
O Shakespeare de Branagh: Apontamentos sobre as representações de *A Midsummer Night's Dream* e *King Lear* em Coimbra pela *Renaissance Theatre Company*.

Stephen Wilson
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

I. A Renaissance Theatre Company, que actuou em salas repletas no Teatro Académico de Gil Vicente, em Coimbra, a 27 e 28 de Abril, com *A Midsummer Night's Dream* e *King Lear*, foi lançada a 28 de Abril de 1987. Trata-se de uma companhia itinerante (não tem um teatro próprio), com um repertório de peças clássicas e modernas. As suas anteriores produções shakespearianas (*Twelfth Night*, *Much Ado about Nothing*, *As you like it* e *Hamlet*) obtiveram críticas muito favoráveis e percorreram com êxito o Reino Unido e a Irlanda. A companhia também fez trabalhos para Televisão e mais recentemente estendeu-se ao cinema, com uma versão do *Henry V* de Shakespeare; o filme foi nomeado para alguns Óscares, tendo ganho um. A *tournee* com *A Midsummer Night's Dream* e *King Lear* é longa e cansativa; começou em Los Angeles e vai terminar em Edimburgo, em Agosto de 1990, com quinze outras paragens intermédias, que incluem Chicago, Budapeste, Toronto, Tóquio e, evidentemente, Coimbra.

Para muita gente, *Renaissance Theatre Company* é sinónimo de Kenneth Branagh, o nome do seu co-fundador e director artístico. Isto, pelo que sugere de banda-a-solo, é infeliz, para não dizer injusto. A *Renaissance Theatre Company* rejeita rótulos, tais como "teatro experimental" ou "teatro alternativo". Tem, no entanto, a meu ver, conseguido amplamente o objectivo de deixar aos seus membros um maior grau de liberdade profissional e artística para expandir e desenvolver os seus talentos, permitindo-lhes, em particular, uma maior capacidade de escolha e controlo na encenação das peças. No entanto, de modo nenhum se pode ignorar o papel central de Branagh, que encenou tanto *A Midsummer Night's Dream* como *King Lear*. Nascido em Belfast, Branagh tem tido uma carreira suficientemente notável para convidar comparações com Sir Lawrence Olivier: Actor, dramaturgo, encenador, Branagh tem sido descrito como o homem da renascença do teatro britânico contemporâneo. As duas representações em Coimbra foram o que eu considero típico de Branagh — grande energia, ritmo rápido, sagaz, irreverente, mas essencialmente canónico. Poder-se-ia argumentar

que há alguma contradição nesta aliança de um grupo como a *Renaissance Theatre Company* com uma "figura de proa" como Kenneth Branagh. Se assim é, posso dizer que nem essa contradição, nem nenhum dos seus supostos malefícios são visíveis, dentro ou fora do palco.

A verdade é que essa possibilidade se desfaz, se pensarmos que o *ethos* da *Renaissance Theatre Company* é, no mais positivo sentido do termo, *artesanal*. Ao conversar informalmente com vários elementos da companhia, fui surpreendido pelo seu forte sentido de identidade como equipa e do seu trabalho como um esforço colectivo, bem como, tanto quanto se podia avaliar, pela sua indisfarçada e sincera admiração por Branagh. Por exemplo, quando perguntei a Richard Briers (o Bottom em *A Midsummer Night's Dream* e o Lear em *King Lear*, e quanto a mim o melhor actor da companhia), como é que ele tinha feito a transição de uma carreira de sucesso na comédia televisiva para o teatro shakespeariano, ele atribuiu todo o mérito a Kenneth Branagh ("esse rapaz espantoso"). A forma como entendo tudo isto é que a autoridade e o estatuto de Branagh não são baseados no carisma do actor-estrela ou do encenador-autor-autoritário, mas no respeito legítimo de artesãos e artesãs pelo seu mestre artesão. Ao representar ele próprio o papel de Peter Quince, o encenador inapto da peça dos mesteiros atenienses em *A Midsummer Night's Dream*, e ao retratar Quince como uma paródia do "Grande Encenador", Branagh joga brilhantemente com esta ideia. Também a sequência de canção-e-dança introduzida no último acto da peça deve ser entendida neste contexto. A cena em que o grupo de Quince apresenta a sua peça, por um lado, ridiculariza actuações incompetentes e, por outro, avança a ideia de que qualquer trabalho, mesmo mal executado, pode ser redimido, se for bem intencionado. A sequência canção-e-dança, através da sua energia e exuberância puras, é uma celebração e expressão da alegria recolhida de um trabalho bem realizado, do trabalho não-alienado, que retém o sentido do seu objectivo próprio e do seu significado humano.

II. Não menosprezaremos a *Renaissance Theatre Company*, nem o raro atractivo de bom teatro ao vivo em Coimbra, ou as capacidades organizativas e promotoras do *British Council* nesta cidade, se dissermos que o enorme sucesso das duas noites se deveu, nalguma medida, a um factor decididamente mais duvidoso: a crença em Shakespeare como "um génio universal". Não pretendo envolver-me nas controvérsias à volta desta designação, mas sim chamar

a atenção para aquilo a que Frank Kermode chamou “a enorme paciência de Shakespeare, a sua capacidade para responder a seja o que for, a sua capacidade para absorver todas as especulações” (Kermode, 1965). A origem desta “paciência”, seja autoral, contextual ou conspiratória, é, para o que nos interessa, menos importante do que a sua existência comprovável, i. e., comprovada pelas salas cheias e pela observação banal de que cada geração interpreta e recria Shakespeare para si própria. As representações de *A Midsummer Night's Dream* e *King Lear* pela *Renaissance Theatre Company* são particularmente interessantes a este respeito.

