

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



**A galeria de espelhos:  
Shakespeare teórico da *Mimesis***

Felipe Tuller Moreira Machado  
Orientador: Pedro Sússekind Viveiros de Castro

2024

FELIPE TULLER MOREIRA MACHADO  
**A galeria de espelhos: Shakespeare teórico da *Mimesis***

TESE DE DOUTORADO APRESENTADA  
AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM FILOSOFIA DA UNIVERSIDADE  
FEDERAL FLUMINENSE PARA  
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR

**Banca Examinadora:**

---

Pedro Sússekind Viveiros de Castro (UFF)

---

Fernanda Teixeira de Medeiros (UERJ)

---

Leonardo Bérenger Alves Carneiro (PUC-RIO)

---

Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira (UERJ)

---

Vladimir Menezes Vieira (UFF)

**Novembro  
2024**

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG Gerada com informações fornecidas pelo autor.

## **Agradecimentos**

Aos meus pais e aos meus irmãos, sem os quais eu não seria nada.

Ao meu orientador, Pedro Süssekind, por todo o apoio e incentivo, e, em especial, pelo curso “Hamlet e a Filosofia”, ministrado em 2018 na UFF, que inspirou a escrita desta tese.

À Jéssica Hartmann, pelo amor, pelo companheirismo e por acreditar mais em mim do que eu mesmo.

A todos os meus amigos (inclusive os virtuais) que estiveram comigo durante este longo e por vezes solitário e recluso processo de escrita e estudo.

A todos os meus muitos professores, pelos ensinamentos contínuos.

A todos os profissionais de saúde, pelo papel fundamental durante a pandemia de COVID-19.

## RESUMO

O trabalho pretende analisar a obra dramática de William Shakespeare, a fim de situar o dramaturgo inglês no âmbito das discussões filosóficas sobre a *mimesis* artística. Para tal, iremos aliar uma abordagem hermenêutica de suas peças a leituras de caráter filosófico e estético das mesmas. Dessa maneira, tornam-se imprescindíveis os seguintes pontos: 1) investigar brevemente o significado e o impacto do conceito de *mimesis* para a compreensão de obras de arte; 2) explorar a relação entre as peças de Shakespeare e o conceito de *mimesis*, enquanto “representação” e “imitação”; 3) analisar detalhadamente peças de Shakespeare que contribuam para o levantamento de uma possível teoria shakespeariana da *mimesis*.

## ABSTRACT

The study aims to analyze the dramatic works of William Shakespeare in order to situate the English playwright within the scope of philosophical discussions on artistic *mimesis*. To this end, we will combine a hermeneutic approach to his plays with philosophical and aesthetic readings of them. Thus, the following points become essential: 1) briefly investigating the meaning and impact of the concept of *mimesis* for understanding works of art; 2) exploring the relationship between Shakespeare's plays and the concept of *mimesis* as “representation” or “imitation”; 3) closely examining Shakespeare's plays that contribute to establishing a possible Shakespearean theory of *mimesis*.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo 1: <i>Mimesis</i>: imitação, representação, interpretação.</b>	<b>13</b>
1.1 Sobre a origem e o significado de <i>mimesis</i>	13
1.2 A <i>mimesis</i> em Platão	20
1.3 A <i>mimesis</i> em Aristóteles	29
1.4 <i>Imitatio</i> : A antiguidade sob olhar do Renascimento e do Neoclassicismo	37
<b>Capítulo 2: Shakespeare e a <i>mimesis</i></b>	<b>48</b>
2.1 Shakespeare e a representação da humanidade	48
2.2 <i>Hamlet</i> : o espelho mestre	61
2.3 <i>Titus Andronicus</i> : a dupla <i>mimesis</i> da violência	80
2.4 <i>A tempestade</i> : Caliban e o espelho nos olhos do outro	94
<b>Capítulo 3: Personagens e performances segundo Shakespeare</b>	<b>110</b>
3.1 Gênero cômico: a <i>mimesis</i> e as fronteiras borradas	110
3.2 <i>As you like it</i> : tempo e travestimento	123
3.3 <i>Antônio e Cleópatra</i> : mulheres trágicas e máscaras sociais	138
<b>Conclusão</b>	<b>150</b>
<b>Referências Bibliográficas</b>	<b>155</b>

## Introdução

Quando Peter Brook foi a Verona antes de sua montagem de *Romeu e Julieta* em 1947, um elegante italiano de meia idade lhe serviu de guia pelas atrações turísticas da cidade: em suas andanças, Brook conta ter visto incontáveis lojas com temáticas shakespearianas, estabelecimentos estes que se diziam uns mais autênticos do que os outros. “Aqui nasceu Julieta”, “foi através dessa estreita fresta que Romeu entrou antes de se deparar com Julieta morta”, “a verdadeira casa de Romeu”, etc. Seu acompanhante, relata Brook, representava talentosamente o papel de guia comovido, contando os pormenores de todas as histórias e os locais nos quais os eventos representados na peça supostamente haviam transcorrido na vida real. Estava claro para ele que o guia repetia aquelas frases diariamente, propondo um passeio imersivo para os turistas que ansiavam por se aventurar pela Verona shakespeariana. Ao final do *tour*, entretanto, Brook questionou o veronense:

Eu estava tão impressionado com seu talento, com sua boa formação, que não pude resistir: “me diga uma coisa, você, que é uma pessoa tão bem preparada, como consegue, dia após dia contar essas histórias como se acreditasse nelas, sabendo que elas não têm absolutamente nada de verdadeiro? Na Inglaterra, todos nós sabemos que Romeu e Julieta jamais existiram”. Por um momento ele emudeceu. Então, com uma distinta cortesia, me respondeu: “sim, realmente é verdade. E aqui em Verona todos nós sabemos que Shakespeare jamais existiu”. (BROOK, 2016, p. 37)

Por um lado, a frase do guia de Brook por Verona toca no tema da controvérsia sobre a autoria das obras shakespearianas, um tema fascinante que é estudado e relatado de forma brilhante por James Shapiro em *Quem escreveu Shakespeare?* Apesar do título – e daquilo que inicialmente ele poderia indicar ao seu leitor, ou seja, uma busca pelos fatos históricos a fim de definir objetiva e desinteressadamente o problema da autoria das peças atribuídas a Shakespeare – o grande mérito deste livro é o seu fio condutor: “Meu interesse, repito, não está centrado no que as pessoas pensam [...] e, sim, *em por que elas pensam assim*”. (SHAPIRO, 2012, p. 9, grifos nossos) Como reconhece Shapiro, as obras shakespearianas inspiram incredulidade frente aos dados biográficos sobre o seu autor: como poderia um homem com uma educação formal incipiente ter se tornado um dos maiores nomes das artes? De onde pode ter vindo tamanha inspiração, dado que Shakespeare não era um autor erudito? Além de desmentir este e outros fatos incorretos sobre a biografia de Shakespeare (o bardo, afinal, como indica Shapiro, teve de fato uma formação bastante extensa em uma *grammar school*, cujo currículo é comparável e mais ou menos equivalente a um diploma universitário nos dias de hoje), *Quem escreveu Shakespeare?*, de alguma forma, circula a questão da “imaginação”:

O que eu acho mais desalentador na alegação de que o Shakespeare de Stratford não tinha a experiência de vida necessária para escrever as peças é que se menospreza, assim, exatamente aquilo que o torna tão excepcional: sua imaginação. Como aspirante a ator, Shakespeare deve ter provado seu talento para imaginar a si mesmo na pele de uma série de personagens no palco. Quando se voltou para a escrita, demonstrou uma capacidade ainda mais poderosa de imaginação, que lhe permitiu criar papéis de tal profundidade e complexidade [...] que mesmo o menor deles, quatro séculos mais tarde, parece plenamente humano e distinto. O que é especialmente fascinante já que Shakespeare não chegou a inventar a maioria desses personagens: encontrou quase todos eles, já meio esboçados, não nas pessoas que conhecia, mas nas obras de outros autores. (SHAPIRO, 2012, p. 313-315)

Por outro lado, a anedota entre Brook e o guia de Verona inspira este trabalho, mas por levantar um outro questionamento: como conseguimos, dia após dia, nos deixar cativar por histórias de ficção, nos emocionar com elas, mesmo sabendo que não há nada de absolutamente verdadeiro nelas? Que tipo de valor há em obras de arte enquanto meros produtos da imaginação, de um “falseamento da realidade”? Inspirado pela brincadeira do guia de Verona, mas enveredando por um caminho distinto – afinal, não trataremos aqui da questão factual da autoria do homem por detrás das peças como tratou Shapiro – este trabalho se pergunta: qual (ou quais) Shakespeare pode ser acessado por meio de suas obras? O que aparece para o leitor e o espectador das peças quando lemos sua obra? Que entendimento de mundo aparece em suas recriações e representações? Quando falamos da obra de Shakespeare, estamos diante de um autor chave para entender a ideia não só da “imaginação” e da criatividade, mas do processo de “reimaginação”: suas obras tratam de uma *recriação* de histórias e personagens que na maioria das vezes já existiam previamente. Seus enredos são adaptação de certos temas, nuances e personalidades históricas para o contexto específico de sua época, para o seu público. Paradoxalmente, as reconstruções poéticas de Shakespeare atingem em mesmo grau aqueles que o leram no seu contexto original no Renascimento e seus leitores e apreciadores ao longo da história. O presente trabalho pretende investigar justamente essa qualidade reflexiva e propõe o seguinte questionamento: o que há na forma de representar e recriar as obras shakespearianas que transformam histórias comuns ou desinteressantes em enredos celebrados? Por que essas obras, escritas na passagem do século XVI ao XVII, inspiram tanta reflexão até hoje?

Dito isso, trata-se aqui menos de destrinchar como de fato era Shakespeare em sua época ou qual o significado “real” de suas peças, e mais da investigação do legado deixado pelo autor e dos seus efeitos sobre os indivíduos e comunidades que se debruçaram sobre suas criações. Focaremos aqui em questionar, a um só tempo, tanto as peças de Shakespeare em si mesmas, enquanto um objeto da crítica e da hermenêutica, quanto a recepção e a crítica

dessas peças por autores diversos ao longo do tempo, sejam eles filósofos, críticos literários ou historiadores. Em outras palavras, trata-se aqui de um processo duplo e inseparável: tentar desvendar as peças de Shakespeare ao mesmo tempo que desvendamos os grupos, as pessoas e as épocas que tentam desvendá-lo.

O tema da *mimesis*, por isso mesmo, se impõe aqui: nesta tese, trabalhamos para tentar delinear a hipótese de que é através da “representação” e da “imitação” – de personagens, mas também do mundo como um todo – que Shakespeare apresenta a sua visão de mundo. De modo complementar, também tentaremos fortalecer a ideia de que é através desse mesmo conceito de *mimesis* que a crítica interpreta e também complementa a peça, dando ao público uma nova forma de ler e interpretar. A crítica, por sua vez, será utilizada não só como algo que ajuda a revelar a obra, mas que mostra aos demais leitores algo importante sobre a visão de mundo do próprio crítico. Ademais, o conceito de “*mimesis*” tem papel central nas investigações filosóficas sobre a arte antes mesmo do surgimento da estética enquanto disciplina autônoma no século XVIII. Séculos antes do surgimento da “Estética” enquanto campo específico da investigação filosófica, Platão e Aristóteles já se perguntavam sobre a relação entre poesia e o “real”. Já na antiguidade, esses autores inauguraram um problema filosófico que se estenderia pelos séculos subsequentes, ocupando o centro do pensamento sobre a arte, pode-se dizer, até o início do século XX com a chegada do *ready-made* de Duchamp e a ruptura com a função representativa da arte. O entendimento do conceito de *mimesis*, desta maneira, é indispensável para o estudo da estética em geral e ainda mais incontornável quando tratamos de obras de arte do período shakespeariano. É nestes termos que Stephen Halliwell, no prefácio de sua obra *The Aesthetics of Mimesis*, defende a ideia de que “o conceito de mimesis está no cerne de toda a história das tentativas ocidentais de dar sentido à arte representacional e seus valores”. (HALLIWELL, 2002, p. 7, tradução nossa<sup>1</sup>) No caso específico de Shakespeare, entretanto, esse conceito parece operar em um nível mais essencial do fazer humano e esta é uma tese que será investigada ao longo do trabalho: que tipo de mimetização ocorre no fazer artístico shakespeariano e que significados e usos diversos podem ser derivados de suas obras? O que faz da *mimesis* shakespeariana algo distinto e tão celebrado? A *mimesis* de Shakespeare se resume ao seu modo de fazer artístico ou dá conta de algum outro entendimento sobre a vida humana?

Neste ponto, entretanto, é preciso fazer uma ressalva importante: como alerta Marjorie Garber, o estudo da obra shakespeariana na contemporaneidade apresenta uma

---

<sup>1</sup> Ao longo deste trabalho serão citadas diversas obras não traduzidas para o português. Daqui em diante, todas as obras escritas em inglês sem indicação do tradutor serão “traduções nossas”.

armadilha epistemológica. Em um artigo intitulado “Shakespeare as Fetish”, ela apresenta Shakespeare como um autor que representa “o último bastião do universalismo”:

Ele [Shakespeare] é – quem quer que seja ou tenha sido – a fantasia de uma integridade cultural original, o último vestígio do universalismo: nosso Shakespeare. Do ponto de vista de um relativismo cultural arduamente conquistado, um descentralizar autocentrado que direciona a atenção, como deveria e precisa, para posições subjetivas, relações com o objeto, objeções, raça-classe-e-gênero, ainda há esse puxão de nostalgia, o desejo secularizado mas não completamente agnóstico de acreditar. Acreditar em algo, em alguém, onisciente e imutável. Se não em Deus, então em Shakespeare, que equivale a uma versão da mesma coisa. (GARBER, 1990, p. 243)

Este trabalho, a partir do que defende a autora, se propõe a pensar o seguinte: se é possível encontrar um “universalismo” em Shakespeare, que tipo de universalismo surge a partir das obras de Shakespeare? Há algum tipo de “ontologia estruturante” do ser humano a ser decantada através da leitura e interpretação das peças shakespearianas? Com essa pergunta em mente, trata-se aqui menos de tentar investigar o que as peças significavam para os elisabetanos, ou de reconstruir o sentido histórico das peças tais quais eram produzidas e recebidas pelo público da época, e mais de pensar o impacto filosófico de certos usos dos recursos mimético-narrativos de Shakespeare. Em certo sentido, este trabalho propõe um movimento concomitante de perguntar tanto às obras quanto aos seus leitores “o que é o humano?” Que tipo de reflexão propõe cada uma das peças e como nós nos vemos quando comparados a seus enredos e personagens? O que essas histórias têm a dizer ao público contemporâneo e o que elas disseram aos críticos do passado? Buscamos neste trabalho investigar a obra de Shakespeare como um pensador da *mimesis* através de seu legado propriamente artístico. Assim sendo, reconstruções históricas não devem ser entendidas como a procura pela reconstrução das contingências históricas em si mesmas, em busca de fatos que expliquem seus enredos e engessem a crítica, mas como um passo para a reflexão filosófica sobre os temas abordados em cada seção. Trata-se aqui mais de um *mapeamento* das visões sobre Shakespeare e do levantamento crítico das diversas modalidades de espelhamentos miméticos que surgem a partir dessas interpretações. Mais do que propor uma interpretação definitiva, este trabalho busca fazer coro às milhares de vozes que ao longo do tempo foram formando o corpo crítico em torno da obra do bardo e que tiraram dela formulações importantes para constituir formas de autoconhecimento e estabelecimento de parâmetros sobre si e seus momentos históricos. Veremos como as visões de Jan Kott e Anthony Nuttall sobre a obra shakespeariana, entendida a partir, respectivamente, da metáfora do “espelho” e do “teste de Rorschach literário” representam duas das muitas

maneiras de se referir a essa característica mimética do fazer artístico de Shakespeare ao redor da qual iremos circular ao longo do trabalho.

Assim sendo, este trabalho se estrutura da seguinte maneira: no primeiro capítulo, “*Mimesis*: imitação, representação, interpretação”, iremos investigar o nosso conceito central, a “*mimesis*”, assim como as formas de mimetização concebidas no contexto poético e histórico de Shakespeare. Esse será um capítulo mais demoradamente teórico no qual iremos elaborar os possíveis significados da palavra grega, o seu uso no contexto grego antigo, assim como o seu subsequente uso dentro da gramática conceitual filosófica. No final da seção, será importante pontuar também como as práticas da educação renascentista e das modalidades artísticas de Shakespeare e seus contemporâneos utilizam a *mimesis* como critério basilar.

No segundo capítulo, intitulado “Shakespeare e a *mimesis*”, iremos nos debruçar mais minuciosamente nos meandros da poética shakespeariana e de seus procedimentos miméticos específicos. Começaremos a seção fazendo um panorama geral do fazer artístico de Shakespeare e também de como seu trabalho foi recebido pelo público e pelos críticos de diferentes momentos históricos. Daí em diante, nos concentramos em analisar peças específicas do autor para entender como cada uma delas reflete a noção de *mimesis*, assim como o que cada produção específica constrói de significados a partir daquela conformação poética específica. No capítulo 2, *Hamlet* e *A tempestade* serão como pedras de toque para pensar a *mimesis* shakespeariana, e tentaremos mostrar como os personagens dessas peças indicam maneiras distintas, porém complementares dos procedimentos miméticos

O terceiro e último capítulo deste trabalho, por sua vez, irá tentar confirmar a hipótese de que a *mimesis* shakespeariana é um meio de compreensão não só do fazer artístico, mas também da ação humana de forma mais general. Nesta seção, sob o nome de “Personagens e performances segundo Shakespeare”, focaremos em aspectos do “gênero”. Em um jogo de palavras que reflete a própria matéria daquilo a ser estudado nesta parte do trabalho, trataremos tanto do “gênero” enquanto uma categoria artística quanto do gênero enquanto uma categoria social. Falaremos das implicações do gênero da comédia e da tragédia sobre as formas de representar e interpretar o comportamento humano dos homens e mulheres, dentro e fora dos palcos. Neste ponto, será imprescindível tratar da comédia *As you like it* e da tragédia *Antônio e Cleópatra* enquanto pilares do estilo de *mimesis* que quebra barreiras entre o mundo representado pelos palcos e a ação no mundo fora dele.

# Capítulo 1: *Mimesis*: imitação, representação, interpretação.

## 1.1 Sobre a origem e o significado de *mimesis*

Antes mesmo do surgimento da estética enquanto disciplina filosófica autônoma no século XVIII, o conceito de “*mimesis*” já aparecia como um termo central nas investigações filosóficas sobre a arte. Muitas vezes traduzido como “imitação” ou “representação”, o termo de origem grega carrega em si uma carga semântica e teórica variada e complexa. Stephen Halliwell, no prefácio de sua obra *The Aesthetics of Mimesis*, defende a ideia de que “o conceito de *mimesis* está no cerne de toda a história das tentativas ocidentais de dar sentido à arte representacional e seus valores”. (HALLIWELL, 2002, p. 7) Quando pensamos na estética moderna, por sua vez, encontramos em Shakespeare uma figura central na definição do que viria a se entender por “bela arte” a partir do século XVII; se, por um lado, a discussão acerca da “representação da natureza” está no cerne da discussão sobre as artes até a chegada do período contemporâneo, por outro, encontramos nas obras de Shakespeare – e nas discussões teóricas geradas a partir de sua recepção – um marco incontornável para a reformulação do papel do artista e de suas obras dentro destes mesmos processos miméticos. Veremos, mais adiante, que autores como Goethe, por exemplo, pensaram, a partir das obras de Shakespeare, uma estética na qual o gênio artístico era visto não como mero “imitador”, mas como uma figura que possuiria um acesso privilegiado à natureza. David Lovett aponta, em “Shakespeare as a Poet of Realism in the Eighteenth Century”, que a recepção de Shakespeare no século XVIII é marcada pela ideia de que as suas peças seriam um “espelho da vida”, por se contrapor ao formalismo classicista e tratar, entre outros aspectos, de “atividades e experiências da vida quotidiana” e do “reflexo de sentimentos e verdades universais”, a ponto de ser considerado um “verdadeiro filósofo da mente humana” (LOVETT, 1935, p. 270). Num dos mais importantes estudos do conceito de *mimesis* publicados no século XX – a saber: *Mimesis* de Erich Auerbach – um dos capítulos é dedicado à peça *Hamlet* de Shakespeare.

