anger is always accompanied by a certain pleasure, due to the hope of revenge to come... and also because men dwell upon the thought of revenge, and the vision that rises before us produces the same pleasure as one seen in dreams*’ (cintado em HILL, 2004, p.329)<sup>4</sup> Por outro lado, *The Changeling*, *Duchess of Malfi* e *Revenger’s Tragedy*, *White Devil*, entre tantas outras, contêm a condenação após a mostra de todo um mal praticado, após a exploração sem contenção de toda gama de crueldade, e o que seria moral muitas vezes é o condenável pelo enredo – como o cuidado excessivo de familiares, muitos motivados pela religiosidade (católica, em palcos de uma sociedade Anglicana e Puritana).

Supostamente tem-se que, citando um especialista em Webster, E. M. Brennan (em artigo, “An Understanding Auditory: An Audience for John Webster”, 1970), em WEIS (2009, p.47) “*That in these two plays [Duchess..., The White Devil] Webster was ‘using the framework and conventions of the Kydian revenge play’ while also experimenting with new modes of dramatic presentation*”<sup>5</sup> – o que talvez mitigue a espetacularidade da violência, ‘espetacular’ e ‘violência’ próprios do gênero entre elisabetanos e jacobinos. Mas por esse viés, mesmo que pouco atento a implícitos ou indisposto a interpretações e análises aprofundadas, público e leitor das tragédias propostas não podem se esquivar da explicitação da crueldade do homem, germinada tantas vezes no convívio mais familiar, uma crueldade que impregna a sociedade, que, parece dito, é da própria existência. Útil à reflexão, enfim.

Para finalizarmos dentro desse espírito função cruel do trágico jacobino, um terceiro dramaturgo deve ser retomado, John Ford, pelo momento de transição para o carolino e por ser geralmente apontado como espécie de herdeiro mais melancólico e o último dessa linhagem de tragédias já suficientemente téticas, como se pode ver na sua peça mais lembrada – para além do título – ‘*Tis Pity She’s a Whore* (Pena que fosse uma puta). Algo *Romeo and Juliet* filtrado pelo niilismo de *Duchess of Malfi*, ‘*Tis Pity She’s a Whore* é uma história de amor que se passa em Parma – como se percebe, a Itália, católica, é uma recorrência nas tragédias jacobinas –, cuja fachada de respeitabilidade deixa escorrer o fluxo de violência e instinto mal represado. Giovanni e Annabella são as vítimas e vilões de uma sociedade de papéis excessivamente marcados – status elevado x mediano, homem tentado x mulher culpada. Giovanni e Annabella são irmãos que vivenciarão o amor proibido; sendo ele recém chegado da Universidade de Bologna, questionará os preceitos religiosos e os reverterá, de modo a justificar sua paixão incestuosa, a qual será correspondida com facilidade, e com o apoio da ama da moça, Putana.

A peça é impactante, para além da violência e perversão já costumeira, pela racionalização de seu protagonista Giovanni com a explicitação do tabu incesto em um contexto em que acabamos, espectadores, por preferir os amantes criminosos a seus inimigos, mais malevolamente hipócritas que moralistas ou justos como gostariam de parecer. Por esse impacto também que Antonin Artaud faz conhecida leitura da peça – denominada tenuamente de *Anabella* pela versão de Maeterlinck – entendendo-a como um “símbolo num trabalho mais grandioso e absolutamente essencial” para o teatro. Com sua leitura, Artaud ressalta o poder (necessário) profundamente transformador da arte cênica; justifica seu trabalho e dá uma função à peça – com o que também podemos encerrar esta apresentação ao teatro posterior ao elisabetano:

(...) a ação do teatro, com a da peste, sob o ponto de vista humano é benéfica porque leva os homens a verem-se tal como são, faz cair a máscara, descobre a mentira, a baixeza, a hipocrisia; sacode a inércia asfixiante da matéria que tudo ganha até às mais claras certezas dos sentidos; e revelando às colectividades o seu

<sup>4</sup> “A raiva é sempre acompanhada por certo prazer, devido à esperança de vingança vindoura ... também porque os homens persistem no pensamento de vingança, e a visão que se ergue diante de nós produz o mesmo prazer que o visto em sonhos”.