141

Em primeiro lugar, achei muito bem conseguido o uso de uma dimensão irlandesa, nomeadamente o uso de sotaques irlandeses, que julgo ser original. Em *A Midsummer Night's Dream*, o Puck de Ethna Roddy, criatura feminina, felina e com um sotaque de Belfast tão cortante como a ponta afiada de uma lâmina, foi, depois do choque inicial, uma experiência maravilhosa. Puck e Oberon (este, um tanto Rasta) fazem do mundo encantado da floresta e da noite um local de tropelias, de desordem criativa e até de anarquia, que constitui uma alternativa credível ao mundo humano da luz do dia, cujos valores não só contrabalança ou reflecte, mas também ameaça subverter. Assim se evitam quaisquer sugestões de uma cena bonitinha, reconfortante ou sentimental, que é um erro comum nas encenações de *A Midsummer Night's Dream*; de facto, esta versão do país das fadas consegue ser levemente sinistra e possivelmente perigosa, ao mesmo tempo que é inteiramente sedutora. A meu ver, o sotaque de Belfast em Puck desempenha um papel significativo a este respeito. Contudo, dito isto, devemos ter cautela em interpretar este facto como uma mensagem política directa. O que eu penso que Branagh faz aqui, é explorar de forma brilhante imagens e figuras tradicionais do carácter irlandês e celta na cultura inglesa. Além disso, embora nos devamos sentir gratos por nos fazermos notar, na interpretação de Ethna Roddy, os aspectos mais obscuros e anárquicos de Puck, temos de reconhecer que este não é a figura radicalmente aporética do Bobo de *King Lear*. A interpretação do Bobo por Ema Thompson, sendo totalmente diferente do Puck de Ethna Roddy, é igualmente notável e impressionante.

Antes de prosseguir, gostaria de mencionar brevemente mais dois aspectos. Primeiro, o desenho do mapa da Grã-Bretanha, que é o adereço mais importante no palco de *King Lear*, e que vai sendo destruído com o desenrolar da peça, não

inclui a Irlanda, mas apenas o "continente" que constituem a Inglaterra, a Escócia e o País de Gales. Segundo, quando Kent reaparece incógnito após ter sido banido por Lear, traz o calçado rústico típico da Irlanda ou da Escócia, a significar, mais directamente ainda, estranheza ou alteridade.

A minha impressão foi que *King Lear* foi menos bem recebido pelo público de Coimbra do que *A Midsummer Night's Dream*. Isto não é especialmente surpreendente, dado que *A Midsummer Night's Dream* é uma das peças mais acessíveis de Shakespeare, sendo, sem dúvida, a mais "engraçada" das comédias. E, no entanto, foi pena. Achei excelente o *King Lear* da *Renaissance Theatre Company* e, em particular, como já disse, o Lear de Richard Briers, que me parece uma reinterpretação do papel muito significativa e original. O Lear de Briers é suavizado; não há espectáculos de fúria ou loucura, nem vociferações delirantes; há apenas um mau-humor de velhice. Podendo parecer que diminui Lear, o processo resulta bem, podendo mesmo acrescentar-se que os Lears mais pirotécnicos tendem a tornar-se cansativos, o que nunca acontece com o Lear de Briers. Este Lear assim em menor escala acentua a preocupação da peça com a natureza do poder, fazendo-nos ver que Lear não é destruído por falta de discernimento ou de controlo das suas emoções, ou ainda por estar 'louco', mas porque não tem poder. O próprio facto de a personagem não evoluir reflecte este processo, através do qual ele deixa de ser um sujeito activo para gradualmente se transformar no objecto da sua própria tragédia. Talvez o melhor momento deste *King Lear* seja no Acto IV, cena 6, quando Lear e Gloucester se encontram perto de Dover. Parecem apenas dois velhinhos, e no entanto, eu nunca vi esta cena tão bem desempenhada nem nunca ouvi os famosos versos de Lear ("The great image of Authority: A dog's obey'd in office") ditos de forma tão bem conseguida.

Acrescente-se também aqui que a compaixão e o terror da velhice e da loucura, enquanto representados por Lear e Gloucester, residem mais na sua quietude e banalidade do que em qualquer manifestação de cólera. Poderiam evocar-se aqui os versos de Philip Larkin de "The Old Fools" "... 'it's strange: why aren't they screaming?'".