Nesta primeira seção, nos concentraremos em desenvolver o conceito de *mimesis* para colocar as bases sobre a discussão acerca da arte representacional em geral a fim de, posteriormente, desenvolver esta mesma noção tendo como referência a obra de Shakespeare. Primeiramente, procuraremos entender o contexto cultural do uso do termo e sua semântica,

mas também analisaremos seu uso propriamente filosófico, de Platão e Aristóteles aos teóricos do Renascimento e do período do Neoclassicismo. Longe de tentar dar conta de sua vasta gama de significados pré-filosóficos e, sobretudo, de seu uso específico no contexto do pensamento clássico de autores gregos, iremos empreender aqui uma reconstrução panorâmica do significado do termo. O foco será entender o termo enquanto um caminho que propicia uma melhor compreensão sobre a possibilidade da arte dramática enquanto um produto derivado do ato de representar, de utilizar o corpo e a voz como meio de se expressar artisticamente e, de maneira mais radical, a tendência comportamental humana de se espelhar, copiar e “agir como” o outro. Em outras palavras, buscamos no conceito de *mimesis* uma base para entender a ligação entre a representação teatral e a ação humana em seus sentidos variados, tendo em mente tanto seus desdobramentos estéticos quanto ontológicos. Ao analisar, portanto, como Platão e Aristóteles aplicavam esse termo em sua conceituação filosófica, buscamos utilizar esta breve análise dos autores clássicos menos para desdobrar suas teorias e mais para mapear o caminho desta tese em direção à discussão acerca do lugar do teatro shakespeariano dentro do debate estético da *mimesis*. Em suma, ao analisar o termo *mimesis* em seu contexto clássico, buscamos montar o palco conceitual sobre o qual serão discutidas as obras dramáticas de Shakespeare para só então analisar de que maneira as obras do bardo se comunicam ou não com tais sentidos previamente estabelecidos.

É de suma importância apontar que o termo “*mimesis*” tem seu provável âmbito de origem ligado à arte; “*mîmos*”, termo do qual deriva o substantivo “*mimesis*”. Fato importante é que a *mimesis*, apesar de não estar presente nos textos de Hesíodo e Homero, já circulava de forma ampla nos séculos V e IV a.C, antecipando o uso filosófico de Platão e Aristóteles. O fragmento mais antigo contendo a palavra, segundo se sabe, é uma tragédia perdida de Ésquilo intitulada *Os Edônios*, além de também estar presente em outras passagens de peças do período. O contexto no qual o termo aparece, em *Os Edônios*, descreve a chegada do deus Dioniso à Trácia, acompanhado de música orgiástica. O termo aparece justamente para descrever o som de um dos instrumentos musicais utilizados, o “*rhómbos*”, objeto que, apesar de seu tamanho diminuto, é capaz de produzir um som assustadoramente parecido ao de um touro.

Segundo Luisa Buarque de Holanda, a *mimesis* “tem algum tipo de relação com um gênero dramático siciliano, mas o consenso termina precisamente aí”. (HOLANDA, 2008, p. 19) A interpretação do significado de “*mîmos*” no contexto da literatura grega é palco para grande especulação entre os especialistas. Para Hermann Koller, o *mîmos* aponta para os atores de fato, aqueles que nas performances encarnavam seres míticos em representações de

histórias sagradas. Já para Gerald Else, o termo designa, ele mesmo, o gênero dramático siciliano. Sobre as características desta antiga forma de arte, entretanto, também não há consenso: para Else, seu conteúdo estaria mais ligado à representação de situações cotidianas e não necessariamente a um contexto religioso; neste sentido, a interpretação de Koller do termo *mimesis* deriva da ênfase dada ao contexto da música e da dança, privilegiando o sentido primário de “representação” às palavras da família do *mîmos*, enquanto Else dá ênfase à “imitação”. Uma terceira hipótese de interpretação do termo, designada pelo próprio autor que a produziu como “uma alternativa mais ousada”, é proposta por Stephen Halliwell: “temos aqui uma *metáfora*, em que os sons dos rugidos de touros são caracterizados ou personificados como atuantes quase-dramáticos”. (HALLIWELL, 2002, p. 18. Grifo do autor) Tal solução de Halliwell tenta dialetizar as posições de seus antecessores: “desta forma, podemos aceitar a insistência de Else de que a referência literal se dá em relação às “bramaderas” [*bull-roarers*], mantendo aberta a possibilidade de uma conexão entre *mimoi* e performance dramática ou personificação”. (HALLIWELL, 2002, p. 18)

Para além do significado estrito e específico em Ésquilo, Halliwell chama atenção para o contexto explicitamente artístico e – de modo ainda mais particular – musical. Para ele, em suma, *mimesis* não pode ter seu significado reduzido à ideia de “imitação” justamente porque a arte musical não pode ser reduzida a meras “mímicas” [*mimicry*] de outros sons; não se trata de um mero “truque”, mas “uma forma de realização artística”, de um tipo próprio de “domínio” [*mastery*] de uma linguagem artística. Fato este que leva Halliwell a interpretar *mimesis* como uma forma de “representação” que supera a ideia de uma cópia superficial, da aparência de algo, indicando assim a *criação* de algo que nos afeta de modo poderoso:

Envolve a criação de algo que, através de seu sentido de *vida*, também pode afetar o espectador ou ouvinte emocionalmente: no caso do hino, é uma questão do poder de “enfeitiçar” ou “encantar” [*thelgein*], uma metáfora (se é uma) bem incorporada nas descrições dos épicos homéricos do efeito emocional das artes musicopoéticas e da narrativa. (HALLIWELL, 2002, p. 21)

Para Gerald Frank Else o termo *mimesis* se refere ao “ato da imitação”, “às performances que consistiam em forjar uma semelhança ilusória entre os atores e alguns objetos externos tais como animais e outros seres humanos” (HOLANDA, 2008, p. 21), a imitação gestual, física. Uma noção de “engano deliberado”:

Em suma, o autor faz as seguintes distinções: 1) sentido primordial de imitação com o corpo e a voz, 2) sentido derivado de imitação de ações (apelidado por ele de “sentido ético”) e 3) sentido posterior de efígie, réplica, imagem e reprodução material. Ainda segundo ele, os dois sentidos derivados teriam surgido posteriormente ao primordial, e se difundido quase ao mesmo tempo, de modo que os três sentidos apresentados

resumiriam os significados correntes dos termos da família de *mimesis* na época do nascimento de Platão. (HOLANDA, 2008, p. 21-22)

Uma outra interpretação, a de Claudio Veloso no apêndice de seu livro *Aristóteles mimético*, ressalta o fato de que não houve uma expansão semântica do significado de *mimesis* e de seus termos derivados, mas que desde a origem os seus sentidos podem ser resumidos pelos seguintes termos: simulação e emulação (VELOSO, 2004, p. 735) A “simulação” se refere ao uso do termo relacionado à apresentação de propriedades de uma outra coisa, enquanto a “emulação” se liga ao ato de fazer o mesmo que outra pessoa. Tendo em mente a divisão proposta por Else, a imitação através do corpo e da voz (1) e réplica ou reprodução material de algo (3) estariam ligados ao sentido de “simulação”, segundo Veloso, enquanto a imitação de ações, no “sentido ético” de Else (2) estaria no campo da “emulação”, também segundo Veloso. Assim, para não carecer de exemplos, se pensarmos em três diferentes casos: primeiro, um homem que assobia para copiar o canto de um pássaro; depois, um outro que reproduz uma pintura de Van Gogh e, por fim, um terceiro que aja conforme os ensinamentos e a vida de um líder religioso ou espiritual. Segundo o levantamento conceitual feito previamente, todas as ações descritas estariam dentro do campo da ação mimética, mas os dois primeiros – o homem que assobia como um pássaro e o pintor que imita Van Gogh – estariam performando uma “*mimesis* simulativa” enquanto o terceiro – o homem que segue os mandamentos de uma religião – estaria dentro do campo da “*mimesis* emulativa”.

Justamente porque a *mimesis* não é composta apenas do ato de emular ou simular algo, mas também pressupõe algo a ser mimetizado, um termo chave para entender a *mimesis* é o termo “paradigma”. Para exemplificar esta relação entre os dois termos, Holanda utiliza um trecho de *As histórias* de Heródoto que trata do tema da embalsamação egípcia no qual os especialistas nesta arte possuíam modelos de cadáveres feitos em madeira para mostrar aos seus clientes quais opções de trabalho estariam disponíveis, ressaltando as diferenças e níveis de detalhe ou atenção dadas a cada parte do processo de embalsamento. Apesar de se tratar de um exemplo bastante idiossincrático da antiguidade, essa prática ainda é bastante comum nos dias atuais: basta lembrar da assim chamada “boneca” de um livro, um objeto feito como teste ou amostra antes de produzi-lo em massa, uma simulação ou prova impressa do seu formato final. Nesse sentido, temos agora duas novas noções de suma importância para entender a *mimesis*: de um lado, temos o “*mimema*”, o produto da imitação, a “boneca”, o “cadáver de madeira” e, por outro, o “*paradeigma*” ou paradigma, que é o objeto escolhido como modelo para a imitação. Temos assim, uma espécie de hierarquia da *mimesis*: paradigma é aquilo que será imitado e o *mimema* o resultado do processo de copiá-lo.

Segundo a autora, entretanto, um *mimema* pode ser paradigma de outro ato mimético. E esse exemplo mostra que um *mimema* pode funcionar “simultaneamente como imitação e como modelo (*paradeigma*) de algo”, (HOLANDA, 2008, p. 32) uma versão de um objeto que contribui para se esclarecer algo mais precisamente, um *mimema* ao mesmo tempo que é uma cópia, portanto, também pode ser, ele mesmo, um paradigma para uma nova *mímesis*. Sobre o uso de Heródoto em relação aos modelos de embalsamação, a autora diz:

Ele servirá como modelo, mas um modelo que foi feito à imagem e semelhança de corpos já embalsamados. Isso mostra que, em princípio, nada impede que o *mimema* de certas coisas sirva igualmente como paradigma de outras coisas e em outras ocasiões, de modo que tais termos são usados relativamente, de acordo com cada caso específico. (HOLANDA, 2008, p. 31)

O *mimema*, desta maneira, serve tanto de exemplo quanto para ressaltar as características mais marcantes de um modelo. Se nos aprofundarmos nessa reflexão, tendo em vista o próprio uso corrente da língua portuguesa, nos é revelada esta ambiguidade: a palavra “modelo” pode se referir tanto àquilo que é paradigmático, um bom exemplo de um objeto daquela natureza específica, quanto uma representação ainda insuficiente, uma cópia reduzida em perspectiva ou em detalhes de algo. O primeiro sentido remonta à ideia do “molde”: aquilo que formata outros objetos; já o segundo sentido se aproxima mais do “modelado”, aquilo cuja forma ainda está em aberto, que chama atenção justamente para seu estado de ainda “não formado”. Numa outra perspectiva, o “modelado” pode ser encarado também como algo que chama atenção para a sua forma única. Apesar de derivativa, sua característica de cópia produz uma nova experiência, distinta daquela produzida pelo original. Como vimos, esta cópia pode ressaltar certas características, mascarar outras ou dar ênfase maior a um ponto ou outro. Num exemplo similar ao do *rhómbos*, objeto que produz som semelhante ao de um búfalo, poderíamos citar o instrumento idiofônico “pau-de-chuva”: seu som lembra o da chuva, uma *mímesis* no sentido da simulação, mas justamente por reter uma parcela de diferença causa um efeito próprio. Além de reter uma parcela de diferença, aponta Halliwell, os objetos produzidos pela *mímesis* “não precisam (sempre) ser pensados como correspondentes a originais empíricos específicos”. (HALLIWELL, 2002, p. 16) Resgatando o exemplo dos modelos de mumificação de Heródoto, Fernando Santoro resalta o sentido de *mímesis* enquanto “representação”: “μίμησις aqui não tem o sentido de cópia mas de *representação*: [...] semelhança aparente + diferença (implicitamente) revelada = *representação*”. (SANTORO, 1994, p. 51, grifos do autor) Essa característica dupla da

*mimesis* de recriação e reapresentação de algo é central para a nossa discussão e será retomada mais adiante.

Ainda dentro da discussão do “paradigma” da *mimesis*, uma característica também bastante presente e essencial dos usos do verbo *miméomai* diz respeito ao estabelecimento de uma relação de aprendizagem ou de transmissão de experiências através da imitação de um outro. Esse uso injeta uma noção de temporalidade ao uso do termo: se há um “imitado”, estabelece-se uma relação de precedência de um sobre o outro, do “modelo” e do “modelado”. O uso pode ou não vir acompanhado de uma valoração ética, indicando a superioridade do modelo, mas também pode simplesmente ressaltar o valor de se mimetizar um bom modelo; a *mimesis*, segundo análise de sua modalidade de uso ético, é parte intrínseca do processo de aprendizagem: “na medida em que seguir exemplos é imitar, toda instrução e aprendizagem parecem estar necessariamente ligadas à imitação e parecem ocorrer por meio dela”. (HOLANDA, 2008, p. 37) Para além da “emulação”, o aprendizado contido no mimetizar também comporta a noção de “invenção”: se os objetos que simulam podem causar efeitos novos, aquele que aprende através da *mimesis* não está restrito à mera imitação, mas também abrange uma noção de “reformulação” ou, para usar os termos aqui já utilizados, uma “remodelação”. Esse uso, nota a autora, está presente no fragmento 154 de Demócrito que aqui cito junto de seu contexto original no texto de Plutarco:

*Talvez sejamos ridículos quando nos vangloriamos de ensinar os animais. Deles, prova-o Demócrito, somos discípulos nas coisas mais importantes: da aranha no tecer e remendar, da andorinha no construir casas, das aves canoras, cisne e rouxinol no cantar, por meio da imitação [mímêsin]. (DEMÓCRITO, 2000, p. 285)*

A partir do fragmento, vemos como a *mimesis* neste caso estabelece uma ordem de precedência por parte dos animais, mas a ação humana não se restringe à imitação somente, e sim a um uso criativo dessas mesmas características. De um modo geral, o uso da *mimesis* e termos adjacentes já implicava, antes de seu uso filosófico, um entendimento de que a educação se dava de maneira intrinsecamente mimética.

Em resumo, apesar de indícios de que o termo *mimesis* fosse associado ao uso artístico, os significados de *mimesis* nos séculos V a.C. são vários e não se restringiam a esse contexto: tanto objetos quanto pessoas podem ser “mimetizados”, assim como suas características como cores, figuras e sons; a *mimesis* pode ser “emulativa” ou ética, dar conta de uma ação que pretende “agir da mesma maneira que” outrem; ou “simulativa”, quando se espelha alguma característica de um modelo. Além disso, a *mimesis* também tem um uso

característico ligado ao paradigma, podendo apontar para um “modelo”, “padrão” ou “amostra”. Veremos tais usos sendo mais demoradamente elaborados nas seções seguintes.

## 1.2 A *mimesis* em Platão

Tendo exposto as características gerais da *mimesis* enquanto termo pré-filosófico, adentramos agora nas particularidades do termo nos escritos de Platão. Longe de tentar dar conta da vasta bibliografia acerca do tema da *mimesis* platônica, a função desta seção consiste em reunir – em parte pelos textos primários, em parte pelos comentadores – as ideias centrais que circundam o termo. Interessa em Platão, sobretudo, a relação da *mimesis* com a ética e a epistemologia, temas que irão contribuir para o desenvolvimento das ideias das seções seguintes desta tese.

Há um caso curioso dos estudiosos de Platão, relevante para os estudos aqui pretendidos, que propõem que os textos platônicos, por sua estrutura dialógica, exigem do leitor um cuidado especial, dada a “natureza dramática” do texto. Tal ênfase na forma da escrita é levada a ponto de questionar a existência de uma doutrina platônica, já que a maneira do autor de apresentar suas ideias, segundo essa tendência crítica é, ela mesma, uma forma de “ironia”. No lugar de depreender uma suposta teoria platônica de maneira direta das falas de certos personagens, autores como Stephanie Pieri, Mario Vegetti e outros encontram nestas obras uma miríade de tendências, um pensamento fluido no qual a “natureza diegético-mimética” do texto – para utilizar os termos de Vegetti – se impõe como necessidade primeira de interpretação. Dentro desta lógica de interpretação, podemos citar a palestra intitulada “O teatro das ideias”, na qual José Américo Pessanha chama Platão de “o dramaturgo das ideias”:

Resgatar do platonismo alguma coisa que não é apenas o aparato da sua manifestação literária, da sua expressão dialógica e dramática, mas que é ‘o que’ nessa expressão é a razão de ser dessa expressão. É possível que, ao resgatarmos o sentido dramático dos diálogos, o significado de filosofar para Platão adquira uma outra dimensão para nós. (PESSANHA, 1999, p. 13)

Como aponta Nelson Menezes Neto em “A poética da *mimesis* no *Timeu-Crítias* de Platão”, a reflexão sobre o efeito e as formas do discurso mimético não era estranha a Platão. Analisando o projeto de composição de *Timeu-Crítias*, ao procurar as especificidades do estilo de produção platônica nessas obras, Neto aponta que o texto avança tanto a discussão filosófica quanto a poética, formando “um complexo agenciamento de técnicas de composição”. (MENEZES NETO, 2020, p. 21) Em último caso, o artigo ressalta a intrínseca fundamentação estilística do discurso platônico relativa à forma mimética no sentido de fundar uma nova modalidade discursiva, porém incontornavelmente “dramática”:

O *Timeu-Crítias* aparece como um novo pepló que, colocando de lado a sustentação ideológica da cidade de Atenas, reformula o tradicional discurso dos poetas. Um novo pepló que, assim como aquele das Panateneias, apresenta também uma narrativa figurativa do *kósmos*, do divino e da vida na *pólis*. Trata-se, no fundo, de uma refundação e de uma reescritura da poesia tradicional, com a afirmação de uma nova arte e de um novo gênero do discurso. (MENEZES NETO, 2020, p. 16)

Essa tendência de interpretação de Platão busca na natureza idiossincrática de cada embate entre personagens, de cada texto, aquilo que em outras leituras se deixa dissolver em um caldeirão de doutrinas: “Qualquer crítica platônica à *mímesis* se faz mimeticamente, e por isso encontra um importante limite no Platão dramaturgo. [...] A sua célebre crítica à *mímesis* recai sobre apenas uma parte da atuação mimética”. (HOLANDA, 2008, p. 62)

Apesar de ser uma linha de interpretação controversa, há uma concordância geral entre os comentadores, por outro lado, no que diz respeito à eficácia do uso da *mímesis* enquanto ferramenta pedagógica na filosofia platônica: a própria forma do diálogo reflete essa constatação, já que é ela mesma uma ferramenta mimética. Mas, para além disso, em Platão a *mímesis* aparece como uma noção norteadora principalmente no que diz respeito ao já mencionado “uso ético” ou de “emulação” do termo, uso este privilegiado por Platão. Esse uso carrega consigo, porém, muito da ambiguidade e polissemia já presente em seu uso pré-filosófico. Interessa aqui principalmente a dicotomia de sentidos entre uma “*mímesis* enganadora” e uma “*mímesis* verdadeira”. (HOLANDA, 2008, p. 65) Para Holanda, “o traço principal que norteia a visão de mundo platônica como um todo é a noção de *mímesis*”, (HOLANDA, 2008, p. 54) defendendo também que para o autor “as atividades humanas de modo geral, e não apenas as artísticas e sofisticadas, podem ser compreendidas como miméticas”. (HOLANDA, 2008, p. 107) Também a própria metafísica platônica, segundo sua leitura, está intimamente ligada ao conceito de *mímesis*. Sobre isto, Holanda escreve:

a noção de *mímesis* é necessária para esclarecer a relação entre conhecimento e ideias inteligíveis, haja vista que é ela a mediadora entre a estrutura metafísica da realidade e a possibilidade humana de corresponder ou não a tal estrutura, isto é, de conhecê-la como de fato é, ou de conhecê-la como não é, ou ainda, de desconhecê-la. (HOLANDA, 2008, p. 104)

Platão, entretanto, não cria novos usos para o termo, “mas ressalta certas questões envolvidas em seus usos consagrados e, sobretudo, utiliza a noção de *mímesis* como um vetor que orienta seu pensamento”. (HOLANDA, 2008, p. 64) Na *República* encontramos uma das poucas definições explícitas do termo *mímesis* dada por Platão, que ocorre no Livro III da obra. O termo surge no contexto da educação dos guardiões da cidade, trecho no qual o personagem Sócrates, citando uma passagem da *Iliada* de Homero, aponta que o poeta

“profere um discurso como sendo de outra pessoa”. (PLATÃO, *República*, 393c) A definição de *mimesis* apresentada neste contexto é a seguinte: “fazer-se semelhante a alguém, na voz ou na aparência” (PLATÃO, *República*, 393c), opondo a *mimesis* – neste caso enquanto um discurso que mimetiza a ação de outrem, numa forma de discurso direto – ao discurso indireto, a *diégésis*. Tornou-se bastante célebre a posição adotada por Platão diante do tema da *mimesis* artística e, no contexto da educação dos guardiões, o personagem Sócrates diz o seguinte:

Os nossos guardiões, isentos de todos os outros ofícios, devem ser os artífices muito escrupulosos da liberdade do Estado, e de nada mais se devem ocupar que não diga respeito a isso, não hão-de fazer ou imitar qualquer outra coisa. Se imitarem, que imitem o que lhes convém desde a infância – coragem, sensatez, pureza e liberdade, e todas as qualidades desta espécie. Mas a baixeza, não devem praticá-la nem ser capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios, a fim de que, partindo da imitação, passem ao gozo da realidade. Ou não te apercebeste que as imitações, se se perseverar nelas desde a infância, se transformam em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência? (PLATÃO, *República*, 395 b - d)

Esse trecho dá conta de expor o entendimento de Platão em relação à importância das mimetizações na educação humana que “transformam em hábito e natureza” aquilo que é mimetizado desde a infância. Neste sentido, a *mimesis* para Platão é, portanto, uma característica incontornável do aprendizado humano, a *mimesis* influencia o caráter humano, moldando seus hábitos. Assim sendo, se o que se pretende é uma boa educação e a formação adequada dos membros da cidade, deve-se garantir que cada parcela da sociedade tenha a seu dispor formas de mimetizar aquilo que diz respeito ao seu ofício e que contribua positivamente para a sua função social; em outras palavras, se a *mimesis* tem um impacto ético sobre quem a pratica, Platão busca garantir que o critério da justiça, que cada ente possa adequar-se à sua própria natureza, seja aplicado aos membros da República.