<sup>5</sup> “Nessas duas peças Webster estava ‘usando a estrutura e as convenções da tragédia de vingança *Kydiana*’ e ao mesmo tempo experimentando com novos modos de apresentação dramática”.



poder sombrio, a sua força oculta, frente ao destino convida-as a assumir uma atitude heróica e superior que, sem isto, nunca teria tido. (ARTAUD 1983. p.34)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AEBISCHER, Pascale. *Jacobean Drama: A reader's guide to essential criticism*. Palgrave Macmillan, England, 2010.
- ARTAUD, Antonin. “O teatro e a peste: Conferência proferida na Sorbonne em 6 de abril de 1933”, in FORD, J. *Má sorte que ela fosse puta*. Editorial Estampa, Lisboa, 1983.
- BAULIM, Tita F. “Critical Responses and Approaches to British Renaissance Literature”, in BRUCE, Susan & STEINBERGER, Rebecca (eds.). *The Renaissance Literature Handbook*. Continuum, UK, 2009.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 4ª ed.; tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, et alii. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BORIE, M. & ROUGEMONT, M. et al. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. Tradução Duda Machado. 2º edição. [1958, 1974 English Literature – A survey for students]. São Paulo: Editora Ática, 2008.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução Gilson Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- DOLLIMORE, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. 3<sup>rd</sup> edition. USA, New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- FOAKES, R. A. “Playhouses and players”, in BRAUNMULLER, A. R. & HATTAWAY, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Cambridge University Press, UK, 2007, 3<sup>rd</sup> edition.
- FORD, John. *'Tis Pity She's a Whore and Other Plays: The Lover's Melancholy; The Broken Heart; 'Tis Pity She's a Whore; Perkin Warbeck* (Oxford World's Classics). Marion Lomax editor. USA: Oxford University Press, 2008.
- GREENBLAT, Stephen. *Will in the World: how Shakespeare became Shakespeare*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2004.
- HABER, Judith. “The Duchess of Malfi: tragedy and gender”, in SMITH, Emma & Jr. SULLIVAN, Garret (eds.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*. Cambridge University Press, UK: 2010.
- HILL, Eugene D. “Revenge Tragedy”, in *A Companion to Renaissance Drama*,. KINNEY, Arthur F. (ed.). Oxford: Wiley-Blackwell (Blackwell Companions to Literature and Culture), 2002.
- HABER, Judith. “The Duchess of Malfi: tragedy and gender”, in in SMITH, Emma & Jr. SULLIVAN, Garret (eds.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*. Cambridge University Press, UK: 2010.
- HONAN, Park. *Shakespeare, uma vida*. Tradução Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- JOWETT, John. “Thomas Middleton”, in KINNEY, Arthur F. (ed.) *A Companion to Renaissance Drama*. Blackwell Publishing Ltd. Oxford, UK, 2004.
- KINNEY, Arthur F. (ed.). *A Companion to Renaissance Drama*. Oxford: Wiley-Blackwell (Blackwell Companions to Literature and Culture), 2002.
- KERWIN, William J. “The Historical Context of English Renaissance Literature: From Conflict to Creativity”, in BRUCE, Susan & STEINBERGER, Rebecca (eds.). *The Renaissance Literature Handbook*. Continuum, UK, 2009.
- MCMULLAN, Gordon. “The Changeling and the dynamics of ugliness”, in SMITH, Emma & Jr. SULLIVAN, Garret (eds.). *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*. Cambridge University Press, UK: 2010.
- PATTERSON, Annabel. “Introduce for *The Changeling*” in TAYLOR, Gary, LAVAGNINO. J. et

al. (Eds.). *Thomas Middleton: The Collected Works*. USA, New York: Oxford University Press, 2007.

SHROYER, F. & GARDEMAL, L. *Types of Drama*. New York, USA: Scott, Foresman and Company, 1970.

WEBSTER, John. *The Duchess of Malfi*, in WEIS, René (editor). *John Webster: The Duchess of Malfi and Other Plays: The White Devil; The Duchess of Malfi; The Devil's Law-Case; A Cure for a Cuckold* (Oxford World's Classics) USA: Oxford University Press, 2009.

WELLS, Stanley. *Shakespeare & Co. – Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Ben Jonson, Thomas Middleton, John Fletcher and the other players in his story*. London, England: Penguin Group, 2007.

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

\_\_\_\_\_. *Webster & Ford*. Macmillan Press Ltd. UK, 1995.

---

i        **Renato Gonçalves LOPES, Doutorando**

Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Estudos da Linguagem (UNICAMP, IEL)

[renatoglopes@gmail.com](mailto:renatoglopes@gmail.com)