Indo mais longe, podemos ver como este Lear emudecido nos põe mais alerta para o papel e o significado dos seus inimigos. *King Lear* é frequentemente representado enquanto drama de auto-destruição, mas a encenação da *Renaissance Theatre Company* põe Goneril e Regan em primeiro plano, e, de forma muito apropriada numa versão saída da Grã-Bretanha

de Thatcher, elas são realmente duas filhas ferozes. Curiosamente, um dos resultados disto é fazer-nos ver que, a um certo nível, as suas queixas contra Lear, e mesmo, pelo menos inicialmente, as suas acções, são relativamente razoáveis: Lear está velho, é um empecilho e um embaraço. Não quer isto dizer que a encenação de Branagh retrate Regan e Goneril de forma favorável; longe disso. O que não permite é juízos fáceis ou condenações simplistas. Não permite, em suma, que se considere *outra* a ruína moral das duas mulheres, a sua falta de piedade ou compaixão.

Pode usar-se o mesmo argumento quanto à questão da legitimidade, tema central em *King Lear* e muitas vezes obscurecido pelas vociferações de Lear. A leitura de Branagh deixa-nos ver que, fosse qual fosse o erro dos regimes de Goneril e Regan, ele não consistiu na falta de legitimidade. Aliás, o que é instituído no final da peça não é a restituição da legitimidade, mas tão-só uma ordem viável.

Porém, no âmbito próprio deste texto, limito-me a concluir que o *King Lear* da *Renaissance Theatre Company*, tal como o deveriam fazer todas as boas encenações, levou-nos uma vez mais a experimentar a "enorme paciência" de Shakespeare. ■

Referência Bibliográfica

Kermode, Frank (1965), "The Patience of Shakespeare", Alfred Harcourt & Donald C. Brace Lecture in Literature delivered at Columbia University on April 23, 1964. Reprinted in Alfred Kazin (ed), *The Open Form: Essays for Our Time*, New York, Harcourt, Brace and World.

(Tradução de Sónia Rocha)

A Encenação do poder: a propósito de *Power on Display*, de Leonard Tennenhouse

Maria Helena Seródio
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

1. Um momento de ruptura no processo crítico de Shakespeare

Quando da publicação do livro de Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, uma recensão em *Criticism* (subscrita por Louis Adrian Montrose) assinalava a edição como uma das primeiras e mais sérias incursões das recentes

proposições teóricas e metodológicas das ciências humanas (tendo em conta «o modo interdisciplinar e dialéctico de análise cultural») pelo estudo da literatura do período Tudor, constituindo-se como um «contributo seminal para a necessária reinvenção do Renascimento inglês».

Centrando a sua investigação sobretudo nos escritos de More, Tyndale, Wyatt, Spenser e Marlowe, mas inscrevendo-os numa mais alargada forma de interacção entre as suas estruturas simbólicas e o mundo social mais vasto, Greenblatt, um dos mais prestigiados autores do novo historicismo, faz o balanço do seu estudo escrevendo em Epílogo: «Quando concebi pela primeira vez este livro há alguns anos atrás, tencionava explorar os modos pelos quais os maiores escritores ingleses do séc. XVI tinham criado as suas próprias «encenações», e analisar as opções que tinham realizado na representação deles próprios e na modelação das suas personalidades, e compreender, enfim, o papel da autonomia humana na construção da identidade. (...) Mas à medida que avançava no meu trabalho apercebia-me de que modelar-se a si próprio e ser modelado pelas instituições culturais — a família, a religião e o estado — eram processos inseparáveis. Em todos os textos e documentos que analisei não havia, tanto quanto me foi dado perceber, um só momento de subjectividade pura e desligada de tudo; com efeito, o próprio sujeito humano começava, de forma evidente, a parecer como não livre, produto ideológico das relações de poder numa dada sociedade. Sempre que eu focalizava um momento de auto-modelação autónoma, não encontrava uma epifania de identidade livremente escolhida mas um artefacto cultural. Se persistiam traços de livre escolha, a escolha era de entre possibilidades cujo âmbito era estritamente delineado pelo sistema social e ideológico dominante» (Greenblatt, 1980: 256).

Estava, de facto, inaugurada uma época outra para o estudo do Renascimento inglês e do drama shakespeariano, vindo a surgir pela década de 80 inúmeros estudos que, de forma apaixonante, iriam experimentar vias de aproximação referidas à semiótica, à psicanálise, ao desconstrucionismo, à crítica feminista, ao materialismo cultural e ao novo historicismo.

Verdade é que alguns outros estudos de incidência histórica publicados nos finais dos anos 60 e nos anos 70 (pelo historiador Christopher Hill, por Lawrence Stone [1965; 1977] e por Peter Laslett [1965]) preparavam já uma reapreciação do período isabelino e jacobita, de certo modo contrariando

as teses que nos anos 40 tinham sido desenvolvidas nas influentes publicações de E.M.W. Tillyard: *The Elizabethan World Picture* (1943) e *Shakespeare's History Plays* (1944) e que tendiam, por um lado, a construir uma imagem de ordem cósmica e harmonia política no período Tudor, e por outro, a considerar a dramaturgia de Shakespeare como a realização artística dessa visão ideal, com particular incidência nas peças históricas, que exprimiam a concepção teleológica da história de acordo com o mito Tudor, e nas tragédias, que condenavam a rebelião e a desordem. A crítica posterior vem questionar na tese de Tillyard não só a identificação de uma metafísica da ordem, mas também a unificação que impõe à história e ao processo social em nome de um «espírito colectivo do povo» (Dollimore/Sinfield, 1985: 5), sem se aperceber de que o didactismo implícito nos textos que cita (sobretudo nas homilias) não era uma articulação ocasional desse espírito colectivo, mas antes uma estratégia da luta ideológica que procurava legitimar a ordem estabelecida (ao silenciar a contradição social, a dissidência e a luta), apresentando-a como natural, dada por Deus, pelo que definitivamente irrevogável. Essa estratégia parecia, de resto, bem necessária num tempo que se revelava de instabilidade social e política e de crise de confiança (Lever, 1971: 5; Dollimore, 1984: 4; Wells, 1986: 1 s).