Isso posto, quando se trata de analisar a *mimesis* artística e suas consequências epistemológicas, vemos no livro X Sócrates questionar seu interlocutor, Glauco, sobre a possibilidade da existência de um artesão “que fabrica todas as coisas, que fazem cada um dos trabalhadores manuais”, em representar e falar com autoridade sobre toda a gama da existência humana e seus “objetos”:

Não é difícil e se podes praticar muitas vezes e rapidamente, se quiseres pegar um espelho e andar com ele por todos os lados. Farás imediatamente o Sol e os astros do céu, a Terra, tu mesmo e os outros seres vivos, e os móveis e as plantas e tudo aquilo de que falávamos há instantes. (PLATÃO, *República*, 596 d-e)

A provocação irônica de Sócrates neste contexto aponta para a concepção platônica da *mimesis* artística como criadora de uma mera aparência; uma *mimesis* da aparência em contraposição à *mimesis* da forma, da ideia. Neste ponto, o autor equipara a prática sofística à arte: ambos produzem ilusões, imitações que não correspondem à realidade. Em outra passagem do livro X, Platão elabora a teoria de que a imagem produzida pelo artista seria dois níveis abaixo do ideal, ou sempre apenas “a dois passos da verdade”: (PLATÃO, *República*, 602 c) o primeiro nível de realidade seria a ideia da qual todas as representações sensíveis se espelham; o segundo nível, aquele produzido pelos artesãos, tenta reproduzir da melhor maneira a primeira imagem; o terceiro, a “imitação” do artista, produz “cópias” sem relação de necessidade com a verdade. O artista, segundo essa leitura, seria um imitador daquilo que os outros dois são artífices, estando então em um nível terciário da representação das formas ideais. Falta ao tragediógrafo e ao pintor aquilo que em algum grau já se encontra no artesão, ou seja, a observação e o conhecimento da ideia: motivo pelo qual o Sócrates personagem diz que “a arte mimética está bem longe da verdade” (PLATÃO, *República*, 598 b) e, por isso, mesmo o mais célebre dos artistas só pode ser entendido como “um demiurgo de simulacros”, (PLATÃO, *República*, 598 b) já que Homero nunca foi médico, nem general, nem governador, apenas um imitador da linguagem destes últimos:

Mas acerca daqueles assuntos mais elevados e mais belos, sobre os quais Homero se balançou a falar, guerras, comando dos exércitos, administração das cidades e educação do homem, é de certo modo justo dirigirmo-nos a ele para o interrogar: “Meu caro Homero, se, relativamente à virtude, não estás afastado três pontos da verdade, nem és um fazedor de imagens, a quem definimos como um imitador, mas estás afastado a apenas dois, e se foste capaz de conhecer quais as atividades que tornam os homens melhores ou piores, na vida particular ou pública, diz-nos que cidade foi, graças a ti, melhor administrada, como sucedeu a Lacedemónia, graças a Licurgo, e muitas outras cidades, grandes e pequenas, devido a muitos outros? Que estado te aponta como um bom legislador que veio em teu auxílio? (PLATÃO, *República*, 599 b-e)

Apesar das críticas à poesia e a Homero – a quem chama de “corifeu” dos tragediógrafos (PLATÃO, *República*, 598 d) – se tivermos em mente a já mencionada característica irônica do “Platão enquanto dramaturgo”, entenderemos esse trecho não como uma simples condenação da *mimesis* artística, mas também como um elogio da forma mimética como produtora de efeitos deveras poderosos sobre o ânimo humano: “o próprio Platão é o primeiro a estar consciente dos poderes persuasivos relacionados à dinâmica de identificação engendrada pelo discurso mimético”. (HOLANDA, 2008, p. 62) Trata-se, como fora aludido anteriormente, não de uma condenação generalizada da *mimesis* mas do uso que dela faz a poesia, o paradigma no qual se baseiam estes artistas. Para Platão, em outras

palavras, é preciso suplantar a poesia de Homero como pilar educacional da sociedade grega e colocar lá, em seu devido lugar, a Filosofia; trata-se, em última instância, de dar à *mimesis* uma forma mais alinhada com a metafísica platônica, ou seja, de estipular as ideias como paradigmas das ações humanas através do método platônico: “a dialética seria igualmente o único método capaz de separar a boa *mimesis* da má *mimesis*, ou a *mimesis* verdadeira da falsa” (HOLANDA, 2008, p. 116). Para utilizar os termos propostos por Claudio Veloso (2004), é possível dizer que a rivalidade entre Platão e Homero se dá de forma mimética, em modo de emulação: esta é a maneira com a qual Platão se mede e disputa o espaço cultural de Homero, buscando suplantá-lo a partir de sua própria forma, a do drama.

No artigo “Educação e Expulsão dos poetas: o caso Platão”, Carolina Araújo argumenta persuasivamente no sentido de que o gênero do diálogo escrito é “a forma criada por Platão para contornar as questões trazidas pela escrita e pela poesia mimética”, (ARAÚJO, 2013, p. 8) retendo em si a potência educacional do discurso mimético, mas pautado agora pelo “bom uso”, pela *mimesis* de um conteúdo superior, de um modelo perfeito.

No que diz respeito à condenação da poesia por Platão, além do já mencionado mau uso da *mimesis* pelos artistas, posição pormenorizada em *A República*, Fernando Muniz argumenta que há uma estratégia complementar e mutuamente excludente a esta que se utiliza do conceito de “entusiasmo”: nos primeiros diálogos de Platão, o autor identifica o artista mimético como alguém tomado por uma força divina que o supera. Muniz diz:

A contradição entre as duas interpretações pode ser esquematicamente colocada da seguinte forma: o Entusiasmo neutraliza a participação efetiva do poeta no processo de criação, e a *Mimesis*, ao contrário, apresenta uma visão positiva desse mesmo processo, atribuindo ao artista uma atividade produtora que responde pela “autoria” da obra. Por serem doutrinas incompatíveis, Platão tem o cuidado de não as associar em nenhum contexto. (MUNIZ, 2010, p.18)

No diálogo *Íon*, o personagem Sócrates desqualifica o rapsodo homônimo, um especialista na poesia de Homero, da seguinte forma: se Íon conhece a poesia de Homero, mas é ignorante quanto a todo o restante do campo poético grego, é justo dizer que o rapsodo possui algum tipo de conhecimento rigoroso sobre a poesia em geral e dos temas de que ela trata em sua plenitude? Se o ofício de Íon é uma “*tékhne*”, o rapsodo deveria ser capaz de ensiná-la e, por consequência, deve tê-la aprendido de alguma forma. Quando o próprio rapsodo admite não conhecer as artes tratadas por Homero em sua obra e nem as dos demais poetas, o personagem Sócrates é levado à conclusão de que o poeta não fala através de um conhecimento das essências. Para Platão, poesia não é uma “*tékhne*”, mas uma capacidade

divina pela qual o artista produz um efeito arrebatador sobre o público através das palavras; O argumento do diálogo *Íon* é de que o poeta é, portanto, um “entusiasmado”, de que o rapsodo é alguém tomado por uma energia divina que transborda de si e contamina o público, conquistando as massas por uma forma irracional de interação. O produto do poeta, segundo esse diálogo, vem-a-ser por “poder divino” (“*théia dýnamis*”). Assim, apesar de operar com argumentos e conceitos distintos, no que se refere ao tema epistemológico, o diálogo *Íon* produz conclusões semelhantes às da *República*: em última instância, o poeta não sabe do que fala: “todos os poetas de versos épicos, os bons, não em virtude de técnica [*tékhne*], mas estando entusiasmados e possuídos, é que dizem todos aqueles belos poemas, e os poetas líricos, os bons, do mesmo modo”. (PLATÃO, *Íon*, 533e)

Apesar de a figura do poeta ser lida sob lentes bastante negativas no *Íon*, a posição de Platão não chega a tomar a forma da condenação da arte poética por inteiro. Ainda assim, as bases desta condenação futura já podem ser observadas ali. Muniz argumenta que é a partir do diálogo *Górgias* que o problema evolui: ao passo que Íon se utiliza de seu entusiasmo para trazer à luz sensações grandiosas e agradáveis, o mesmo não pode ser dito dos sofistas; o que há em comum entre o rapsodo e o sofista é que ambos são mestres da performance. Não só isso, em sua melhor (ou pior) forma, ambos são capazes de mover e produzir prazer nas massas sem dispor de um conhecimento verdadeiro. A junção do efeito arrebatador da fala e do embaralhamento dos domínios do que é a verdade e do que é aparência leva Platão a observar que tanto a poesia quanto a sofística são práticas extremamente perigosas para a sociedade grega. Sobre a comparação entre rapsodo e sofista, Muniz diz:

Enquanto no *Íon* o efeito eletrizante da exibição poética é explicado em termos de intervenção divina, no *Górgias*, a ênfase recairá nas habilidades naturais do *performer*. Capacidades e aquisições cognitivas passam a desempenhar a função de condições necessárias para o exercício desse gênero de produção: (i) “alma perspicaz e arrojada”; (ii) “habilidade natural nas relações humanas”; (iii) “experiência”; e (iv) “dedicação”. Trata-se, portanto, de explicar “naturalmente” o modo de funcionamento da retórica e, por extensão, da própria poesia. O poder extraordinário de ambas manifesta-se através do mesmo modo de comunicação, a *epideixis*, a performance pública. (MUNIZ, 2020, p. 22)

Isto dito, retornamos então à *República*: o poeta que de nada sabe e que possui o poder de arrebatador multidões se torna uma figura nociva e, por isso, merece ser banido da cidade ideal, na qual apenas a “boa *mimesis*” será administrada sob a tutela da Filosofia. Trata-se, deste modo, de uma rivalidade formal, sobretudo uma disputa pelos meios discursivos, resolvida não fora, mas dentro do campo da *mimesis*; simulando Homero,

parodiando os sofistas e ironizando os rapsodos, filósofos, poetas e sofistas são rosto e máscara: ainda que semelhantes, não poderiam ser mais distintos.

Para entender a “*mimesis* verdadeira” de Platão é necessário discorrer sobre o que Holanda define como “o paradigma do homem justo”: como diferenciar alguém que imita atos justos porque de fato almeja tornar-se justo daquele que o faz como um truque, falseamento e que pretende apenas tirar proveito disso? Em última instância, “tanto o jovem aprendiz da justiça quanto o homem que simula a justiça com o intuito de obter vantagens pessoais mimetizam o homem realmente justo”. (HOLANDA, 2008, p. 93) A “boa *mimesis*”, dessa maneira, não se deixa definir apenas por um modo de ação, um modo de mimetizar uma ideia, mas por um critério de equivalência que em Platão se torna ao mesmo tempo ontológica e epistemológica; isso porque, para a “boa *mimesis*” ocorrer, deve-se ter um *conhecimento* daquilo em que se espelha. Isso quer dizer que quem imita a justiça, ela mesma, através da mimetização do homem justo, se torna justo também. Ao passo que quem imita apenas a aparência de justiça do homem justo, causa um engano, copia apenas o que lhe é supérfluo: “pautar-se pela ideia de bem, ou pela ideia de justiça, parece estar intrinsecamente ligado à necessidade de mimetizá-las, e esse é um dos grandes paradoxos que talvez seja preciso admitir para compreender o modo como Platão faz uso do termo *mimesis*”. (HOLANDA, 2008, p. 93)

Em suma, a posição de Platão em relação à boa *mimesis* leva em conta primeiramente o conteúdo mimetizado, se o paradigma ao qual se espelha é verdadeiro. Para fazer uma boa *mimesis*, não basta emular a aparência do modelo, mas sua essência. O problema para o autor, entretanto, é que, por mais que a arte mimética possa conter bons exemplos da boa *mimesis*, não há em seu procedimento formal de representação nada que garanta a correspondência de suas obras com o paradigma ideal – já que, como vimos, para Platão o artista é “o demiurgo de simulacros”. O domínio da *mimesis* artística está nas mãos de indivíduos cujo ofício não se relaciona de nenhum modo com aquilo que é mimetizado. Nas palavras de Holanda, a diferença entre a “boa *mimesis*” e a “má *mimesis*”

É precisamente a diferença entre o ‘parecer ser, sem ser’ e o ‘parecer ser, sendo verdadeiramente’. Se os homens precisam mimetizar para aprender, é pela *mimesis* da ideia que aprendem de fato e que desenvolvem e mantêm o verdadeiro conhecimento. (HOLANDA, 2008, p. 94)

Há em Platão ainda uma última característica da *mimesis* bastante relevante a ser ressaltada: se tivermos em mente que o próprio mundo e os entes são, na filosofia platônica, uma cópia ou reflexo de um outro ser mais verdadeiro, é preciso notar também que os entes

sensíveis como um todo são, eles mesmos, formados pela *mimesis*: “as noções de *mimesis* e de paradigma foram claramente transportadas para a própria estrutura da realidade, de modo que a visão platônica de mundo parece basear-se inteiramente nelas”. (HOLANDA, 2008, p. 134) Essa observação leva à conclusão de que a *mimesis* é algo incontornável para o ser humano: sendo ele mesmo uma cópia de algo, e notando em si e em outros entes sensíveis esta mesma marca, pode-se dizer que suas atividades irremediavelmente refletem a estrutura mimética geral da composição ontológica do mundo.

Chegamos então ao ponto de ter extraído da obra platônica os indicadores conceituais mais importantes para o presente trabalho, apontamentos dos quais nos serviremos adiante. Passemos agora então a uma revisão de tais pontos: primeiro, nota-se que em Platão o sentido original de *mimesis*, tal qual era utilizado pré-filosoficamente, não foi alterado, mas refinado e dividido em dois: cópia inteligente que reproduz os traços essenciais de um paradigma, referente ao seu uso filosófico; e há um segundo sentido ligado à mera imitação, a um "papaguear", repetição de sons e/ou reprodução de formas sem conteúdos, referente ao seu uso dentro dos contextos artísticos e sofisticos.

Sobre o significado do termo *mimesis* ao longo da obra, na maior parte de suas passagens, segundo a bibliografia levantada, o termo *mimesis* significa “simulação ilusória” ou “falso simulacro”. Apesar disso, há também o uso que corresponde à *mimesis* do modelo adequado, do paradigma, da maneira que melhor convém ao modelo, de praticar ações que correspondem às ideias. Apoiados pela literatura fornecida por Luísa Buarque de Holanda, distinguimos uma “*mimesis* enganadora” ou “falsa” de uma “*mimesis* verdadeira”, “boa *mimesis*” ou ainda chamada de “*mimesis* sábia”: a *mimesis* enganadora faz menção às artes e à prática sofisticada, enquanto a *mimesis* sábia equivale ao aprendizado, opinião verdadeira e verdadeira sabedoria. As duas formas de *mimesis* se distinguem por se ligar à essência e à verdade (*mimesis* sábia) ou à aparência e à falsidade (*mimesis* enganadora).

Dentro da conceituação platônica, nota-se que toda *mimesis* se caracteriza por uma relação com um paradigma: o modelo varia entre mais ou menos essencial de acordo com o nível de formação daquele que produz a *mimesis* e de suas atividades. Esse é o motivo que instiga Platão a buscar substituir a arte pela filosofia como forma de educação: a *mimesis* de Homero é enganadora, a sua *mimesis* filosófica é verdadeira e sábia. Apesar das diferenças, a *mimesis* em modo de emulação é a forma de Platão se medir e disputar o espaço cultural de Homero, se dando (e sendo resolvidas) no campo da *mimesis*: imitação de Homero e paródia dos sofistas.

O aprendizado humano e a formação humana em Platão têm a forma de “imitação de modelos”: isso significa um desenvolvimento e um aprimoramento e não uma repetição impensada. A aprendizagem é “um direcionamento adequado”. (HOLANDA, 2008, p. 141) A ideia platônica é semelhante ao que há de melhor na sensibilidade: mimetizar bons modelos sensíveis (ainda que sejam imperfeitos frente à ideia) provoca melhoramento porque reproduz alguns dos traços da ideia original, mesmo sendo incapaz de lhe corresponder totalmente.

### 1.3 A *mimesis* em Aristóteles

A teoria de Aristóteles tem uma função dupla para o presente trabalho: além de apresentar uma conceituação da *mimesis* artística que vai de encontro à de seu mestre Platão, a *Poética* de Aristóteles e seus desdobramentos teóricos a partir de sua recepção moderna figuram como um marco incontornável no debate estético não só sobre a teoria teatral como também sobre o estatuto geral das formas artísticas. Veremos, na seção seguinte, como a tradução e a redescoberta da *Poética* nos séculos XVI e XVII mudaram os rumos da arte europeia e, por conseguinte, também determinaram em boa parte como as peças de Shakespeare foram lidas e interpretadas naquele período.