Claro que as opiniões de Tillyard não surgiam num vazio de referências, antes encontravam vectores favoráveis no projecto cultural da revista *Scrutiny* (fundada em 1932, e em que militava F. R. Leavis), coincidindo no lamento de que a cultura inglesa sofria um processo de degenerescência desde o mundo ideal do período isabelino, altura em que a linguagem, a cultura e a sociedade moral estavam unificadas numa «comunidade orgânica e homogénea». Era, seguramente, uma continuação da forte crítica que no séc. XIX Matthew Arnold (*Culture and Anarchy*, 1869; 2ª ed., corrigida, 1875) dirigia à sociedade filistina massificada e bárbara sua contemporânea, mas sobre essa sociedade orgânica Raymond Williams (1963: 252 s.) admite que o único facto certo é que ela é sempre e definitivamente do passado, e Catherine Belsey, no seu mais recente estudo sobre o Renascimento, escreve: «o período de luta a favor e contra a construção do sujeito humanista liberal tem sido apresentado no interior da instituição literária como um mundo de ouro de relações sociais alegremente hierárquicas, e de uma cultura rica, eminentemente oral e ainda, mesmo nas suas formas escritas, com as ressonâncias próprias dos ritmos expressivos da fala.

Se não convergiram em mais nada. T. S. Eliot, F. R. Leavis e E. M. W. Tillyard juntaram esforços para produzir entre si esta descrição da grande literatura anterior à Revolução de 1640. A sua narrativa, reprimindo (como medíocres ou aborrecidos) muitos dos textos que citei, revela a desigualdade como natural, vibrante e conduzindo à harmonia. Numa leitura alternativa, porém, o período revela-se como de silêncio forçado e de conflito violento e intenso, produzindo uma ordem que tem ainda as marcas do conflito e da violência e talvez também do silêncio» (Belsey, 1985: 222).

A par, todavia, de algumas leituras redutoras da história do período Tudor, uma outra tendência dominante nos anos 30 a 50 haveria de ser posta em causa, na medida em que relevava de uma leitura que descontextualizava a dramaturgia de Shakespeare, adoptando uma certa metafísica do texto, ao erigi-lo em autoridade absoluta, que se oferecia a uma leitura imanentista, ora orientada de acordo com pressupostos da «nova crítica» («*new criticism*») americana, ora insistindo na análise imagística no sentido de articular uma unidade poética em cada texto.⁽¹⁾ Em ambos os casos, e pese embora as críticas que lhes podemos dirigir, percebia-se, todavia, que a preocupação era a de contrariar a tendência romântica de sobreestimar no texto de Shakespeare a representação da natureza humana e que no início do nosso século encontrava em A. C. Bradley (*Shakespearean Tragedy*, 1904) a sua mais completa realização, tanto no sentido de sublinhar o radical essencialismo idealista na apreciação das personagens em acção (levando ao extremo a avaliação psicologista dos protagonistas trágicos), como na proposição de que a tragédia, e com especial relevo a de Shakespeare, constituía a afirmação definitiva e jubilosa do «mistério da vida».

Ora nos anos 80 parecem desenvolver-se, com efeito, várias outras estratégias de leitura que buscam fundamento teórico e metodológico em autores como Raymond Williams, Roland Barthes, Althusser, Foucault, Derrida, Benjamin, Bakhtine, Kristeva e Lacan, entre outros, abrindo perspectivas críticas que na sua radical diversidade acabam por convergir numa idêntica recusa do «mito de Shakespeare». Algumas das mais significativas opções foram reunidas no volume *Alternative Shakespeares*, organizado por John Drakakis, onde encontramos ensaios de estudiosos que, cada um a seu

(1) Referências obrigatórias neste contexto são, no primeiro caso, Cleanth Brooks, «The Naked Babe and the Cloak of Manliness» (1947), e, no segundo, Wilson Knight, *The Wheel of Fire* (1930), e Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tell Us* (1935).

modo, partiam em novas explorações dos textos shakespearianos, como Catherine Belsey, Christopher Norris, Alessandro Serpieri, Jonathan Dollimore, Alan Sinfield e Francis Barker, entre outros. Todos estes autores convergem ao rejeitar a noção de que a leitura é um efeito exclusivo do texto, e propõem diversas formas de inquirição aos modos como «são geradas leituras historicamente específicas e que admitem a existência de estruturas dentro do texto como artifícios de exclusão e repressão, ao mesmo tempo que afirmam que o processo de “fazer sentido” de um texto shakespeariano é determinado por uma multiplicidade de forças» (Drakakis, 1985: 23 s.).