Há, na *Poética*, uma constatação basilar para nosso empreendimento: nesta obra, a *mimesis* não é apenas um dos modos de agir humano, mas parece estar justamente no centro daquilo que difere o ser humano dos demais viventes; ao analisar as origens da arte poética, Aristóteles define os humanos como os entes “mais miméticos” dentre todos:

De fato, a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as *mimesis* realizadas. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1448b 5-9)

Vemos aqui, assim como fora observado na obra de Platão, que *mimesis* e educação andam juntas: o ser humano aprende imitando, observando e se espelhando em seus semelhantes. Além disso, observa o autor, obtém-se desta atividade algum tipo de prazer – ponto este que será pormenorizado mais à frente. Cabe destacar, primeiro, que o uso do termo *mimesis* aqui não se aplica exclusivamente às ações humanas e, em verdade, também não está ligada à ideia de consciência ou de intencionalidade. Diversos são os usos ao longo das obras aristotélicas que associam “*mimesis*” ao significado de “semelhança” e, assim sendo, mesmo objetos inanimados têm a capacidade de mimetizar. Um exemplo deste uso aparece no livro gama da *Metafísica*: “mesmo as coisas que são em movimento, como a terra e o fogo, tendem a imitar [*mimētai*] os seres incorruptíveis”. (ARISTÓTELES, *Metafísica*, 1050b 28)

Um passo importante para compreender a função do conceito de *mimesis* na obra de Aristóteles se encontra em sua *Física*: em uma célebre passagem, o autor associa a *mimesis* ao modo de proceder da *phýsis*. No contexto do livro II, os entes criados “pela natureza” e aqueles criados “pela técnica” se equiparam no sentido de que ambos possuem um *télos*, ambos vêm-a-ser tendo em vista uma finalidade específica; em outras palavras, um objeto real, seja ele criado pelas mãos humanas ou pela natureza, sempre atende a uma demanda de realização de um certo objetivo:

Em geral, a técnica [*tékhnē*] perfaz [*epitelei*] certas coisas que a natureza [*phýsis*] é incapaz de elaborar e, em outros casos, ela imita [*mimētai*] a natureza. Assim, se as coisas que são conforme à técnica são em vista de algo, evidentemente também o são as coisas conforme à natureza, pois os itens posteriores e os itens anteriores comportam-se entre si de maneira semelhante nas coisas que resultam da técnica e nas coisas que resultam da natureza. (ARISTÓTELES, *Física*, 199a 15-20)

Há maneiras distintas de se interpretar essa passagem. Em um primeiro momento, poder-se-ia dizer que a *tékhnē* trabalha em um sentido duplo: ora complementa a natureza – como no caso da culinária e da medicina, que se utilizam das propriedades básicas daquilo que é produto da *phýsis* e as direcionam e as aprimoram para uma certa função – e ora “imita” a natureza – em sentido análogo à “*mímesis* enganadora” de Platão, nas quais se enquadrariam as artes “meramente imitativas”, produtora de simulacros, como a pintura e a poesia. Uma segunda maneira de interpretar a passagem, no entanto, permite entender a posição de Aristóteles menos no sentido de propor uma divisão rígida e classificatória das artes – entre aquelas que “produzem cópias de coisas naturais” e aquelas que produzem um “melhoramento” da natureza – e mais no sentido conjuntivo: ao invés de tratar os distintos “casos” como uma separação entre categorias de arte situados em domínios apartados, poderíamos ler a divisão enquanto duas *modalidades* de atuação, uma potência de todas as artes em geral, *dois modos de uso distintos* de uma certa *tékhnē*; assim sendo, Aristóteles estaria advogando a causa de que todas as formas de arte poderiam tanto reproduzir a natureza – no sentido de copiá-la, reproduzir aquilo que fora criado por ela – quanto de melhorá-la. Ainda segundo esta linha interpretativa, poderíamos pensar que a *tékhnē*, ao mimetizar a natureza, imita não um “modelo natural”, um “objeto natural” específico que lhe serve de base, mas imitaria justamente a sua *capacidade de geração*: a arte seria capaz de “criar assim como faz a *phýsis*”, uma concepção que abre um caminho completamente distinto daquela proposta por seu mestre Platão. Sobre esse tema, Holanda faz o seguinte comentário:

A *tékhnē* é, acima de tudo, capaz de, por um lado, completar e modificar a natureza com o intuito de revertê-la em função da própria utilidade e, por outro lado, capaz de realizar e de gerar aquilo que a natureza não pode nem realizar nem gerar. Porém, ao realizá-lo e ao gerá-lo está precisamente mimetizando a capacidade natural de geração e de realização, assim como a característica da natureza que consiste em produzir tendo em vista alguma finalidade. (HOLANDA, 2008, p. 170)

Em resumo, poderíamos dizer que a *tékhnē* mimetiza a própria capacidade produtiva da *phýsis*, utilizando-a para realizar potencialidades naturais latentes que só poderiam ser levadas ao seu *télos* pelo trabalho mimético humano: “A *tékhnē*, portanto, conduz certas coisas à sua plenitude e as consoma, fazendo com que elas venham a ser o ser que

potencialmente eram”. (HOLANDA, 2008, p. 171) Essa colocação é corroborada, precisamente, pela leitura que empreenderemos do sentido da *mimesis* no contexto da *Poética*: o procedimento da *tékhne*, obtido por *mimesis* da natureza, é essencialmente uma mediação entre universal e particular; quando um artista cria, segundo esta interpretação de Aristóteles, ele dá forma particular a algo que é uma necessidade universal; em outras palavras, o objeto criado pelo artista, apesar de ser um “particular”, contém algo em si que revela a universalidade latente de uma tal forma. Brota desta proposição justamente o entendimento de que o artista é aquele capaz de mostrar o universal em sua produção “técnica” particular, ponto este que se mostra de forma evidente na *Poética*.

Mudando nosso foco agora para as especificidades da *Poética* de Aristóteles, vemos que nesta obra o autor enquadra todas as formas da poesia como modos específicos de procedimentos das *tékhnai*, por isso, justamente denominadas pelo autor de “artes miméticas” (“*tékhnai mimētikai*”). Focado em destrinchar a forma poética da tragédia, Aristóteles observa o que poderíamos chamar anacronicamente de uma análise da “coesão poética” de tal modelo artístico. Aqui, temos o ponto chave de virada em relação à teoria platônica acerca da *mimesis* poética: em sua análise da tragédia, ao encarar o produto poético não mais como uma cópia que se pretende real, mas como algo “verossímil”, no qual se entende, de início, estar se tratando de uma “fabricação”. Mudando o campo da discussão teórica, do “real” para o “verossímil”, Aristóteles livra a poesia das amarras da mera “reprodução” da *phýsis*, de uma função de “copiadora da natureza”. Desta maneira, Aristóteles está livre para tratar a arte enquanto aquilo que revela a potencialidade da natureza, mostra a potência das formas, e não mais o mero comportamento usual, particular, dos entes enquanto encontrados na cotidianidade. Trata-se, novamente, de encarar o fazer mimético enquanto uma *tékhne* conforme suas nuances: um fazer humano que “age como a natureza”, de maneira verossímil, mas captando algo da essência da coisa, conforme a necessidade formal daquilo que é mimetizado.

A verossimilhança (“*eikos*”) do proceder poético, desta forma, diz respeito à *mimesis* da “forma” dos acontecimentos reais. O bom tragediógrafo é aquele que, poderíamos dizer a partir da *Poética*, possui um entendimento da “estrutura lógica” da realidade e simula este aspecto da vida através de seu *mimema*. Fato é que a arte mimética trabalha sob o viés do *reconhecimento* das formas representadas, justamente porque não se pretende mais real que seu modelo, mas apenas ser um remetente mimético, algo “remodelado” para ser encaixado na obra poética.

O princípio da “necessidade”, por sua vez, segundo descrito na *Poética*, trata o fazer mimético do artista enquanto uma “seleção”: os fatos narrados na tragédia devem seguir uma ordem e uma lógica interna, uma coesão necessária nos quais os acontecimentos ocorrem por relação de causa e consequência. O enredo é um “todo” completo de sentido, é uma *mimesis* “de uma única ação que forma um todo [...] aquilo que é acrescido ou suprimido sem que se produza qualquer consequência apreensível não é parte do todo”. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451a 31-35) Tudo aquilo que é episódico ou insignificante é descartado em nome da clareza e coesão da trama. O próprio nome de “trama” ou “enredo” dá sentido a esta ideia: o bom artista é como um bom tecelão, que entremeia seus fios, sem deixar pontas soltas, buracos ou nós na malha, formando um só objeto, uniforme, quando observado depois de pronto.

Juntas, as ideias de verossimilhança e necessidade formam os alicerces da defesa da *mimesis* poética enquanto uma atividade proveitosa para a Filosofia: o bom artista mimético sabe amarrar a sua trama de fatos de tal maneira a fazer com que sua narrativa (“*mýthos*”) se assemelhe à realidade e revele àquele que a contempla algo sobre a natureza que não poderia ser obtido sem esta reorganização mimética. É neste sentido que Aristóteles propõe a sua célebre comparação entre Poesia e História:

A tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade [...] Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular. Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança e a necessidade; eis ao que a poesia visa, muito embora atribua nomes às personagens. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451a 35 - 1451b 9)

A partir desta diferenciação, observamos como Aristóteles coloca o artista em uma posição *sui generis* no que diz respeito às relações miméticas: no fazer poético, aquilo que é representado serve a um propósito maior, selecionado não por sua factualidade, mas por sua capacidade de gerar um *efeito* específico naquele que contempla a obra; o poeta trabalha menos no sentido de “reproduzir” a realidade e mais no sentido de “produzir” algo, criar uma nova maneira de intercalar objetos e ações humanas a fim de produzir efeitos próprios derivados desta reordenação – ou seja: uma produção de sentido a partir do “enredo”, da concatenação dos acontecimentos por relação causal. Como pudemos apontar, um destes efeitos gerados pela *mimesis* é justamente o do “reconhecimento” e da “aprendizagem”: “reconhecimento, como o próprio nome indica, é a modificação que faz passar da ignorância ao conhecimento”; (ARISTÓTELES, *Poética*, 1452a29) Aristóteles ainda diz que “melhor reconhecimento é o que advém dos próprios fatos, quando o efeito de surpresa se realiza em função dos acontecimentos verossímeis”. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1455a16) Nota-se, desta

maneira, que Aristóteles concede à *mimesis* artística um potencial filosófico ímpar se comparado à obra de Platão. Para o estagirita, a arte revela algo da essência, incapaz de ser obtido em seu meio natural. O artista (ou melhor: o “bom artista”), é aquele que domina sua arte a tal ponto de ser capaz de produzir não só uma ampliação da visão sobre a natureza – redimindo a arte epistemologicamente, enfim – mas, além disso, ele executa seu ofício de tal maneira a produzir um efeito prazeroso naquele que interage com sua produção. Sobre este contraponto à posição platônica, Santoro comenta o seguinte:

Repare-se que o poeta, por mostrar o universal como possível, na imitação de uma ação concretizada num indivíduo, deste modo torna mais evidente o próprio universal: cria-lhe uma situação exemplar. Assim, o filósofo, sobretudo o filósofo que pensa as questões da ação humana, o filósofo da teorização ética, nunca deixará de servir-se destes modelos de ação que são as personagens das epopéias e das tragédias, para compreender a natureza humana e para extrair lições e sugestões que iluminem as difíceis horas de decisão. (SANTORO, 2007, p. 8)

Com isso, retornamos à relação paradoxal entre “modelo” e “modelado”: aquilo que antes poderia ser encarado como uma mera cópia de um original cria, por fim, um produto inédito, no qual – por sermos capazes de, a partir dele, apreender novas e mais precisas informações – a relação paradigma-mimema se inverte; dado que a representação artística “vai além da *phýsis*” o paradigma de uma representação não possui mais precedência absoluta sobre o mimema. Característica essa que leva Santoro a defender a ideia de que a *mimesis* da *Poética* está dentro do campo semântico da “interpretação”:

O que repete a força do processo de aparição transformando tudo quanto se apropria, de objeto, em provocação de objeto, em impulso criador, isto chama-se *interpretação* [...] Na interpretação, o conteúdo da obra poética se liberta das formas representadas para abrir espaço, através delas mesmas, à apresentação de um mundo próprio voltado para si mesmo, autônomo, originário, libertador [...] A criação poética “imita” a Φύσις se e somente se a interpreta. (SANTORO, 1994, p. 53-54, grifos do autor)

O caso da tragédia, estudado por Aristóteles na *Poética*, mostra justamente uma tentativa de delimitar um tipo específico no qual aquilo que é representado torna-se o novo paradigma. Isto posto, mesmo nos casos em que o produto poético-técnico supera o paradigma inicial, não se trata de uma superioridade absoluta por parte do mimema, mas de uma elevação apenas momentânea. Basta lembrar que cada obra poética utiliza formas miméticas específicas para realizar um efeito poético também específico: por mais que, por exemplo, *Édipo Rei* mostre algo inédito sobre as ações humanas e revele algo ainda não dito sobre nossos laços familiares, isto não significa que essa forma poética seja sempre superior em representar o humano em geral. *Édipo Rei*, assim como demais formas poéticas, cria um “novo nível de realidade” propício a apresentar aquele tipo de *mimema* específico, enquanto

um paradigma temporário, para um certo tipo de acentuação das ações humanas representadas naquela obra. Holanda corrobora com esta ideia em seu artigo “Sobre a *mimesis* em Aristóteles”:

Mesmo havendo um paradigma e um mímema, ao ocorrer o processo de substituição daquele por este é gerada simultaneamente uma série de novas possibilidades de relação com o mímema que não ocorreriam anteriormente, como nos supracitados casos da técnica como mímema da *physis*, do pensamento como mímema dos entes e da linguagem como mímema do pensamento. Nesse sentido, a substituição serve para algo, tem uma utilidade bem definida e cria um novo nível de realidade. (HOLANDA, 2006, p. 60)

Além do efeito relativo ao reconhecimento e à aprendizagem, a *Poética* também trata do problema do afeto (“*páthos*”): se voltarmos a Platão, lembraremos que este desqualifica a poesia tanto epistemologicamente quanto eticamente; se por um lado a *Poética* defende a *mimesis* artística do argumento platônico sobre esta ser uma “*mimesis* enganadora”, o que essa mesma obra tem a dizer acerca da acusação de que a arte é deformadora do caráter? Como o próprio Aristóteles aponta, a *mimesis* da tragédia “tem por finalidade não apenas a ação conduzida a seu termo, mas também os acontecimentos que suscitam o pavor [*phoberón*] e a compaixão [*eleeinón*], e que tais emoções, uma após a outra, se realizam, sobretudo, contra nossa expectativa”. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1452a 1-4) Aristóteles, portanto, não escamoteia o potencial afetivo destas obras. Ele reconhece, inclusive, o prazer com aquilo que de outra maneira não nos causaria prazer algum:

Quando observamos situações dolorosas, em suas imagens mais depuradas, sentimos prazer ao contemplá-las; por exemplo, diante das formas dos animais mais ignóbeis e dos cadáveres. A causa disso é que conhecer apraz não apenas aos filósofos, mas, de modo semelhante, também aos outros homens, ainda que participem disso em menor grau. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1448 b 10 - 15)

Por mais que sua defesa aponte para o prazer do reconhecimento, compartilhado por toda humanidade em geral, o problema se dá, pois, sabemos, o propósito para o qual tais representações são mobilizadas em uma obra trágica servem não só para o aprendizado, mas também para gerar o característico *páthos* trágico capaz de inundar o espectador com sentimentos compartilhados de dor e terror. A que propósito o sentimento de tais afetos tão negativos estaria alinhado? Como seria possível obter algo de positivo desse efeito? Neste ponto, o estagirita utiliza-se do controverso e misterioso conceito de “*kátharsis*”. Cito aqui o contexto original no qual o termo aparece na *Poética*, em meio à definição da essência do gênero trágico: “[a tragédia é] mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse [*kátharsin*] de tais emoções”. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1449 b 26 - 29)

Um dos pontos mais debatidos da *Poética*, e também um dos temas mais obscuros do texto, dada a carência de desenvolvimento dado pelo autor, a “*kátharsis*” abre caminho para interpretações diversas e contraditórias entre si. No que diz respeito à discussão sobre a *mimesis*, não será demasiadamente polêmico aferir que a catarse – pensando a partir da omissão textual de seus pormenores – está de alguma forma encarregada de resguardar o espectador de emoções danosas e deformadoras do caráter humano. Assim sendo, Aristóteles salvaguarda a poesia do seu efeito possivelmente negativo. Para Santoro:

Aristóteles consegue justificar a utilidade moral de produzir terror e piedade como um certo tratamento homeopático que, pela representação de situações terríveis e a provocação das respectivas emoções no espectador, não o enfraquece como a um covarde compassivo, mas o torna mais forte. Assim fica redimida a tragédia. (SANTORO, 2007, p. 10)

Isto se dá justamente porque, para Aristóteles, como vimos na *Poética*, o paradigma de uma relação mimética é estabelecido caso a caso, não há um critério absoluto que rege essas relações. Para além disso, a *mimesis* produzida no teatro é capaz de criar efeitos novos, que vão além daqueles produzidos pela *phýsis*:

Sendo assim, é possível dizer que Aristóteles pela primeira vez aponta para a existência de uma função exclusiva ao imitante, ou ainda, ao substituto, que ultrapassa o nível de uma imitação da função do modelo imitado [...] a peculiaridade aristotélica em relação ao fato consiste precisamente em reconhecer, além disso, a capacidade do produto mimético de proporcionar também efeitos de outra ordem, diferentes dos causados pelos fatos precedentes às reproduções. Assim sendo, para retornar ao exemplo da representação teatral, bastante explorada pelo autor, é lícito afirmar que, segundo ele, ela faz mais do que apenas reproduzir as funções e os efeitos das ações humanas. Ela causa seus próprios efeitos, tem sua própria função e gera reações específicas ao distanciamento por ela operado. (HOLANDA, 2008, p. 236)

Chegamos, então, ao ponto central de diferenciação entre a compreensão de *mimesis* entre Platão e Aristóteles: para o primeiro, há um paradigma estacionário no que se diz respeito às relações miméticas. Há uma grande ênfase no sentido de uma “cópia de um modelo superior”; as ideias, instâncias perfeitas e imutáveis, são os modelos pelos quais se espelham os demais objetos. Há uma precedência absoluta do “modelo”, o qual serve de medida e de regulador do processo. Vimos que, ao criticar a *mimesis* artística nos primeiros livros d’*A República*, Platão menciona a seleção de bons modelos e a exclusão dos maus. Isto se dá, justamente, porque a *mimesis* é um espelhamento direto do modelo, mimetizar significa herdar características: “de certa forma, imitar algo belo, para Platão, quase coincide com imitar algo belamente, e imitar algo vil decididamente coincide com imitar de modo vil”. (HOLANDA, 2008, p. 243)

Para Aristóteles, por outro lado, não há uma hierarquia absoluta, não há um conjunto de paradigmas eternos, fazendo-se necessário avaliar caso a caso, a depender da relação entre os objetos elencados e os consequentes efeitos pretendidos; mais importante ainda, segundo essa segunda proposição, o produto mimético vai além de ser apenas uma “cópia”, um mero “espelhamento” do paradigma. Trata-se de algo inédito ainda que semelhante a ele, gerando uma nova realidade, ou ao menos uma nova forma de interpretar a realidade como propôs Santoro (1994). Sobre esta posição de Aristóteles, Holanda afirma:

O mimema nem sempre é posterior e nem sempre é inferior, mas é sempre semelhante, possuindo entretanto regras próprias, fins próprios e prazeres próprios que, mesmo se certas vezes subordinados, têm sua importância e seu lugar específicos e insubstituíveis [...] É nesse sentido que o mimema perde muito de seu caráter de cópia e adquire uma qualidade de transposição, onde o papel de substituto tem muito mais importância do que o papel de referente. (HOLANDA, 2008, p. 242)

Apesar das diferenças levantadas, é possível admitir que o sentido próprio da *mimesis* e o tipo de relação que ela estabelece entre suas partes permanece a mesma entre Platão e Aristóteles: a “gramática da *mimesis*”, por assim dizer, permanece a mesma. São as ênfases de seu uso que farão com que discípulo e mestre discordem entre si. Ao passo que o sentido de “espelhamento do modelo perfeito” é aquele privilegiado por Platão, para Aristóteles a *mimesis* se realiza em seu ponto mais alto e complexo justamente quando o *mimema* vai além do paradigma, “recortando” o modelo, afinando e engrossando certas partes para gerar o efeito de “reconhecimento”, levantando analogias, interpretações e semelhanças ausentes àquilo que lhe serviu de modelo.

## 1.4 *Imitatio*: A antiguidade sob olhar do Renascimento e do Neoclassicismo

Como comenta Stephen Halliwell (2002), o conceito de *mimesis* na contemporaneidade é, para muitos estudiosos, “pouco mais do que uma coluna ruída sobrevivendo em um longo edifício clássico em ruínas, uma relíquia tristemente obsoleta de certezas anteriores”. (HALLIWELL, 2002, p. 344) Após séculos de transformações técnicas e culturais, o modelo “representacional” parece não dar conta das novas formas de arte como o *readymade*, o dadaísmo ou as *performances arts*. Ainda assim, ao longo dos séculos, a *Poética* de Aristóteles teve um impacto imensurável não só na recepção, como também na própria produção de obras de arte; apesar de essa obra ter sido brevemente ignorada na Europa medieval – e pelos próprios povos árabes, os quais preservaram grande parte da obra aristotélica – a *Poética* viria a causar um estrondo no mundo da arte a partir do final do século XV com sua reedição na Itália. A partir de então, ela seria lida não apenas como um tratado acerca da poesia grega e, mais especificamente, sobre as características do gênero trágico tal qual era produzido na antiguidade, mas também como um tomo de conhecimento sobre a arte em geral:

No Renascimento italiano, pela primeira vez, a pintura e a escultura passaram a ser igualmente consideradas belas artes e a ter um status social de arte livre equivalente ao das artes poéticas. Nesse momento, a recepção da *Poética* ampliou o que Aristóteles dizia sobre as artes literárias, para aplicar-se à reflexão também das demais artes, inclusive as artes plásticas, que não estavam no escopo original do filósofo. (SANTORO, 2007, p. 4)

Com a redescoberta da *Poética* a Europa se viu às voltas com uma nova forma de pensar a arte e seus padrões de criação: “foi a tradição de base aristotélica, marcada pela contribuição dos teóricos romanos antigos, que resultou nas poéticas escritas, por exemplo, na Itália do Renascimento e no Classicismo francês.” (SÜSSEKIND, 2008, p. 25) Foi a partir dessa obra que a modernidade encontrou as bases para justificar a valorização das obras de arte de seu tempo. E, em contrapartida, foi sobre esses alicerces teóricos que Shakespeare, hoje amplamente aclamado pela crítica, foi deslegitimado e questionado, tido como um artista menor e desqualificado, muito longe da posição de artista modelo adquirido em épocas posteriores. Para chegarmos à discussão que concerne à recepção de Shakespeare, empreenderemos primeiro uma investigação acerca das atividades miméticas do início do período moderno encontradas sob a forma da “*imitatio*”. Trata-se aqui menos de dar conta da polissemia do termo e de sua vasta importância cultural particular em cada um dos períodos e grupos étnico-linguísticos nos quais essa ideia teve impacto, mas de inseri-lo no campo

filosófico da *mimesis* e notar seus usos – sobretudo dentro do contexto especificamente artístico – para que possamos melhor compreender as ênfases e as peculiaridades da *mimesis* deste período.

Primeiramente, no Renascimento, é importante ressaltar que a noção de *imitatio* não se restringia apenas ao contexto artístico. Pelo contrário: as atividades miméticas estavam no centro do aprendizado de diversas áreas como a historiografia, a política, a gramática e a retórica. Observar modelos e se espelhar neles estava na base da concepção do que era “entendimento” no século XVI. Como é apontado por Gebauer e Wulf (1995), a crescente e central área dos “estudos de humanidades”, era desenvolvida a partir do modelo antigo do “*trivium*”, ou seja, do estabelecimento das bases da educação sob um tríptico alicerces, baseadas na gramática, na retórica e na lógica. Isto posto, as artes europeias do período estavam sob uma especialmente forte influência da retórica até a chegada dos séculos XVII e XVIII. Tal fato tem um peso importante a desempenhar nas formas poéticas do período justamente porque, ao ser uma esfera derivativa, a poesia estava subordinada aos fins de outras áreas: à moral e à educação. Apesar de estar em um patamar secundário, os primeiros humanistas ainda tinham a capacidade poética como uma das metas educacionais do ser humano e, neste contexto, isso significava aprender a língua, os temas, as estruturas e, principalmente, aprender a partir do modelo antigo, sobretudo o latino. Um dos grandes nomes clássicos a defender abertamente a heteronomia da arte foi Horácio, um dos autores mais influentes sobre o período:

Todo poeta procura dar proveito ou deleite,  
Ou dizer num só tempo o que é belo e útil na vida. [...]  
Leva todos os votos quem dosa o útil e o doce,  
Quando num só gesto deleita e aconselha os leitores. (HORÁCIO, *Ars poetica*, v. 334-335, 343-344)

Similarmente, em outra passagem da *Arte poética*, Horácio expõe o privilégio da filosofia sobre o fazer artístico, elegendo a “*sapientia*” como um dos elementos centrais de um bom poeta:

Só o saber é fonte e princípio da escrita correta  
Textos socráticos podem servir pra dar um assunto,  
Sem esforço as palavras seguem o assunto previsto. (HORÁCIO, *Ars poetica*, v. 309-311)

Juntos, Horácio e Aristóteles formariam o conjunto de autores consagrados no neoclassicismo, e diversas ideias de suas obras foram mimetizadas por autores modernos ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII. Dado o levantamento teórico feito previamente neste trabalho, cabe agora analisar a recepção de Aristóteles na modernidade e, sobretudo, nos

perguntar sobre qual “Aristóteles” estamos falando no contexto histórico em questão. Em “From Aristotle to Pseudo-Aristotle”, Bernard Weinberg defende que entre a tradução e recepção da *Poética* na Itália, na última metade do século XVI, até o começo do século XVIII, passando pelo período do Renascimento e da ascensão do modelo neoclássico francês, as ideias de Aristóteles seriam diluídas a tal ponto que não poderiam mais serem remetidas ao seu contexto original. Em suas palavras:

Se no início temos o texto de Aristóteles relativamente livre de interpretações, no final, com os teóricos franceses, temos algo apenas vagamente semelhante a esse texto – no início, a teoria de Aristóteles, no final, de seus intérpretes dos últimos dias, os teóricos pseudo-aristotélicos do período moderno. (WEINBERG, 1953, p. 98)

Parte do argumento de Weinberg para esta afirmação consiste em observar a diferença de ênfase na relação “poema e espectador”. Se, em um primeiro momento, pode-se observar que o texto da *Poética* se refere a certas práticas artísticas que visam gerar um efeito sobre um espectador não especificado e generalizado, na doutrina francesa neoclássica há, em geral, uma inversão dessa lógica: trata-se agora de sanar as demandas de um público específico e com um conjunto de características pormenorizadas. Para Castelvetro, por exemplo, autor italiano que produziu um dos primeiros comentários sobre a *Poética*, em 1570, sua audiência era a inimaginativa, sem memória e inculta “*rozza moltitudine*”, um grupo de espectadores sem interesse para ou incapazes de melhoramento moral. Tal constatação induziria os artistas, segundo Castelvetro, a criarem obras de prazer imediato nas quais não se exigia que a plateia imaginasse a ação para além do que de fato acontecia no “aqui e agora” do palco. A narrativa deveria ser decorada com cenas maravilhosas sem conexão necessária umas com as outras. Para o neoclássico Nicolas Boileau, que escreveu a *Arte poética* em meados do século XVII, trata-se de conhecer quem era o “*honnête homme*”, o “homem do bom gosto” das cortes francesas, quais seus preconceitos e suas preferências, cunhar uma obra de seu agrado e planejar, a partir disso, a melhor forma de influenciá-lo moralmente: “nada ofereça ao leitor senão o que pode agradá-lo”. (BOILEAU, 1979, p. 18) Em outras palavras, pode-se afirmar que Weinberg coloca tal postura moderna em direta oposição à noção de concisão poética defendida por Aristóteles ao tratar do *mýthos* trágico. Para não carecer de fundamentos, basta lembrarmos da condenação aristotélica da forma episódica de narrativa, criticada justamente por fazer frente à verossimilhança e à necessidade: “dos enredos e ações simples os piores são aqueles compostos em episódios”. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451b 34) Sobre esta tendência de criação produzida a partir do século XVI, Weinberg diz:

Trabalhando de trás para frente, do público para o poema, insere-se no poema as partes apropriadas para "agradar" o público ou exercer sobre ele uma influência moral. O poema pode, assim, tornar-se uma coleção de partes díspares, uma vez que não há garantia de que as necessidades ou as demandas do público terão qualquer inter-relação harmoniosa. (WEINBERG, 1953, p. 98)

Weinberg atribui essa grande disparidade de teses sobre o texto à prática da “fragmentação”, na qual os leitores modernos tomam passagens em separado e as interpretam fora de seu contexto original, dando margem a leituras e comparações de trechos isolados de sua estrutura lógico-argumentativa inicial. Esse processo, defende, acaba por tornar o processo de leitura algo pouco filosófico, pelo qual, por exemplo, passagens gramaticalmente semelhantes da *República* de Platão e da *Política* de Aristóteles poderiam ser igualadas e comparadas livremente, destacadas de sua concisão teórica original. De acordo com essa forma interpretativa, no primeiro grande comentário sobre a *Poética* na modernidade, produzido por Robortello em 1548, trechos da obra aristotélica foram interpretadas sob a luz de outras obras de mesmo tema – sobretudo, a saber, a *Epístola aos Pisões* ou, como ficou mais conhecida, a *Ars poetica* de Horácio. Isso produziu, em suma, distorções teóricas que orientaram a recepção de Aristóteles ao longo dos séculos seguintes. Sobre Robortello e a fragmentação da *Poética*:

A questão não é mais: "Como tal ou tal parte está integrada à estrutura artística do poema?" mas sim "A audiência vai acreditar que tal ou tal ação ou personagem é verdadeira?" Essa mudança é inteiramente consistente com o movimento geral de afastamento do poema e em direção às demandas ou expectativas da audiência. (WEINBERG, 1953, p. 101)

Seguindo essa tradição de leitura da *Poética*, autores do período neoclássico como Racine, Corneille e Molière tinham suas obras eleitas como modelos por respeitarem um certo conjunto de regras para a composição da arte tendo em vista leis criadas a partir de uma interpretação *sui generis* dos textos clássicos. A mais célebre dessas formulações, a “regra das três unidades” descrita por Boileau em sua *Arte poética*, se destacaria como o mais importante dos princípios normativos do classicismo francês; tal lei afirma categoricamente que todo bom artista deveria desenrolar um único acontecimento (unidade de ação), em um único lugar (unidade de lugar) e num tempo diegético máximo de 24 horas (unidade de tempo):

Que o lugar da cena lá esteja indicado, uma vez por todas. Um versificador, sem perigo, para além dos Pirineus, encerra no teatro, muitos anos em um dia: lá, com frequência o herói de um espetáculo grosseiro é criança no primeiro ato e velho no último. Mas nós, que a razão engaja às suas regras, queremos que a ação se

desenvolva com arte: em um lugar, em um dia, um único fato, acabado, mantenha até o fim o teatro repleto. (BOILEAU, 1979, p. 55)

Antes do conceito de “gênio” ter se alçado ao patamar de importância estética que viria a ter a partir dos românticos, o “talento” artístico, segundo a ótica classicista, ficaria sempre à mercê de uma boa aplicação das regras formais de produção; nenhuma obra se sustentaria sem uma rígida estrutura narrativa construída segundo seu conjunto de regras. O tom imperativo do texto de Boileau, por exemplo, que permeia a obra ao longo de toda sua extensão, ressalta este viés normativo: por mais que o talento ou a inspiração fossem um pré-requisito essencial para ser um bom artista – como pode ser observado já no início do Canto I de *A arte poética* de Boileau –, defendia-se que a *engenhosidade* de uma obra, a *polidez* de sua estrutura narrativa segundo parâmetros previamente estabelecidos, garantiria mais a qualidade final de uma obra do que o talento bruto de um escritor.

Ao lado da exigência de simplicidade e cumprimento dos parâmetros formais de composição, surgia também uma necessidade de moderar o próprio conteúdo das obras, o que faz notar o caráter político e moral subentendido na formação desses tipos de obras artísticas: além da boa forma, o artista deveria ter em mente “o bom senso e a razão” para que eles servissem de guia ao talento. Novamente, inspirado por um tema aristotélico – sobre a índole do herói trágico, discutido no livro XV – e também horaciano – a ideia de “deleitar e aconselhar” o espectador – Boileau defende que o modelo de protagonista trágico deveria ser “nobre” e o conteúdo da obra deveria ser refinado ao máximo para que a sensação agradável da contemplação artística se aliasse intimamente a uma forma de instrução moral do espectador. Esse modelo moral deveria não só transparecer pelo herói da trama, mas também ser incorporado pelo próprio poeta. O artista deveria se tornar, ele mesmo, um “homem virtuoso”:

Que sua alma e seus costumes, pintados nas obras, sempre ofereçam apenas imagens nobres dos senhores. Não posso apreciar esses poetas perigosos que, infames desertores da honra, traindo a virtude num papel culpado, tornam o vício agradável aos olhos dos leitores. (BOILEAU, 1979, p. 67-68)

A tragédia, dessa maneira, deveria ser mais do que um modelo formal apenas, uma obra sem falhas perante as regras de composição da narrativa classicista. Ela deveria ser também um modelo de conteúdo moral e virtuoso encarnado nas ações de um protagonista nobre e moralmente paradigmático. Politicamente, a tragédia classicista produziu uma glorificação dos gostos, modo de vida e valores essenciais da corte absolutista francesa do século XVII. Trata-se justamente do tema do “decoro”, muito caro às poéticas do período. No

segundo volume de *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Weinberg define o princípio do decoro como sendo uma doutrina da verossimilhança, da fixação de tipos e características necessárias para que os personagens e suas ações representassem verdadeiras “imitações da natureza”, capazes de gerar os efeitos morais desejados:

Este foi principalmente um dispositivo para fazer personagens em um poema se assemelhar a suas contrapartes na vida, que foram frequentemente entendidos apenas como tipos fixos. Na medida em que o decoro exigia que o poeta desse a seus personagens apenas as características que fossem justificadas por seu país, sexo, idade, profissão e assim por diante, impunha-lhes todo um conjunto de circunstâncias e condições. [...] Isso [o decoro] fez o personagem ser consistente consigo mesmo ao longo de sua carreira no poema, o fez falar o tipo certo de linguagem, o fez fazer as coisas certas. Neste último aspecto, [o decoro] tornou-se uma maneira de controlar a ação, bem como o caráter, e introduziu um tipo especial de verossimilhança para ambos. (WEINBERG, 1961b, p. 801)

Como é possível observar, a doutrina do “decoro” se utiliza de noções aristotélicas (“verossimilhança” e “necessidade”) para criar uma nova forma de compor. Apesar disso, se retornarmos à discussão acerca da *mimesis*, não é forçoso afirmar que a estética neoclássica se aproxima mais da posição dos livros III e X d’*A República* do que da *Poética*, levando em conta o tratamento dado ao fazer artístico: para Boileau, a boa arte é uma reprodução, pela técnica, de um bom modelo, um paradigma previamente estabelecido; trata-se de reproduzir na obra, por um lado, um modelo ético aristocrático, agradável para o público e, por outro, o molde estruturante de uma poética de inspirações clássicas, seguindo à risca certas leis elegidas como garantia de qualidade e perfeição poética. Em outras palavras, um bom artista classicista é, acima de tudo, um bom técnico, um bom reproduzidor. Em sua obra intitulada *Mimesis*, Matthew Potolsky também adere à ideia de que a posição neoclássica é uma “reafirmação” da teoria platônica:

Esta versão da *mimesis* foi vigorosamente questionada por teóricos no final do século XVIII, que argumentaram que tal imitação é mecânica, não original, até mesmo plágio. No entanto, essa crença, que nós continuamos a compartilhar com esses teóricos, é ela mesma baseada em uma reafirmação bastante mecânica do paradigma platônico de cópia e original: a imitação é uma mera cópia do verdadeiro original. (POTOLSKY, 2006, p. 51)

Isto posto, como discutido nas seções anteriores deste texto, uma relação mimética raramente pode ser enquadrada como mera reprodução de um conteúdo anterior: o exemplo de Boileau nos mostra o paradoxo no qual “imita-se Aristóteles” e acaba-se, enfim, reproduzindo uma relação mimética muito mais próxima de um modelo platônico. Resultado este, ademais, que elegeu novos paradigmas artísticos, inéditos, que foram seguidos por dezenas de anos e que acabou se mostrando um processo criativo no fim das contas. Apesar

de não estar alinhado teoricamente às discussões contidas na *Poética*, o prazer artístico da *imitatio* se dá, em última instância, de maneira não muito diferente do que é descrito por Aristóteles: através da reconfiguração de peças artísticas tradicionais, da revitalização de histórias clássicas e de figuras familiares, a modernidade tem seu deleite estético centrado em algo que poderia ser descrito como o “reconhecimento” aristotélico.

Retomando a centralidade do paradigma na *imitatio*, segundo Gebauer e Wulf, “por um longo período abrangendo toda a Idade Média e ao longo do Renascimento, a *mimesis* foi entendida como criação em referência a um modelo”. (GEBAUER; WULF, 1995, p. 61) Quando tratamos dos processos miméticos modernos, segundo os autores citados, estamos tratando de uma tradição cujo significado de *mimesis* passa invariavelmente por esta noção de “*imitatio*”, de uma “*mimesis* reprodutiva”, na qual o objetivo daquele que mimetiza é imitar, intencionalmente, um modelo qualquer. Segundo Potolsky, entende-se a *mimesis* artística desse período entre o Renascimento e o Neoclassicismo, como “a hábil imitação de modelos e a capacidade de fazer algo novo a partir de velhas tradições”, (POTOLSKY, 2006, p. 50) forma esta que aparece na *mimesis* artística sob o viés da “historicidade”:

Qual é o significado para o presente da antiguidade grega e romana? Suas realizações culturais representam pináculos para os quais a relação adequada é mimética, a expectativa, na melhor das hipóteses, ser capaz de igualá-los? Ou será que seu próprio tempo marca o pináculo do desenvolvimento? [...] Estas discussões conduzem a uma relativização histórica dos produtos culturais e, assim, a uma relativização das reivindicações de validade levantadas pela *mimesis*, que, no entanto, continua a ser o paradigma para a apropriação dos produtos culturais. (GEBAUER; WULF, 1995, p. 62)

Neste mesmo sentido, cito uma passagem semelhante de Potolsky:

Virgílio imitou a poesia pastoral de Teócrito; Horácio imitou as odes de Píndaro; Ovídio reescreveu mitos gregos; Plauto e Terêncio imitaram as comédias de Aristófanes; Sêneca recontou as narrativas trágicas de Sófocles. Embora tendamos a pensar nesses gêneros como eternos e imutáveis, eles são os produtos históricos da imitação. Há, a este respeito, um aspecto crítico e criativo para a *imitatio*. A imitação torna o original um original, torna-o um 'clássico' e um modelo para imitação posterior. Longe de simplesmente ecoar o precursor maior, a imitação transforma o original em um conjunto reconhecível de convenções. A imitação é a origem efetiva da própria tradição. (POTOLSKY, 2006, p. 52)

Em outras palavras, a assim dita “tradição clássica” é forjada *a posteriori* via *imitatio*, pelos processos miméticos que elegem certos modelos a partir da seleção de aspectos inspirados na Grécia e na Roma antiga. Os clássicos se tornam “clássicos” justamente pelos recorrentes e renovados processos miméticos que elegeram estas obras a tal patamar. A formação da noção de “clássico”, além disso, serve a um propósito duplo: além de idealizar

um paradigma artístico, também acaba por formar um mecanismo de unidade e estabilidade cultural em relação ao passado. É a prática do “*translatio studii*”, “a transferência do aprendizado de uma cultura para outra”. (POTOLSKY, 2006, p. 52) Potolsky observa que os processos miméticos do período, por exemplo, antecipavam a ideia da “intertextualidade”, ou seja, “a noção de que todos os produtos culturais são ramificações [*tissues*] de narrativas e imagens trazidas de um depósito familiar”. (POTOLSKY, 2006, p. 53-54) Dentro desta ideia, temos a formação dos gêneros teatrais, de generalizações formais que se solidificaram com o passar do tempo; da tragédia grega à romana e da romana à italiana. Voltando ainda mais no tempo, já na Roma antiga, a mimetização dos “clássicos” era tida como central para a formação artística daqueles comprometidos com o que havia de mais atual e relevante no mundo das artes, um processo “técnico” mas também, sobretudo, político:

Os artistas romanos se viam não apenas como imitadores dos modelos gregos, mas como herdeiros da tradição grega. Também não imitaram simplesmente para louvar os gregos, mas também para superar seus modelos, para investir formas gregas com um ideal de virtude romana. (POTOLSKY, 2006, p. 52)

Com o passar do tempo, entretanto, tornadas um produto plástico, as obras clássicas deixam cada vez mais para trás o seu contexto cultural de origem – a liturgia, a simbologia religiosa, sobretudo. Dos clássicos são retirados novos significados, novas relações culturais são estabelecidas com aspectos das obras e delas também são elegidos exemplos do que e como fazer, modelos técnicos para a *mimesis*. Curiosamente, Potolsky chama atenção para a ambivalência da *imitatio* em relação aos seus modelos: ainda que grande parte dos *mimemas* modernos sejam de engrandecimento e elogio aos antigos, outra parte expressiva da *mimesis* moderna trata justamente da paródia, da sátira. Possivelmente mais dependente ainda do conhecimento das obras antigas, a sátira e a paródia tiram grande proveito do reconhecimento de elementos das obras originais. Segundo Moskovit, as paródias de Horácio feitas por Alexander Pope não são apenas tecnicamente complexas, mas são também “originais no avanço criativo de novos significados sob a aparência superficial de fidelidade translacional”. (MOSKOVIT, 1968, p. 445)

Os modernos e os antigos, analogamente, não estão muito distantes do *agon* entre Platão e Homero. Rivalidade, hostilidade e *mimesis* jocosa dos eleitos clássicos faziam parte integrante e fundamental da *imitatio* e, pontuemos também, figuravam como um dos pontos centrais para o entendimento e da crítica às obras de diversos autores do período, incluindo Shakespeare – o espelhamento com a tradição era sempre um ponto de relevância, seja para criticar opositores, seja para defender boas obras e bons artistas. Grande parte da recepção da

obra de Shakespeare, veremos mais a frente, passa pela discussão da (re)apropriação feita pelo dramaturgo inglês de aspectos, cenas e figuras do imaginário antigo.