Entre os vários estudos publicados dentro destas coordenadas nos anos 80 surge precisamente o livro de Tennenhouse, sem dúvida um dos mais interessantes, e que procura uma visão integradora dos diferentes subcódigos dramáticos que Shakespeare usou, em momentos diferentes da sua escrita, para a modelação dos seus universos dramáticos.

2. Encenações do poder: a dimensão simbólica da prática social e a sua inscrição no corpo literário

Leonard Tennenhouse começa por identificar a cena da leitura que designa um Shakespeare político, distinguindo, porém, três diferentes configurações.

Em primeiro lugar, o Shakespeare canonizado como produto de uma tradução de leitura que nas suas obras divisa a revelação de «verdades» a-históricas e transcendentais (com especial relevância para as psicológicas, apontadas sobretudo pela interpretação idealista romântica, como a de Coleridge, e, já no nosso século, por A.C. Bradley, e que projectam Shakespeare num lugar de relevo na «cultura» tida como património de valores universais tal como Arnold (*Culture and Anarchy*, 1869) e Eliot (*Notes Towards a Definition of Culture*, 1948) a conceberam.

Um outro Shakespeare político é o dramaturgo do Renascimento,⁽²⁾ posicionando-se pela sua escrita no universo político do seu tempo, pelo que a leitura das suas peças consistiria numa certa decifração das alusões mais ou menos explícitas a acontecimentos e figuras do seu tempo. Trata-se, afinal, de

(2) Tanto Jorge de Sena (1974), como Jan Kott (1968) pretendem identificar na obra de Shakespeare alguns traços que apontam para um «pós-renascimento» na medida em que aparece difusa uma tonalidade e desilusão ou amargura relativamente ao sonho ou à pastoral utópica do renascimento.

conceber as suas peças como «espelho» do seu tempo, revelando mimeticamente o contexto exterior em que se insere, mas em que não interfere activamente.

Diferente é o Shakespeare político de que Tennenhouse. irá falar ao pretender contemplar a situação discursiva geral que na altura da escrita das suas peças indiferenciava o discurso político e o estético⁽³⁾. Nesse sentido o objectivo fundamental do livro será demonstrar que as estratégias retóricas identificadas nas peças de Shakespeare (e que lhes ditam a sua conformação aos géneros) correspondem aos grandes debates do Renascimento em torno da natureza e da origem do poder político.

É nesta conformação argumentativa que Leonard Tennenhouse procurará explicar a ocorrência de modelos ou géneros em Shakespeare, não em termos de simples citação dos materiais que constituem as suas fontes, ou de momentos de um processo de crescimento ou maturação espiritual que teria levado Shakespeare das comédias iniciais às grandes tragédias e, por fim, aos «romances». Será antes de uma forma radicalmente outra que Tennenhouse visa descobrir o princípio histórico que cava fissuras em cada género (desviando, por exemplo, *Henry VIII* para uma aproximação aos «romances») ou que promove a convergência (em termos cronológicos e de estruturas de sentido) de géneros diferentes. De resto, a referenciação de cada peça a um subcódigo dramático está presente desde o primeiro momento da escrita e produção teatral de cada peça (geralmente no título ou no subtítulo), mas a partir da edição do primeiro Fólio (em 1623, por iniciativa de John Heminges e Henry Condell) essa referência configura conjuntos fora da ordenação cronológica, designando as peças como comédias (dez), tragédias (onze) e peças históricas (dez). Essa inventariação surge para Tennenhouse como o primeiro momento de deshistoricizar os textos ao apontar o caminho para a definição de uma qualquer «essência» ou lógica dos géneros⁽⁴⁾.

⁽³⁾ Em «The Rise of English», Terry Eagleton desenvolve o argumento de que é o Romantismo que inaugura a consideração da literatura como escrita «criadora ou imaginativa», uma vez que, por exemplo, no séc. XVIII, literatura era todo o corpo de escrita a que a sociedade (cult) atribua valor, e que tanto podia ser um texto de filosofia e de história, como um ensaio, cartas ou poemas. Esse momento seminal da literatura em sentido restrito deverá, em seu entender, ser visto não de uma forma simplista como a afirmação de escapismo, mas já como uma contestação à realidade social, ao propor a criação imaginativa como uma imagem de trabalho não alienado, modelando a obra literária como uma unidade orgânica, em contraste com o individualismo e fragmentação do mercado capitalista, e considerando a imaginação como uma força política, como o fazem Blake e Shelley (Eagleton, 1983).

⁽⁴⁾ Paradigmático será neste sentido o estudo de Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, que radica a distinção dos géneros numa teoria do «mythos» que

A hipótese de que parte Tennenhouse será a de que as formas dramáticas de Shakespeare participam na vida política da Inglaterra renascentista, não se distinguindo das estratégias de argumentação política. Aliás, é na exacta medida em que esse drama exhibia a política «no modo como idealizava ou desmistificava formas específicas de poder» (Tennenhouse, 1986: 16) que se media igualmente a sua eficácia estética, na medida em que tal exibição não constituía a transcendência ou referencialidade da obra, mas a sua própria definição.