Por volta de 1733 na Inglaterra, Alexander Pope inicia uma série de obras conhecidas como *Imitations of Horace*. Continuando uma tradição que pode ser traçada desde meados do século XVII, Pope produz poemas satíricos sobre a obra de Horácio a fim de, a um só tempo, aproximar o público inglês da obra do romano e reexaminar e reconceitualizar o autor antigo em função dos novos modos de vida modernos. Segundo Moskovit (1968), a *imitatio* da sátira formal neoclássica pode ser dividida em duas modalidades: a “translacional” (“*translational*”) e a “criativa” (“*creative*”); a translação, mais comum entre 1660 e 1690, busca “recriar em termos ingleses modernos o significado essencial de algum poema antigo ou estrangeiro”, (MOSKOVIT, 1968, p. 446) já que não se trata de uma simples tradução, mas sim de um produto que irá tomar o lugar do original, substituí-lo, modernizá-lo. Dada tal intenção, a poesia translacional prescinde da originalidade como ponto norteador, ela tenta produzir uma imagem ou um pensamento análogo àquele encontrado no texto mimetizado. Ou seja, a “*imitatio* translacional” busca “aumentar a clareza e a ordem, e aumentar a especificidade e concretude” do texto original para só então servi-lo aos leitores modernos. Desta maneira, busca-se manter intactos o sentido e as finalidades próprias da obra original. A “*imitatio* criativa”, por outro lado, busca criar um *sentido* original *a partir* da obra original. Nesta modalidade mimética, a sátira age com maior liberdade, intensificando a obra ou mesmo particularizando-a, criando novas aplicações para as ideias lá contidas, “não tanto na adição de grandes blocos de material novo mas na reformulação do original por distorção, ligeira adição, omissão e até mesmo reversão do significado de algumas partes”. (MOSKOVIT, 1968, p. 449) Julian Ferraro argumenta que já a primeira sátira de Horácio feita por Pope é, de fato, mais uma “crítica da sátira” do que um “manifesto satírico”, na qual o moderno vai além do antigo, podendo ser enquadrada, defendendo, dentro da modalidade de “*imitatio* criativa” de Moskovit. Ferraro sobre Pope:

Ele [Pope] contribui para a criação de uma *persona* satírica particular, adotando uma posição que é explicitamente distinta de Dryden e Boileau, e assim implicitamente de Horácio e Lucilius através da relação entre o original e o texto imitante. (FERRARO, 1993, p. 53)

O entendimento da *imitatio* de Pope, podemos aferir a partir de sua obra de 1711, “An Essay on Criticism”, é marcadamente distinto da antiga por se afastar da posição previamente estabelecida do poeta enquanto um “puro imitador da natureza”. Ainda que para Pope a *imitatio* seja, em primeira instância, o ato de “imitar” a natureza, tal questão se torna

secundária, já que a imitação dos antigos estaria a um passo à frente da imitação pura da natureza. Assim, segundo Pope, imitar os antigos é como se colocar em harmonia a um processo de continuidade no estudo da natureza; metaforicamente, poderíamos dizer que imitar os antigos, para Pope, é continuar subindo a mesma escada já deixada pelos gregos e romanos, sem a necessidade de construir, do zero, a sua própria subida, degrau a degrau. Em “An Essay on Criticism”, o *mimema* antigo aparece como uma espécie de “*nature methodized*”, uma “natureza metodizada”:

Tais LEIS antigas, que não são coisa inventada,  
São inda a Natureza, mas metodizada;  
E, como a liberdade, a Natureza é adstrita  
Somente pelas regras que ela mesma dita<sup>2</sup>. (POPE, “An Essay on Criticism”, v. 88 - 91)

Este processo, como aludido anteriormente, é duramente criticado por autores do século XVIII, sobretudo frente à herança deste modelo adotada pelo neoclassicismo francês. Friedrich Schiller, filósofo e dramaturgo alemão que na última década do século XVIII se dedicou a estudar o gênero trágico, critica os neoclássicos franceses por estarem distantes de uma representação digna da natureza humana. Nos termos schillerianos, a obsessão dos franceses pelo tema do “decoro” acaba abandonando a função de representar a natureza humana, privilegiando uma visão sobre a humanidade distante de suas reais afetações e sentimentos:

O tom gélido da declamação sufoca toda verdadeira natureza, e sua adorada *decência* torna plena e totalmente impossível para os tragediógrafos franceses retratar a humanidade em sua verdade. A *decência* falsifica em toda parte a expressão da natureza, mesmo quando está no lugar certo, e, entretanto, a arte exige implacavelmente tal expressão. (SCHILLER, 2018, p. 70, grifos do autor)

Em suma, a *imitatio* renascentista e a neoclássica se encontram ao formar uma ramificação da *mimesis* na qual o apelo ao modelo ideal, ou a representação de um modelo bem estabelecido, é trazido para o centro do problema. Por mais que assim o seja, fora argumentado que todo processo mimético produz algo de novo, ressaltando algum aspecto relevante do original. Dado que a *mimesis*, como vimos em Aristóteles, não é necessariamente um processo consciente – podendo inclusive ser uma relação entre objetos inanimados –, a *imitatio* moderna acaba produzindo, de uma forma ou de outra, um novo paradigma histórico, distinto daquele da antiguidade. Assim, uma nova forma de enxergar as

---

<sup>2</sup> No original: “Those RULES of old discovered, not devised, / Are Nature still, but Nature methodized; / Nature, like liberty, is but restrained / By the same laws which first herself ordained.”

obras antigas surge com a *imitatio*, sendo este provavelmente um dos mais relevantes aspectos da *mimesis* moderna; em outras palavras, a *imitatio* Renascentista e Neoclássica ressaltam o grande valor que os processos miméticos têm em relação aos artefatos do passado e em como essa recepção e essa ressignificação definem boa parte do entendimento cultural do próprio presente. Como colocam Gebauer e Wulf: “Nem os indivíduos nem as culturas têm acesso aos seus primórdios. Tudo o que pode ser dito com certeza é que todos os indivíduos e todas as épocas são moldados por processos miméticos, que assumem o que já existe e o transformam”. (GEBAUER; WULF, 1995, p. 76) Estudos acerca da modernidade são excelentes para reconhecer justamente isto: espelhando-se naqueles que nos antecederam, criamos e recriamos nossa imagem, por semelhança, diferenciação, mimetização.

## Capítulo 2: Shakespeare e a *mimesis*

### 2.1 Shakespeare e a representação da humanidade

A ideia de Shakespeare como um autor com acesso privilegiado à natureza, entendido como um produtor de personagens tão reais quanto os próprios humanos em si, mostra-se um passo importante para pensar a *mimesis* artística shakespeariana. No artigo intitulado “Shakespeare as a poet of realism in the eighteenth century”, David Lovett chama atenção para o fato de que a recepção das peças de William Shakespeare no século XVIII passa pela noção de que seus personagens seriam “criados por uma mente e um gênio que compreendiam completamente todos os princípios da natureza humana e o funcionamento do espírito humano”. (LOVETT, 1935, p. 267) O autor aponta que, na visão de parte dos críticos da época, Shakespeare fornecia um forte contraste às peças de inspiração clássica. O próprio Alexander Pope, conhecido por suas sátiras da antiguidade, defendeu a ideia de que Shakespeare seria um autor tão original que estaria acima de Homero: “Se algum autor mereceu o nome de um *Original*, foi Shakespeare. Nem mesmo Homero tirou sua arte tão diretamente das fontes da Natureza”. (POPE, 1725, p. II) Pope, em seu “Prefácio” às obras completas de Shakespeare, disse que “cada personagem individual em Shakespeare é tanto um indivíduo quanto os da própria vida”. (POPE, 1725, p. II) Cito aqui um trecho maior de sua introdução:

Ele [Shakespeare] não é tanto um imitador quanto um instrumento da Natureza; e não é tão correto dizer que ele fala por ela quanto que ela fala por meio dele. Seus *personagens* são tão Natureza em si mesmos que é uma espécie de injustiça chamá-los por um nome tão distante quanto Cópias dela. Aqueles de outros poetas têm uma semelhança constante, o que mostra que os receberam uns dos outros e eram apenas multiplicadores da mesma imagem: cada retrato, como um arco-íris falso, é apenas o reflexo de um reflexo. Mas cada personagem individual em Shakespeare é tanto um indivíduo quanto os da própria vida; é impossível encontrar dois iguais. (POPE, 1725, p. II-III, grifos do autor)

Para Pope, Shakespeare era um mestre não apenas dos sentimentos, dominando “risada e melancolia” (“*laughter and spleen*”), mas também um mestre da reflexão e do raciocínio. Tudo isso, diz o satirista, tendo como fonte não a formação acadêmico-cultural dos notáveis autores eruditos, especialistas nos clássicos e em suas línguas de origem, mas seu próprio *talento e intuição*: “ele parece ter conhecido a palavra por intuição, ter observado a natureza humana de uma só vez e ser o único autor que dá fundamento a uma opinião muito

nova, que o filósofo e até mesmo o homem do mundo podem nascer, assim como o poeta”. (POPE, 1725, p. IV)

Para Pope, tal “naturalidade”, entretanto, trazia algo de desagradável às suas obras: “Deve-se admitir que, com todas essas grandes excelências, ele também possui quase os mesmos grandes defeitos; e que, assim como certamente escreveu melhor, talvez tenha escrito pior do que qualquer outro”. (POPE, 1725, p. IV) Pope atribuía a baixa qualidade de suas primeiras obras à necessidade de adquirir os meios de se sustentar e que, para tal fim, deveria agradar o grande público composto majoritariamente por pessoas de “classe baixa”. Ainda assim, segundo o autor, Shakespeare sempre deixava no texto a marca de um “príncipe de um romance disfarçado de pastor ou camponês: uma certa Grandeza e Espírito irrompem de vez em quando, manifestando suas altas exigências e qualidades”. (POPE, 1725, p. V-VI) Lovett ressalta que a eventual “baixeza” de Shakespeare se torna um problema incontornável para a crítica do século XVIII: frente à alta capacidade mimética, a representação dramática de certos aspectos da vida humana levava Shakespeare a desconsiderar a moralidade, aspecto entendido como essencial para diversos críticos daquele período. É o caso tanto para o neoclássico Thomas Rymer, quanto para o próprio Samuel Johnson, fervoroso defensor da obra shakespeariana.

Em seu “Prefácio a Shakespeare”, escrito em 1765, Johnson nadava contra a maré em sua defesa do bardo. O crítico via nele “o poeta da natureza”, (JOHNSON, 2021, p. 46) alguém que apresentava “um espelho fiel da vida e dos costumes”. Vemos, de modo semelhante a Pope, que Johnson defende a posição de que os personagens de Shakespeare são “a legítima prole da humanidade comum [...] Nas obras de outros poetas, uma personagem é quase sempre um indivíduo; nas de Shakespeare, geralmente é uma espécie”. (JOHNSON, 2021, p. 46) Dada essa posição, o autor diz ser inevitável que Shakespeare ferisse certas regras de composição consideradas como essenciais aos modelos estabelecidos até então; em outras palavras, por mais que o próprio Johnson considerasse o decoro e a justiça poética como aspectos importantes para determinar a boa qualidade de uma obra poética, em última instância, ele se colocava ao lado de Shakespeare ao privilegiar sua capacidade mimética de produzir um verdadeiro “espelho da vida”. (JOHNSON, 2021, p. 49)

Segundo a leitura de Lovett deste contexto histórico, a posição de Johnson simboliza “o ponto de culminação de uma luta contra as regras por críticos que defendiam o realismo no drama”, (LOVETT, 1935, p. 269) uma conclusão apenas possível pela admissão anterior da

figura de Shakespeare como “um poeta da natureza”. Um ponto importante sobre esta alcunha atribuída a Shakespeare relaciona-se intimamente com a ideia de que ele estaria retratando uma parcela cultural do ser humano deixada de lado pela tradição classicista do período; neste sentido, junto à ideia de personalidades consistentes, dignamente mimetizando a natureza humana geral, os personagens shakespearianos eram entendidos – pelos seus defensores no século XVIII – como bons *mimemas* de atividades da vida comum e das experiências cotidianas, tanto nas comédias quanto nas peças históricas e tragédias. Franklin Matos, em seu artigo intitulado “A querela do teatro no século XVIII”, conta uma anedota atribuída a Voltaire na qual ele propõe uma severa crítica do conteúdo das peças de Shakespeare:

Certa vez, no castelo de Ferney, um visitante se pôs a fazer o elogio do teatro de Shakespeare, que começava então a se tornar conhecido fora da Inglaterra. Embora os tipos do dramaturgo inglês sejam buscados no meio do povo, dizia, deve-se reconhecer que eles não deixam de pertencer à natureza. Voltaire interrompeu seu interlocutor: “Com sua permissão, senhor, meu traseiro também faz parte da natureza e, no entanto, eu uso calças”. (MATOS, 2009, p. 9).

Segundo Matos, a interpretação de Voltaire sobre a diferença entre Racine e Shakespeare, no que consta sobre os temas do “decoro” e da “unidade”, pode ser expressa desta forma:

Racine realizara esse ideal com a maior perfeição e, como dramaturgo, Voltaire procurava apenas imitá-lo. Quanto a Shakespeare, não observava as regras que definiam a tragédia como gênero; afrontava as “conveniências” com suas cenas brutais e cheias de sangue, confundia ilegitimamente os tons, passando do riso às lágrimas, misturava o alto e o baixo. Apesar de admitir às vezes que o autor de *Othello* era “natural e sublime”, Voltaire achava que ele não tinha a menor “centelha de bom gosto”. Numa palavra, era uma espécie de “monstro”. (MATOS, 2009, p. 10).

Se nos debruçarmos mais demoradamente sobre as diretrizes classicistas para a mimetização de personagens, veremos mais claramente de que forma se sustentam ambos os lados da recepção das obras de Shakespeare. Lovett resume da seguinte forma as ditas leis de composição dos personagens no classicismo:

Era um dos preceitos do neoclassicismo, no entanto, que os personagens no drama, como imagens na poesia, deveriam ser típicos ou gerais, não individuais. Isso significava, na prática, uma de três coisas: (1) que cada personagem deveria seguir um modelo clássico; (2) que cada um deveria possuir certas qualidades de “classe” ou de “profissão” tradicionalmente aceitas e recomendadas; (3) que cada um deveria ser baseado em certas características gerais, não necessariamente tradicionais, comuns à sua classe ou a toda a humanidade, com a adição de qualidades “acidentais” descobertas nas experiências da vida cotidiana. (LOVETT, 1935, p. 272)

Neste sentido, por Shakespeare não apresentar personagens presos a certos estereótipos gerais, a crítica neoclássica considerava seus personagens intoleráveis ou ofensivos. Esse é o caso de Thomas Rymer que, em sua obra de 1693 *A Short View of Tragedy*, entende os personagens Iago e Otelo como representações incompatíveis com o estilo trágico:

Seu amor e seu ciúme não fazem parte do caráter de um soldado, a não ser para a comédia. Mas o que é mais intolerável é Iago: ele não é nenhum soldado mouro, então podemos ter certeza de que ele deveria ser como outros soldados que conhecemos; no entanto, nunca na tragédia, nem na comédia, nem na Natureza, houve um soldado com seu caráter [...] Shakespeare sabia que o caráter de Iago era inconsistente [...] Ele sabia disso, mas para entreter a plateia com algo novo e surpreendente, contra o bom senso comum e a Natureza, ele nos passaria um dissimulado, falso, insinuante patife, em vez de um soldado de coração aberto, franco e honesto, um caráter trajado por eles há milhares de anos no mundo. (RYMER, 1971, p. 93-94)

Por outro lado, em sua defesa do Iago de Shakespeare, Samuel Johnson advoga que não se trata da representação específica de um soldado italiano e suas particularidades, mas da representação dos sentimentos próprios do ser humano em sua universalidade, características capazes de serem mimetizadas e encarnados em personagens específicos. Como propõe Johnson, a qualidade de Shakespeare é ser fiel à “natureza universal” do ser humano: “Dennis e Rymer julgam que seus romanos não são suficientemente romanos [...]. Mas em Shakespeare a natureza sempre predomina sobre o acidental e, se preserva o que há de essencial no caráter”. (JOHNSON, 2021, p. 49) Ao invés de “reis” ou “romanos”, argumenta Johnson, Shakespeare mimetiza “homens”, investiga o ser humano de forma poética, “do mesmo modo que um pintor, satisfeito com a figura, negligencia a vestimenta”. (JOHNSON, 2021, p. 49)

Com isso, vemos então que o tema da individualidade latente dos personagens shakespearianos é um fator incontornável nesta disputa crítica. Retomemos o exemplo de *Otelo*: a existência de um soldado ciumento em uma tragédia – fato que para Rymer feria o “bom senso”, a tipificação e “classificação” necessárias para a construção de um bom personagem – era justamente – para a crescente onda de críticos favoráveis a Shakespeare – um dos fatores que o destacavam enquanto artista. Shakespeare era celebrado por esses críticos por criar indivíduos tão reais, tão críveis, que não seria nem mesmo preciso atribuir um nome às falas de seus personagens, pois eles seriam facilmente reconhecíveis pelos seus modos de falar. Sua capacidade de *criar personagens*, sem a necessidade de copiar um modelo, era visto como seu grande diferencial; importante notar aqui como esse louvor a

Shakespeare trabalha dentro da gramática da *mimesis*, ressaltando a capacidade de uma *mimesis* criativa. O argumento aqui proposto, se quisermos remontar à lógica da leitura aristotélica da *mimesis* previamente estabelecida, pode ser explicado por um uso mais radical da *mimesis*. Poderíamos dizer que Shakespeare mimetiza o aspecto *formal* da natureza, sua capacidade de *criação*. Neste sentido, Shakespeare não se serve de outras mulheres e homens como modelos, mas cria personagens “como se fossem”, eles mesmos, mulheres e homens reais.

A recepção de Shakespeare na Alemanha do século XVIII foi amplamente discutida por Pedro Sússekind em seu livro *Shakespeare: o gênio original*. Segundo a leitura de Sússekind, é na figura de Gotthold Ephraim Lessing e na sua crítica ao modelo da tragédia classicista francesa que a dramaturgia alemã encontraria o primeiro indício de uma reformulação das bases teóricas para a formação de uma nova concepção artística de seu tempo. A posição de Lessing na obra *Cartas relativas à novíssima literatura* é de que “os dramaturgos alemães deveriam seguir o modelo de Shakespeare”. (SÜSSEKIND, 2008, p. 39) Em sua “Carta 17”, Lessing defende a *mimesis* shakespeariana em favor do modo clássico encarnado pelo francês Corneille. Ele o faz sob os seguintes termos:

Inclusive a decidir as coisas segundo o modelo dos antigos, Shakespeare é um trágico infinitamente superior a Corneille; embora este conhecesse muito bem os antigos, enquanto aquele quase não os conhecia. Corneille se aproxima deles no arranjo mecânico; Shakespeare, no essencial. O inglês atinge a meta da tragédia quase sempre, mesmo que ele escolha vias tão peculiares e próprias dele; já o francês não a atinge quase nunca, embora trilhe as sendas abertas pelos antigos. (LESSING, 2014, p. 59)

Vemos, a partir deste trecho, como a estratégia argumentativa de Lessing para combater as posições classicistas em sua obra passa por apontar a “má interpretação” da *Poética* de Aristóteles. O movimento teórico do autor, desta maneira, é se contrapor a uma interpretação dogmática de Aristóteles ao mesmo tempo que se colocava a favor de um modelo que demonstrasse a grandeza do dramaturgo inglês; segundo Lessing, o foco dos franceses sobre o cumprimento de supostas regras falseia a letra aristotélica. Para ele, a tragédia não se qualifica por um cumprimento formal de *regras*, mas por conseguir dar conta de um *efeito*, em despertar a “compaixão” e o “medo” pela “catarse”. Sobre o problema das regras em Lessing, Sússekind comenta:

Lessing considera que as regras limitadoras de tais recursos se baseiam numa interpretação equivocada e levam a um procedimento mecânico, incapaz de despertar o efeito visado. Em outras palavras, os nobres príncipes e heróis em cena, o rigor e a

exatidão, os limites de tempo e lugar podem dar a uma peça um caráter majestoso, sem erros, mas em nada contribuem para a emoção. (SÜSSEKIND, 2008, p. 33)

Neste sentido, *As Cartas relativas à novíssima literatura* figuram não apenas como um grande marco na recepção de Shakespeare, sobretudo na Alemanha, mas também abrem um novo caminho para a percepção das obras de arte a partir do viés da estética do *efeito poético*. Como aludido previamente, Lessing defende que a métrica de uma boa tragédia é o cumprimento de seu fim, o cumprimento de sua finalidade estética, ou seja, a produção de uma obra capaz de mover o espectador em direção aos sentimentos trágicos delimitados por Aristóteles em sua *Poética*. Neste sentido, contra os cânones da arte classicista, Lessing se apoia na figura de Shakespeare para a afirmação de um novo modelo no qual o talento natural do artista sobrepuja a rigidez da regra. Um novo modelo, baseado no “efeito” trágico, que pudesse conciliar o antigo e o moderno, que pusesse *Édipo rei* de Sófocles ao lado de *Hamlet* de Shakespeare, situando suas diferenças e similaridades.

De forma análoga, no ensaio “Shakespeare e o sem fim”, Goethe também defende a ideia de que as obras shakespearianas seriam, de alguma forma, compatíveis com o procedimento mimético dos gregos clássicos. Para o autor, “Shakespeare se destaca singularmente, ligando o antigo e o novo de maneira exuberante”. (GOETHE, 2012, p. 44) Neste ensaio, Shakespeare é entendido como um autor que inaugura uma nova forma de conceber a arte e aponta, poderíamos dizer assim, para o nascimento de uma nova perspectiva mimética. Para Goethe, Shakespeare não poderia ser entendido nem no escopo da antiguidade romana, nem ainda sob a ótica do romantismo, já que “ele não é um desses novos poetas, que foram chamados românticos, pertencendo muito mais àquele gênero ingênuo”<sup>3</sup>. (GOETHE, 2012, p. 41) Shakespeare seria, então, aquele que abriu as portas, que marcou a passagem de um tempo a outro, não apenas como pioneiro, mas dominando magistralmente as formas da poesia antiga e da nascente poesia moderna. Um mestre de duas artes, ao mesmo tempo histórica – revelando os conflitos de seu tempo – e atemporal – como um espelho da humanidade geral. Goethe sublinha a importância das condições históricas do surgimento da obra de Shakespeare da seguinte forma: “dizem que apresentou primorosamente os romanos; não concordo, são notoriamente ingleses, mas trata-se decerto de homens, homens desde o princípio, e neles a toga romana também veste bem”. (GOETHE, 2012, p. 40) A Inglaterra “banhada pelo mar, cercada de neblina e nuvens” do bardo nunca é perdida de vista, sua falta de nostalgia, com os olhos sempre voltados para o presente, é o que caracteriza para Goethe a

---

<sup>3</sup> Tal distinção faz referência ao ensaio de Friedrich Schiller *Poesia ingênua e sentimental* datado do ano de 1795, a última obra da carreira filosófica do autor citado.

grandeza de Shakespeare. Desta maneira, Goethe se apoia em Shakespeare para se posicionar tanto contra o classicismo quanto contra a tendência romântica. Para dar contorno à sua argumentação, Goethe se utiliza de um conjunto de pares conceituais antitéticos. Seu objetivo é localizar a maneira de proceder da tragédia antiga e da moderna. Aqui, destaco a oposição entre o par “dever” e “querer”:

Os maiores tormentos, assim como a maioria das coisas que o homem pode estar exposto, surgem de um daqueles mal-entendidos entre dever e querer, mas também entre dever e realizar, entre querer e realizar, e são esses mal-entendidos que frequentemente o põe em embaraço ao longo da vida. O menor embaraço, surgido de um leve erro que pode ser resolvido sem demora e sem causar danos, ocasiona a situações ridículas. Os maiores embaraços, em contrapartida, insolúveis ou deixados sem solução, nos trazem os momentos trágicos. (GOETHE, 2012, p. 42)

Assim, como define Goethe, o conflito entre “dever” e “querer” está sempre presente no íntimo humano e, a cada época, formula-se uma solução diferente para esse problema, ora pendendo mais ao lado do dever – como fizeram os antigos – ora privilegiando mais o querer – como quiseram os modernos; o querer é, segundo ele, o “deus dos novos tempos”. (GOETHE, 2012, p.44) A tragicidade antiga, diz, surge da potência de um dever avassalador e poderoso, de um destino que se afirma independente do querer humano, que luta inutilmente contra a potência divina, “um dever inevitável que é apenas aguçado e acelerado por meio de um querer agindo em sentido contrário”, (GOETHE, 2012, p. 43) encontrando um grande representante na célebre tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles. O dever, portanto, é uma imposição externa, necessária e violenta. O querer, por outro lado, vem do próprio homem para tentar se impor, como afirmação da *liberdade*. É nestes termos que Goethe formula uma crítica à poesia moderna, pela falta de poder de comoção presente numa tragédia que privilegia a “fraqueza” do querer individual frente à necessidade incansável do dever:

Por meio do dever a tragédia se torna grande e forte, por meio do querer, fraca e pequena. Nesse segundo caminho desenvolveu-se o assim chamado drama, no qual um monstruoso dever é solucionado por um querer, mas justamente porque esse vem prestar auxílio à nossa fraqueza nos sentimos comovidos, ao sermos consolados no final, após expectativas penosas. (GOETHE, 2012, p. 44)

Shakespeare, como defende Goethe, é genial em sua proposição sem paralelos históricos, ao tratar justamente da tragicidade contida em tentar equilibrar “querer” e “dever”, conflito que aparece na mediação entre estas duas instâncias: “ambos se enfrentam com violência, mas sempre de tal modo que o querer fica em desvantagem”. (GOETHE, 2012, p. 44) É neste sentido que, por exemplo, vemos *Hamlet* aos olhos de Goethe: o fantasma de seu pai, um homem trajado em vestes de batalha, um guerreiro aos moldes clássicos, aparece diante do jovem cortesão Hamlet e lhe delega um dever maior do que lhe cabe realizar. Os

personagens de Shakespeare “vão parar num laço apertado para o qual não foram feitos”. (GOETHE, 2012, p. 45) A característica moderna de Shakespeare é justamente mimetizar um desejo que ultrapassa nossas capacidades como seres humanos, um querer que se altera frente a um dever que lhe é externo, frente ao impossível de ser realizado: “um querer que ultrapassa a força de um indivíduo é moderno”. (GOETHE, 2012, p. 45) Parafraseando Goethe, trata-se de “querer realizar um dever” que se sabe impossível. Segundo sua leitura, a hesitação de Hamlet reflete esta dualidade, pois o personagem reconhece o destino trágico que o aguarda e é apenas quando decide abraçar a certeza de sua iminente morte trágica e que consegue agir: “prontidão é tudo!” (SHAKESPEARE, 2015, p.188) Trataremos mais especificamente deste tema da peça *Hamlet* na próxima seção deste trabalho.

No fim das contas, para Goethe, Shakespeare é um poeta moderno. Shakespeare está, a todo tempo, tratando de um conflito sob uma ótica primordialmente moderna, mas traz a grandeza e a necessidade do dever para junto do agir humano: “por seu caminho, Shakespeare aproximou as duas perspectivas: pois, ao tornar ética a necessidade, faz a ligação entre o mundo antigo e o novo para nosso espanto e satisfação”. (GOETHE, 2012, p. 45) Sua posição, portanto, é de que Shakespeare porta em suas obras a tragicidade clássica, o peso do destino e daquilo que é exterior à liberdade humana, mas trata dessa problemática a partir da *agência individual* de personagens que desejam, deliberam e, em última instância, são esmagados na intercessão entre o peso cultural de uma tradição cada vez mais distante e da abertura de um futuro incerto, infinitamente enorme, indeterminado pela própria gama de possibilidades do querer.

Nota-se que este debate traz à tona o conceito de “gênio”, tema amplamente discutido na teoria estética moderna. Ao descrever o sentimento geral que se infiltrou no movimento pré-romântico alemão – movimento ao qual Goethe aderiu em sua juventude –, Carpeaux aponta que estes autores reivindicavam tal termo para justificar uma poética do sentimentalismo e da forte rejeição às regras e à tradição:

Um “gênio” é, então, aquele que não precisa de regras para comover e edificar. “Genial” é a poesia sem imitação dos antigos e “genial” é a religiosidade livre, sem dogmas. Os pré-românticos alemães pretendem viver e escrever sem e contra as regras da sociedade e da literatura do século; por isso julgam-se “gênios”. (CARPEAUX, 2013, p. 55)

No contexto da *Crítica da faculdade do juízo*, mais especificamente no parágrafo 46 da “Primeira seção” da “Analítica da faculdade de juízo estética”, Kant propõe que a “arte bela é a arte do gênio”. (KANT, 2012, p. 149). O autor defende que o gênio “é um talento

para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada” e “que ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção”. (KANT, 2012, p. 149) Na terceira *Crítica*, Kant descreve o conceito de gênio da seguinte forma:

*Gênio* é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: *Gênio* é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte. (KANT, 2012, p. 163)

Entretanto, fazendo um contraponto à ideia do “gênio artístico” conforme entendido pelos pré-românticos, Kant propõe em sua terceira *Crítica* que a bela arte é uma produção mediada entre o talento natural inato do artista e o seu conhecimento sobre as regras de composição envolvidas naquele tipo de arte específica; em outras palavras, Kant assume uma posição intermediária entre os defensores do puro talento artístico e daqueles, tais quais os classicistas, que defendem a criação artística através da pura aplicação de regras de composição. Sem a pretensão de entrar mais profundamente nas minúcias acerca da teoria estética kantiana, é bastante frutífero notar que o “gênio artístico” conforme proposto pelo autor nos permite pensar a arte shakespeariana sob um aspecto incontornável para a crítica que empreendemos subsequentemente: o gênio, segundo a leitura kantiana do termo, se utiliza de um talento natural que não se deixa dominar pelas regras mas que ao mesmo tempo também as domina de alguma forma; em outras palavras, para Kant, o jogo lógico da produção artística aparece sob esta forma: o gênio artístico não é aquele que conhece bem as regras a ponto de as reproduzir perfeitamente, nem aquele que as despreza completamente, mas aquele que as conhece a tal ponto de saber quais delas podem ser quebradas para tornar as suas próprias obras um produto capaz de, elas mesmas, se tornarem exemplos para os artistas do futuro; neste sentido, o gênio artístico, além de “dom natural”, também possui algo de “engenhoso”, um criador que usa tanto peças já existentes quanto materiais novos para construir a sua obra de modo único, inexplicável e irrepetível.

Em suma, a virada crítica em relação às obras shakespearianas está intimamente ligada ao conceito de “gênio” justamente porque a figura do “artista genial” moderno não pode ser entendido como “imitador” nem da tradição, nem da natureza, mas como sendo, ele mesmo, um *criador*, “capaz de trazer das profundezas de seus sentimentos novas ideias, sem imitar a tradição”. (SÜSSEKIND, 2008, p. 50) Shakespeare é considerado um “gênio” por seus defensores modernos por conseguir fazer “de seu mundo interior um assunto público e *das questões de seu tempo, questões de seu mundo particular*”. (SÜSSEKIND, 2008, p.50)

Desta maneira, o gênio moderno é aquele que age *como a natureza*, um reflexo de sua época e, a um só tempo, reflexo da natureza humana como um todo; neste sentido, poderíamos dizer que este argumento remonta de alguma forma a distinção aristotélica de *mimesis* enquanto um processo criador; diríamos, partindo de Aristóteles, que o gênio mimetiza o procedimento criativo da própria natureza ao invés de mimetizar seus objetos. Há, neste sentido, uma radical inversão lógica da figura do artista na proposição moderna acerca da figura do gênio: segundo o jovem Goethe, em “Para o dia de Shakespeare”, “a natureza profetiza *a partir de Shakespeare*”. (GOETHE, 2012, p. 33) O poeta genial é entendido como aquele que é capaz de dar conta do *todo* da natureza, que entende suas tramas mais complexas sendo capaz de expressá-las artisticamente. Para Goethe, através de sua intuição e genialidade, Shakespeare atinge um “ponto secreto que nenhum filósofo chega a ver e determinar”. (GOETHE, 2012, p. 32)

No capítulo intitulado “O príncipe cansado” de seu livro *Mimesis*, Erich Auerbach ressalta o aspecto transgressor de Shakespeare no que se refere à *mimesis* de personagens, que borram as tradicionais divisões das artes teatrais entre comédia e tragédia. Ele diz:

A mistura de estilos na representação das personagens é muito marcada. O trágico e o cômico, o sublime e o baixo estão entrelaçados estreitamente na maioria das peças que, pelo seu caráter de conjunto, são trágicas, sendo que para tanto trabalham em conjunto diversos métodos. (AUERBACH, 2015, p. 280)

Para o autor, “muitas personagens trágicas têm em si próprias a tendência para a quebra de estilo cômica, *realista* ou amargamente grotesca”. (AUERBACH, 2015, p. 280, grifo nosso) Segundo Auerbach, a quebra de barreiras entre gêneros se dá de três formas: primeiro, pela “alternância de cenas trágicas e cômicas” – podemos lembrar aqui das cena do porteiro em *Macbeth* (ato II, cena 3) e a cena do coveiro em *Hamlet* (ato V, cena 1); segundo, pelo “acompanhamento de personagens trágico-sublimes por outras, cômicas e comentaristas” – característica muito presente no Bobo de *Rei Lear* e em Mercúrio de *Romeu e Julieta*; e, terceiro, na “mistura de estilos dentro das próprias personagens” – característica presente em grande parte dos personagens mais lembrados do bardo, tais como Hamlet, Lear e Falstaff. Essa ênfase no desenvolvimento de personalidades complexas é um grande destaque na leitura de Auerbach sobre Shakespeare e a arte dramática elisabetana em geral, observação sobre a qual nos debruçaremos a seguir:

A Antiguidade via os acontecimentos dramáticos da vida humana preponderantemente na forma das mudanças de fortuna que irrompiam de fora e de cima por sobre o homem; ao passo que na tragédia elisabetana, a primeira forma peculiarmente moderna de tragédia, é muito maior o papel desempenhado pelo caráter singular do

herói como fonte de seu destino. Esta é, acredito, a opinião dominante, e a ela me parece acertada em conjunto. (AUERBACH, 2015, p. 283)

Neste ponto, portanto, falamos de uma dicotomia importante nas discussões sobre o gênero trágico, ou seja, dos temas do destino e da agência do personagem. Não se trata aqui de um reducionismo simples de colocar a tragédia grega, como um todo, sob o viés de uma afirmação irrestrita do poder do destino sobre a representação da liberdade de ação de seus personagens – o próprio Auerbach concede: a Medéia de Eurípedes já trabalhava o tema da hesitação e da deliberação séculos antes de Hamlet. Antes, cabe aqui fazer coro com Auerbach quando diz que:

No período elizabetano, mas sobretudo nas obras de Shakespeare, a concepção do destino na tragédia elisabetana é, ao mesmo tempo, concebida com maior amplitude e mais estreitamente ligada ao caráter da personagem do que na tragédia antiga. Nesta última, o destino não significa nada além do contexto trágico do enredo atual. (AUERBACH, 2015, p. 284)

Um ponto curioso levantado por Auerbach é que a tragédia grega, por tratar de temas, personagens e, enfim, histórias de conhecimento público, por fazer parte do conjunto do *mythos* amplamente divulgado culturalmente, não criava um cenário propício para “descrever seu caráter ou atmosfera próprios”. Um fato sobre Shakespeare comumente apontado por seus detratores – ou seja, a sua falta de erudição e seu irrisório letramento em grego e latim – neste ponto nos revela algo imprescindível. A Verona shakespeariana – a Itália reimaginada de *Romeu e Julieta* e *Os dois cavalheiros de Verona* –, a anacronia da Roma de *Julio Cesar* e seus relógios (Ato II, cena 1), a Grécia cheia de anglicismos de *Troilus e Cressida* e *Coriolano*, e tantos outros locais e épocas revisitados por Shakespeare nos mostram a tentativa paradoxal de mimetização de um ser humano ao mesmo tempo mais extenso e variado – que expande a noção de “humanidade”, tornando-a mais diversa –, mas também mais universal; se há algum tipo de “realismo” em Shakespeare, como quisera Johnson e seus aliados, este só pode ser entendido enquanto uma tentativa de mimetização do humano enquanto aquilo que é imaginado *na* ficção, enquanto a idealização daquilo que supera as suas próprias contingências; ressoa aqui a letra aristotélica na defesa filosófica da poesia sobre a história. Shakespeare não quer retratar a Verona em si (um nome vago e distante para a realidade dos moradores da ilha da Grã-Bretanha pré-globalizada), mas criar um espaço fictício de reflexão sobre as características do humano que estão presentes tanto no grego, quanto no troiano e no italiano.