Para proceder à leitura das peças de Shakespeare como processos de encenação de materiais de cultura ou de representações políticas, Tennenhouse convoca entre outros fundamentos conceptuais a noção de corpo grotesco (de Baktine (1970) e a «cena do cadafalso» de Foucault (1975), esta última para representar uma cultura em que era necessário apresentar o castigo e a tortura (quase sempre excessivos relativamente ao crime cometido) numa exibição «teatral» para que se tornasse emblema visível da autoridade absoluta do rei sobre o corpo do condenado (Barker, 1984). Na conformação a este tempo e a estes processos, a exibição teatral propriamente dita torna-se uma forma de poder, constituindo o lugar em que a iconografia do poder de Estado é formulada, embora não isoladamente, mas antes em tensão com várias formas de representação que contestavam a ideologia da corte renascentista, pelo que «o palco se tornava neste sentido num lugar onde ocorriam acontecimentos políticos e onde a história era produzida» (idem: 14). Desta forma as estratégias do teatro assemelhavam-se às do cadafalso bem como às da representação de corte «ao observar uma lógica comum de figuração que simultaneamente apoiava e dava testemunho do poder do monarca» (idem. 15).

Para que isso resulte claro, Leonard Tennenhouse sente a necessidade de evitar o discurso narrativo monológico que erroneamente em muitas leituras das peças de Shakespeare as organiza em desenvolvimentos narrativos no sentido de revelar a lógica da motivação pessoal ou a dedução de uma «moral». Para tal, Tennenhouse irá constantemente interpor na sua leitura vários textos contemporâneos de Shakespeare, desde peças de outros autores a informações de ordem factual histórica, discursos régios, manuais de casamento, relatos de viagens, debates parlamentares ou outros materiais

apela aos grandes ritmos da natureza. Assim a comédia actualiza o *mythos* da primavera, o romance, o do verão, a tragédia, o do outono e a ironia e a sátira, o do inverno (Frye, 1957).

escritos, desta forma nivelando esses diferentes textos como simultaneamente agentes e documentos da história.

A confirmar a produtividade de leitura que decorre da noção de «cena do cadafalso» está a importância atribuída nas peças de Shakespeare às figuras do poder e ao espectáculo do corpóreo que, de um modo geral, se modelam em palco de acordo com as diferentes versões do «corpo aristocrático», contra o qual se define o corpo grotesco (funcionando como «o outro»), e será das alterações de comportamento desse corpo aristocrático que decorrerá a diferenciação dos géneros.

O argumento de Tennenhouse fá-lo perspectivar a obra de Shakespeare diacronicamente e em função de paradigmas (referidos a géneros), cada qual definindo uma estratégia de representação. Sucedem-se, pois, os capítulos, enunciando-se no seu título já a estratégia dominante que atravessa unitariamente o discurso político de Estado e o texto dramático: «Encenar o Carnaval: a comédia e a política do corpo aristocrático»; «Rituais de estado: a história e as estratégias isabelinas do poder»; «O teatro do castigo: a tragédia jacobita e a política da misoginia»; «Ritos familiares: a comédia cidadina, o romance e as estratégias do sistema patriarcal».

3. A comédia e a linguagem do desejo

Leonard Tennenhouse relaciona a comédia com a linguagem do desejo que a partir de 1570 domina grande parte da produção literária e que encontra a sua expressão paradigmática na *Arcadia*, de Sir Philip Sidney. Nela torna-se evidente, como, aliás, em toda a literatura que partilha desta «arte erótica», que a linguagem do desejo e a estratégia de cortejar constituíam um argumento político na Inglaterra isabelina. Com efeito, esta estratégia operava não só na estrita acepção do amor cortês, mas também adentro do sistema político que assentava na figura do patrono que era necessário cortejar, entrando inclusivamente em competição com outros rivais. E Isabel não só era de todos os patronos o mais cobiçado, como também não prescindia de uma intervenção directa e insistente na orientação de casamentos dentro do corpo aristocrático, para impedir a disseminação dos bens.

Trata-se, afinal, de equacionar o problema da sucessão (que se tornava candente), mas também a de admitir que o poder patriarcal poderia ser corporizado numa mulher, o que parecia de algum modo permitir visualizar a solução de questões políticas em termos sexuais.

Nas suas comédias românticas (todas elas escritas nos anos 90 e «inviabilizadas» depois da subida ao trono de Jaime I), Shakespeare invoca a linguagem do amor cortês, parcialmente, porém, para a parodiar, o que envolve em primeiro lugar uma alteração na representação da mulher aristocrática. Com efeito, e diferentemente da mulher petrarquista, a aristocrata nas comédias românticas incorpora traços de uma mulher de condição inferior não só na linguagem (consideravelmente mais livre), mas também na liberdade de iniciativa amorosa, sem que, todavia, perca a sua castidade, e sem pôr em causa a hierarquia baseada na pureza da comunidade aristocrática.

151

A figura do corpo grotesco e o comportamento festivo servem para explicar o modo como as heroínas das comédias românticas subvertem constrangimentos (como Hermia, Portia, Rosalind ou Kate) sem porem em causa a autoridade patriarcal. De resto, depois de um momento em que o poder é investido na mulher, o final celebra a sua «devolução» à figura de um homem, sendo, todavia, óbvio que nessa transferência provisória se operou uma transformação da própria natureza do poder, uma vez que este se tornou mais flexível e integrador de elementos diversos, daí resultando uma comunidade politicamente mais homogênea.

Este argumento de Tennenhouse reencontra, de certo modo, o que foi desenvolvido por Elliot Krieger no seu livro, injustamente esquecido muitas vezes, *A Marxist Study of Shakespeare's Comedies*. Em sua opinião, as comédias românticas designam no mundo secundário uma estratégia seguida pelos protagonistas (aristocratas todos) para viverem no mundo primário (assumindo como universais e naturais os interesses que são os seus, de classe), consistindo, portanto, o desenvolvimento dramático na evidenciação do processo pelo qual uma classe cria a sua própria ideologia (Krieger, 1979).

4. Legitimar a autoridade nas peças históricas

Relativamente às peças históricas Tennenhouse considera que convergiram com as comédias no tempo em que foram escritas (anos 90) e nas estratégias de representação. É assim em *Henry V*, com a rejeição pelo protagonista da linguagem cortês (na cena em que se declara a Katherine), e com a assumpção de uma representação alternativa de poder que incorpora e hierarquiza o que é popular, selvagem e indisciplinado.

Há nestas peças a atribuição ao rei de aspectos de inversão, típicas do carnaval, de modo a que a energia popular (representada pelo carnaval) que lhe é conferida acaba por legitimar a sua autoridade, como acontece com Bolingbroke (em *Richard II*) ou com Hal (*Henry IV*). Trata-se, porém, de uma legitimação que se acrescenta à base da primogenitura e da metafísica do sangue, não as pondo, portanto, em causa.

Em 1601, a idade provecta da rainha começava a dificultar a relação icónica entre o seu corpo natural e o seu corpo místico, e *Hamlet* enuncia já o dilema de estado entre dois competidores que não encarnam simultaneamente o poder místico do sangue e o da terra. De um lado, com Claudius, está a exibição da força, do outro, com Hamlet, está a magia do sangue, e em ambos se localizam formas de agressão ao corpo aristocrático. Por outro lado, o corpo da mulher aristocrática (Gertrudes) surge referida à profanação, insinuando-se já nesta peça a obsessão sobre o reprovável comportamento sexual da mulher, que será traço característico da tragédia jacobita.

Todavia, a introdução da figura de Fortinbras marca esta peça ainda como isabelina, ao divisar a possibilidade de triunfo de um príncipe que em si concentra as exigências aristocráticas e o direito à terra, aproximando-se das figuras que surgem nos finais das peças históricas como simultaneamente produtos da história humana e enviados providenciais.

5. A reintrodução da figura patriarcal

Com Jaime I muitas das estratégias isabelinas de inclusão (através do casamento com uma mulher aristocrática ou através da integração das energias populares nas forças legitimadoras de um novo rei) passam a ser consideradas subversivas, por surgirem contra a insistência na figura patriarcal.

Na análise do processo trágico, Tennenhouse situa *Titus* num tempo em que a noção de Estado coincidia ainda com a do corpo de uma mulher aristocrática, pelo que a violação é dada por uma imagem de desmembramento. É posteriormente na violação do princípio patriarcal que Tennenhouse perspectiva os destinos trágicos de Desdemona e de Lady Macbeth como exemplos da encenação do castigo.

Também Lear viola o princípio ao destruir a iconografia do nacionalismo centrado no corpo do monarca, ao recusar a lei

da primogenitura e ao renunciar ao seu papel de *pater familias*, aspectos em que Jaime I insistia muito particularmente. Por outro lado, os elementos carnavalescos, que nas peças históricas vinham legitimar a autoridade do rei, vêm aqui referidos aos «serviçais» de Lear que são vistos como ameaçando repor uma forma obsoleta de monarquia. Relativamente a Gloucester, a cena da punição a que é submetido inscreve-se claramente no padrão jacobita e «justifica-se», como em Desdemona, pela profanação que operou ao introduzir um membro estranho (Edmund, num caso, no outro, Othello) no corpo aristocrático, e é no posterior restabelecimento do vínculo entre pai e filho legítimo que parece restaurar-se a coerência política no mundo, através da afirmação do princípio patriarcal. É, de resto, esse mesmo princípio que determinará a morte de Cordelia no final, o que, como se sabe, é uma invenção de Shakespeare relativamente à fonte em que se inspirou para escrever a peça (*The True Chronicle History of King Leir, and his three daughters, Gonorill, Ragan and Cordella*), e constitui a mais completa revisão dos materiais por si usados nas peças «isabelinas».

A figura patriarcal de que Jaime I se reclama tudo faz para provar que é indispensável para pacificar facções na corte (que antes rivalizavam a cortejar a rainha) e para moralizar a sociedade. As comédias citadinas como *Measure for Measure* tematizam precisamente esta questão ao encenarem o lado sinistro do desejo «cómico» (no sentido de relativo à comédia) na imagem de uma cidade nocturna em que impera a desordem, a cupidez e os desejos ilícitos (semelhante à cidade assolada pela peste de que fala Foucault em *Surveiller et punir*), argumentando deste modo que o desejo — agora reinstalado no homem — é uma força destrutiva, e que a «burocracia» que substitui o monarca na sua ausência se revela incapaz e venal (o que, de algum modo, parece questionar as relações conflituais entre o rei e o Parlamento ou a governação da cidade de Londres), e que é o rei que no final restabelecerá a unidade ferida, a hierarquia perturbada e a pureza moral profanada.

Os «romances», como *Winter's Tale*, *Cymbeline* e *The Tempest*, diferentemente das comédias citadinas, retomam a representação do corpo aristocrático e debatem questões de família que, de resto, se tornava um assunto altamente polémico não só na definição da sua estrutura e funcionamento a que procediam os puritanos (na sua independência relativamente ao Estado), mas também no conflito que se desenhou entre esta e a figura do monarca.

Nas famílias representadas nos romances, Shakespeare localiza inversões da ordem temporárias (com a introdução mesmo de violência doméstica), de certo modo metaforizadas na presença de monstros com corpos grotescos, como Caliban ou Cloten, e deste modo refuta as formas organizativas que a visão puritana reclamava para a família, considerando, pelo contrário, que nenhum poder se pode sobrepor ao do monarca que é investido da força «sobrenatural» do patriarca. Este último aspecto documenta a deslocação da representação do corpo político natural (da família) para o metafísico (do monarca), surgindo encenada no tropo da «ressurreição» de alguém julgado morto que de súbito regressa à vida (como Hermione ou Ferdinand).

6. Defesa de um argumento

É assim de maneira apaixonante que Leonard Tennenhouse reconsidera as estratégias dramáticas de Shakespeare na sua relação com formas discursivas e representações do poder, deste modo advogando um sentido político para os subgéneros dramáticos que Shakespeare artisticamente praticou.

Posicionando-se na linha do novo historicismo, Tennenhouse atravessa territórios diversos da cena discursiva, revelando um conhecimento alargado de textos vários contemporâneos de Shakespeare, e provando a participação activa das suas peças no debate político do seu tempo e na produção de significados, num sentido próximo da ideia de enunciação como interacção verbal, transsubjectiva e ideológica.

Embora num ou noutro ponto muito circunscrito se possa referenciar um certo descuido na citação de nomes — Montmeyer por Montemor ou Montemayor (p. 18) e Sebastian por Antonio (p. 177), o estudo de Leonard Tennenhouse convoca um grande número de textos com um conhecimento seguro e revela uma argumentação amadurecida e coerente relativamente às formas de representação do poder que se podem ler nas peças de Shakespeare.

Faltaria talvez uma leitura complementar que para além da forma de estruturação dominante contemplasse a pluralidade de vozes que encenam formulações ideológicas diferentes e articulam a diferença e a dissensão na superfície do próprio texto.

Constitui, todavia, mais um brilhante e seguro argumento para a vinculação de Shakespeare à história, contra a idealização que o torna «de todas as épocas». Fá-lo através de uma

cuidade análise do texto e da sua articulação com outras práticas discursivas, o que o revela como um escritor «da sua época» sem que isso menorize o seu valor, antes reafirmando o seu poder de intervenção activa na própria produção cultural do seu tempo. ■

Referências Bibliográficas

155

- Baktine, M. (1970 [1965]), *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard.
- Barker, Francis (1984), *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*. Londres, Methuen.
- Belsey, Catherine (1985), *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. Londres, Methuen.
- Eagleton, Terry (1983), *Literary Theory: an Introduction*. Oxford, Basil Blackwell.
- Dollimore, Jonathan (1984), *Radical Tragedy: Religion, Ideology, and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Chicago, University of Chicago Press.
- Dollimore, Jonathan e Alan Sinfield (1985), *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Ithaca, Cornell University Press.
- Foucault, M. (1975), *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris, Gallimard.
- Frye, Northrop (1957), *Anatomy of Criticism*. Princeton, Princeton University Press.
- Drakakis, John (1985), *Alternative Shakespeares*. Londres, Methuen.
- Greenblatt, Stephen (1980), *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago, University of Chicago Press.
- Kott, Jan (1968 [1961]), *Shakespeare nosso contemporâneo*. Lisboa, Portugal.
- Krieger, Elliot (1979), *A Marxist Study of Shakespeare's Comedies*. Londres, Macmillan.
- Laslett, Peter (1965), *The World We Have Lost*. Londres, Methuen.
- Lever, J. W. (1971), *The Tragedy of State*. Londres, Methuen.
- Sena, Jorge (1974), *Maquiavel e outros estudos*. Porto, Paisagem.

Stone, Lawrence (1965), *The Crisis of the Aristocracy: 1558-1641*. Oxford, Clarendon Press.

Stone, Lawrence (1977), *The Family, Sex, and Marriage in England: 1500-1800*. Londres, Widenfeld & Nicolson.

Tennenhouse, Leonard (1986), *Power on Display: the Politics of Shakespeare's Genres*. Londres, Methuen

Wells, Robin Headlam (1986), *Shakespeare, Politics, and the State*. Londres, Macmillan.

Williams, Raymond (1963), *Culture and Society: 1780-1950*. Harmondsworth, Penguin.