Parte do que torna a gramática da *mimesis* shakespeariana algo que se diferencia da antiga é o que Auerbach define como “Consciência perspectiva histórica”. Ele diz:

a realidade, dentro da qual os homens vivem, modifica-se, torna-se mais ampla, mais rica em possibilidades e ilimitada; assim, ela também se modifica, no mesmo sentido, quando se torna objeto da representação [...] é possível reconhecer, como fundamento da representação, uma consciência mais livre que abrange um mundo ilimitado. (AUERBACH, 2015, p. 284)

Para Auerbach “a consciência da multiplicidade das condições da vida humana existe nele, e ele pode presumi-la no seu público”. (AUERBACH, 2015, p. 287) Para além de sua maior abrangência representativa se comparada ao teatro antigo, há também uma sobreposição de múltiplas camadas miméticas no teatro shakespeariano. Quero dizer: um personagem numa peça nunca é apenas um *mimema* simples. Hamlet, por exemplo, representa diversos aspectos da humanidade ao mesmo tempo: é homem, é príncipe e é dinamarquês. Acontece que, em Shakespeare, aquilo que é “um inglês vestido de dinamarquês” e “um dinamarquês vestido de inglês” é embaralhado. Assim também quando a Rosalinda, de *Como gostais*, veste-se de homem para mascarar sua identidade. Como lembra Michel Shapiro em *Gender in Play on the Shakespearian Stage*, a atividade teatral já foi uma atividade exclusivamente masculina. Assim era nos teatros grego, romano e até mesmo no teatro medieval europeu – e por extensão, o teatro inglês em boa parte de sua história. Quando Rosalinda, uma personagem feminina, frequentemente representada por um *boy-actor*, veste-se de homem, a *mimesis* entra em curto-circuito. A pergunta “o que é uma mulher?” é elevada a um patamar mais radical frente a este embaralhamento; uma nova maneira de enxergar uma questão aparece frente não só à “ilusão” teatral, mas a partir de uma espécie de “confusão” fundamental. O recurso cômico do “*cross-dressing*” é largamente utilizado por Shakespeare para representar a multiplicidade humana de personagens que ora se amam, ora se odeiam; ora são homens, ora são mulheres; ora estão solteiros, ora estão casados; ora são cômicos, ora trágicos; ora são atores, ora personagens. Tal tipo de ordenação da *mimesis* rejeita respostas simples sobre o “ser” de seus personagens, justamente porque tal postura seria esmagada pelo adensamento dessas camadas de características. Não à toa, Nuttall defende que Shakespeare é “o filósofo da possibilidade humana”, (NUTTALL, 2007, p. 381) porque ele não propõe apenas boas perguntas, mas também uma infinidade de possíveis respostas, “Shakespeare começa tantos pensamentos que o leitor fica paralisado, como Hamlet, pelo excesso de inteligência”. (NUTTALL, 2007, p. 383) Assim sendo, segundo formula Nuttall, podemos pensar o teatro do bardo como um local para visitar e se perder lá

dentro. Trata-se de uma floresta selvagem no lugar de um jardim cuidado. Metáfora esta desenvolvida a partir de uma colocação de Samuel Johnson:

A obra de um escritor correto e metódico é um jardim arranjado minuciosamente e cultivado cuidadosamente, entremeado de sombras e perfumado de flores; a de Shakespeare é uma floresta na qual carvalhos estendem seus galhos e pinheiros se erguem para o céu, às vezes se intercalando com ervas sarças e às vezes abrigando sob suas copas murtas e rosas, enchendo os olhos com pompa solene e brindando o espírito com uma infinita diversidade. (JOHNSON, 2015, p. 69)

Isto posto, resta-nos agora responder as perguntas: que tipo de humanidade aparece nas obras de Shakespeare? O que aparece através de seu “espelho da vida”? Como ler esta “confusão” basilar de seus personagens? Se Shakespeare, como afirmam seus defensores, revela algo sobre a vida e sobre a particularidade humana através de sua *mimesis*, como isso se mostra em suas obras? Que tipo de humanidade aparece em suas obras e de que maneira? A partir das próximas seções, cabe então averiguar os procedimentos miméticos shakespearianos mais a fundo.

## 2.2 *Hamlet*: o espelho mestre

*A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* figura como uma espécie de “espelho” para aquele que o lê, devolvendo ao leitor algo velado de seu íntimo. Essa ideia não é de todo incomum e reverbera no imaginário da crítica. Anthony Nuttall chega a mencionar que *Hamlet* é como um teste de Rorschach literário: “ele é moldado expressamente para o máximo de ambiguidade, de modo que quando os observadores pensam que estão interpretando, na verdade eles estão apenas revelando sua própria natureza” e completa dizendo que a peça “faz de bobo todo crítico que tenta dar a ela uma interpretação”. (NUTTALL 2007, p. 201) Similarmente, Jan Kott afirma que, dado o seu tamanho, a montagem da peça requer uma seleção. Neste recorte, a cada nova produção, vemos um novo Hamlet:

Sempre será um Hamlet mais pobre que o Hamlet de Shakespeare; mas ele também pode ser um Hamlet enriquecido por ser do nosso tempo. Pode, mas eu prefiro dizer - deve ser assim. Pois Hamlet não pode ser interpretado simplesmente. Esta pode ser a razão pela qual ele é tão tentador para produtores e atores. Muitas gerações viram seus próprios reflexos nesta peça. O genial de *Hamlet* consiste, talvez, no fato de que a peça pode servir como um espelho. (KOTT, 1967, n.p)

T.S. Eliot, sob uma perspectiva menos positiva, também parecia reconhecer essa característica reflexiva de *Hamlet*:

Hamlet, o personagem, foi sempre uma tentação especial para aquele tipo mais perigoso de crítico: o crítico de natureza criativa, mas que, por certa falta de poder criativo, dedica-se à crítica. Mentos assim encontram em Hamlet uma existência substituta para a sua própria realização artística. Uma mente assim tinha Goethe, que converteu Hamlet num Werther. (ELIOT, 2015, p. 33)

Em *Hamlet e a filosofia*, Sússekind também encontra uma tendência parecida nas diversas leituras da peça feitas por filósofos. Cada um, diz ele, encontrando no protagonista um espelho de suas próprias ideias, “fazendo de Hamlet ora um moralista, ora um romântico, ora um pessimista, ora um neurótico, e assim por diante”. (SÜSSEKIND, 2021, P. 16) O potencial de despertar a “mente imaginativa” do espectador, fato que para Eliot parece fazer um desserviço à obra, é característica central na crítica de Goethe sobre a obra shakespeariana em seu texto intitulado “Shakespeare e o sem fim”. Goethe defende que mesmo uma boa adaptação de suas peças não poderia estar à altura da “vitalidade da palavra” contida numa leitura em voz alta, pois uma peça de Shakespeare contém “muito menos ações sensíveis do que palavra espiritual. Ela deixa acontecer o que é fácil de imaginar, o que é melhor imaginado do que visto”. (GOETHE, 2008, p. 38) Intencionalmente ou não, Goethe toca num ponto importante para o entendimento histórico da dramaturgia shakespeariana,

especificamente na questão da montagem cênica: os palcos da época elisabetana estavam distantes daquele que hoje firmamos como o palco tradicional italiano, com aparatos cênicos e uma “quarta parede” através da qual se observa o espetáculo. Em um palco organizado de acordo com a herança dos teatros ambulantes medievais, a céu aberto, muito do que se absorvia da trama contava com o preenchimento de lacunas pela imaginação do público; em outras palavras, no lugar da cenografia, havia a narração e declamação poética – uma área na qual Shakespeare, um grande poeta, dominava com maestria.

Nesse sentido, o uso do recurso da narração de fatos que ocorrem fora do palco é recorrente em peças shakespearianas. Para ilustrar, podemos pensar em um exemplo comum: um grande número de mortes de personagens em suas peças ocorre fora do palco. Em *Rei Lear*, a morte do personagem Gloucester em Ato V, cena 3, é conhecida pelo público através de um relato; em *Titus Andronicus*, peça na qual há um verdadeiro banho de sangue, recebemos muitas das notícias de morte de diversos personagens de forma indireta. Ao dar a conhecer tais fatos indiretamente, o recurso do relato shakespeariano acrescenta uma nova camada à interpretação: o relato de morte nega ao espectador a imagem de um fato a ser interpretado à primeira vista, preferindo então apresentar a fala de um personagem sobre o acontecido; vemos assim o fato através da lente de um dos personagens, que não só transmite o acontecido, mas que muitas vezes também comunica o seu ponto de vista, seja ao anunciar o fato ele mesmo ou ao reagir a ele. Assim sendo, este tipo de cena provoca uma *reação*, não só do espectador – que, afinal, de outra forma também seria provocado por uma representação de violência em primeira mão – mas também do próprio personagem. Espectador e personagem são colocados em pé de igualdade e uma função dupla ocorre: uma força centrípeta puxa o espectador para dentro da narrativa, colocando-o lado a lado dos atores, recebendo a notícia da morte tal como recebem os demais participantes da peça. Espectadores, nesse tipo de cena, não tem nenhum acesso privilegiado ao que é narrado se comparados aos personagens. E, num segundo sentido, vemos também a reação dos próprios personagens àquele acontecimento. Interpretamos, assim, não a *mimesis* da morte, diretamente representada pela atuação, mas a evocação do fato pela boca das personagens. É com eles que os espectadores devem se comparar. O peso interpretativo recai menos sobre o fato de uma morte específica e mais sobre a recepção do fato, sobre como a coletividade ali retratada recebe aquelas informações.

Parte da relevância deste recurso também diz respeito, portanto, à “presença de uma ausência”. Por mais que personagens morram ou estejam de fato ausentes na peça, a sua mera existência ou os vestígios de sua presença alteram a dinâmica social da *mimesis*. Um bom

exemplo disso se encontra na tragédia *Rei Lear*: muito pouco é mencionado sobre a rainha ao longo da trama, mas uma parte da recepção da peça parece destacar justamente essa ausência como um ponto importante para a sua recepção. Em “The Absent Mother in *King Lear*”, por exemplo, Coppélia Kahn propõe que a morte da rainha e ex-esposa de Lear seja um impulsionador importante da peça, por mais que apenas duas menções a esta personagem não nomeada sejam feitas ao longo da trama. Ela diz:

O início da peça, como eu disse, é marcado pela presença onipotente do pai e pela ausência da mãe. Porém, no esquema de Lear para dividir seu reino, podemos discernir uma imagem infantil de ser cuidado pela mãe [*mothering*]. Ele deseja, ao mesmo tempo, duas coisas mutuamente exclusivas: ter controle absoluto sobre aqueles mais próximos a ele e ser absolutamente dependente deles. (KAHN, 2011, p. 247-248)

Uma situação semelhante, a meu ver, ocorre em *Coriolano*, num espelho invertido de *Rei Lear*: nesta peça, a figura ausente é o pai. Assim como a falecida rainha em *Rei Lear*, o pai do protagonista Caio Márcio, um herói de guerra orgulhoso que recebe o título de Coriolano depois de sua demonstração de coragem, tem em si o espírito da ação e dos tempos de guerra. Neste sentido, um espelho inverso também de Ricardo III, Coriolano rejeita o jogo político romano e se nega a “vestir a loba humilde” (SHAKESPEARE, 2017b, p. 83) ao se dirigir ao povo. As falas da mãe, Volúmnia, aqui são parte intrínseca do que forma a personalidade de Coriolano. Sua mãe diz: “preferiria ver onze morrer nobremente por sua pátria a que um somente se fartasse numa inação cheia de volúpia”, (SHAKESPEARE, 2017, p. 29) e sobre Coriolano: “tens asseverado que ficaste guerreiro tão somente pelos meus elogios”. (SHAKESPEARE, 2017d, p. 137) Para Volúmnia, seu filho deve ser um espelho do pai, também um herói de guerra. Em minha leitura, vejo em Coriolano uma obsessão heroica em se equiparar com seu falecido e ausente pai. Uma sina auto imposta, mas construída mutuamente a partir da criação materna que acredita que “sangue é o adorno mais belo, para os homens, do que troféu dourado”, (SHAKESPEARE, 2017d, p. 30) talvez numa alusão à morte heroica de seu marido, algo que deseja também para seu filho, um destino que ele, por sua vez, busca cumprir a qualquer custo.

Retornando ao problema do corpo morto, é evidente que, cenograficamente, a morte de um personagem no palco significa um fardo problemático, do ponto de vista prático da execução: estando o personagem morto no palco, retirá-lo de lá seria um problema a ser evitado – imagine: retirar um “morto” de um palco montado a céu aberto, sem cortinas – e reservado apenas para momentos nos quais a existência daquele corpo é objetificado como aparato cenográfico importante. Em “O corpo em cena: considerações sobre *Hamlet* e *Júlio*

*César*”, Süsskind analisa justamente esse tipo de situação. Ele argumenta da seguinte forma: em *Hamlet*, o corpo de Polônio tem papel cômico ao repercutir o caráter redundante de um personagem verborrágico que, ao morrer, declara: “ah, me mataram”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 135) Após a sua morte em Ato III, Cena 4, o corpo escondido de Polônio é um pretexto para muitos jogos de palavras de Hamlet usados contra seu tio: ora o corpo está “na ceia [...] Não onde ele come, mas onde é comido”, por um “congresso de vermes políticos”, (SHAKESPEARE, 2015, p. 147-148) ora no céu – ou no inferno: “Mande alguém lá para ver. Se o seu mensageiro não o encontrar lá, vá você mesmo procurá-lo em outro lugar”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 148) Em *Júlio César*, por outro lado, destaca-se algo mais grave e mais interessante para nossa discussão:

A ação encenada em tempo presente traz para o palco não só a morte de César, como também a disputa pelo sentido histórico dessa morte. Por isso mesmo, *Júlio César* é uma peça que tem como cerne o problema da interpretação. (SÜSSEKIND, 2020, p. 62)

Para além das nuances descritas em suas especificidades, é possível notar aqui o peso que o problema da morte tem na estabilidade de uma comunidade: o que fazer da morte, daquilo que significa a morte de alguém, é um tema incontornável para a compreensão de *Hamlet*. O significado da morte do rei da Dinamarca tanto como um marco metafórico da desestabilização política como da desestabilização psicológica de Hamlet é algo que discutiremos mais pormenorizadamente adiante.

Miranda Anderson, em seu livro *The Renaissance Extended Mind*, diz que a interioridade de Hamlet é um aspecto fundamental para o entendimento da peça homônima. Ela diz o seguinte: “No ato I, cena 2, Hamlet rejeita a verdade das imagens, aparências [shows] e palavras, enfatizando a inexpressibilidade da dor que jaz dentro dele”. (ANDERSON, 2015, p. 220) Entretanto, ela faz uma ressalva quanto a essa propriedade reflexiva do personagem: “na Renascença o mundo e as pessoas nele eram geralmente entendidos como reciprocamente constitutivos”. (ANDERSON, 2015, p. VII) A autora defende a ideia de que, para os renascentistas, a subjetividade não era formada apenas pela mente em si mesma, mas dependia também do corpo e do mundo à sua volta. Pensando a partir disso, se Hamlet é o personagem que revela uma parte de nossa subjetividade, isso significa que, de alguma forma, essa interpretação reflete de volta ao mundo não só a nossa autocompreensão, mas também um fragmento de nossa compreensão daquilo que nos é exterior, daquilo que nos cerca; neste sentido, Miranda propõe que a intenção da peça é

produzir uma reação reflexiva, metaforizada pela imagem de uma “dissecação do ‘mundo-como-homem’”:

O autoconhecimento e o conhecimento do mundo são produzidos através de uma dissecação corpórea do mundo-como-homem. A intenção da peça de Hamlet é produzir uma reação, uma consciência e pensamentos reflexivos, para validar e interrogar a estrutura da sociedade que reflete, através da dupla promulgação de palavras e gestos. (ANDERSON, 2015, p. 226)

Mais interessante do que ver em Hamlet um reflexo direto de nossa “subjetividade moderna”, aponta Miranda Anderson, é reconhecer sua capacidade de absorver várias leituras. No capítulo intitulado “Shakespeare: perspectives and worlds of glass”, a autora defende que os personagens do bardo seguem uma lógica na qual a consciência não se define nem como uma perspectiva em primeira pessoa, nem como uma perspectiva em terceira pessoa, e que também não há uma distinção clara entre as duas:

Os temas do espelhamento evidenciam que os personagens que tentam situar sua subjetividade inteiramente dentro, como uma interioridade transcendente, autônoma e centralizada, são retratados como não levando em conta o papel fundamental de formas de alargamento [*extendedness*] e a natureza intersubjetiva de sua intrasubjetividade. Perspectivas de terceira pessoa, percepção visual e introspecção são comparadas por executar funções semelhantes e o corpo e as paixões são mostrados como fazendo parte do laço da razão. (ANDERSON, 2015, p. 243)

Na curiosa cena 2 do ato III, a montagem de uma peça dentro da própria peça *Hamlet*, vemos como Shakespeare põe na boca do protagonista algumas ideias sobre a arte dramática. Para Sússekind, “não resta dúvida de que Hamlet se revela um teórico do teatro, capaz não só de recordar cenas de memória, mas também de adaptá-las, assim como o de dirigir os atores e de fazer considerações sobre as práticas teatrais”. (SÜSSEKIND, 2016, p.55) Justamente, é através de uma peça de teatro, sob o sugestivo título de *Rato enrascado* (*Mousetrap*), que o personagem esquematiza uma maneira de desvendar a verdadeira face de seu tio usurpador: colocando Cláudio frente a uma representação espelhada de seus próprios atos – um fratricídio e o posterior casamento com a ex-cunhada –, a expressão de seu tio não poderia evitar se mostrar um reflexo daquilo que é representado na ficção. Nas palavras do próprio Hamlet, “o intuito da representação, cujo fim, desde o início até agora, foi e é exibir um espelho à natureza”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 116) Aliado a essa mimetização, do outro lado da relação se encontra o espectador afetado pelo “engenho encenatório” dos artistas, que não pode esconder sua verdadeira face. Há, segundo essa visão, uma qualidade reveladora na *mimesis* do teatro: “os atores não sabem guardar segredo, contarão tudo”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 121) De modo similar, em ato III, cena 4, quando Hamlet confronta sua mãe, a

metáfora do espelho revelador retorna de forma bastante evidente: “Não vai sair antes de eu lhe mostrar o espelho onde verá bem no fundo essa sua essência”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 135)

Pensando a partir dessa característica, temos em *Hamlet*, então, uma peça chave para o entendimento da *mimesis* shakespeariana. Hamlet é um personagem que coloca o tema da *mimesis* em destaque, não só por expor uma forte metateatralidade (como observado no episódio da “peça dentro da peça”), mas também porque o próprio Hamlet parece ser fonte de diversas formas de espelhamentos. Arthur Danto, em “O mundo da arte”, situou o personagem como um importante adversário filosófico de Sócrates na defesa da *mimesis* artística. Enquanto o espelho de Sócrates na *República* era um meio de provocar os artistas e colocá-los no lugar do não-saber, o espelho de Hamlet parece ser de um outro tipo: “Hamlet, mais arguto [que Sócrates], reconheceu uma notável característica das superfícies refletoras, a saber, que elas nos mostram o que, de outro modo, não poderíamos perceber – nossa própria face e forma”. (DANTO, 2006, p. 13) Como indicaram Kott e Nuttall, dizer quem é Hamlet, de modo definitivo, parece uma tarefa impossível, dada essa capacidade plástica do personagem para a absorção de interpretações. Hamlet representa coisas muito diversas para pessoas muito diversas. Dito isso, porém – argumentaremos neste sentido novamente mais adiante, na leitura de outras peças do autor –, a propriedade infinita e multifacetada é, na verdade, uma das características centrais da obra de Shakespeare como um todo, presentes na maioria de suas peças. Shakespeare parece ter entendido justamente que há algo intrinsecamente mimético no agir humano e, sendo assim, ao nos propor a pergunta “o que é o ser humano?” ele produz uma resposta diversa a cada modelo apresentado, a cada tipo de representação – e também permite uma nova interpretação a cada olhar ao longo do tempo e do espaço. Longe de um subjetivismo elevado ao absurdo, este modo de representar mostra a perspicácia shakespeariana na construção de personagens muito diversos entre si, que apontam para uma noção de universalidade humana muito além do objetivo de produzir modelos éticos ou poéticos. Shakespeare parece estar tratando de algo muito mais radical: o ser humano enquanto algo constituído a partir da *mimesis*. Em suma, a peça *Hamlet* parece ser o sustentáculo da ideia de que, de alguma forma, o “ser humano” representado por Shakespeare em sua obra dramática tem algo da dualidade entre modelo/modelado, algo que fala sobre a abertura de infinitas possibilidades e de que ele é necessariamente “co-formado” através das relações com seus semelhantes. Paradoxalmente, *Hamlet* mostra que o ser humano sob a ótica shakespeariana é um produto invariavelmente mimético e, por isso mesmo, é um ser altamente variável, dada a plasticidade de sua natureza.

Desvendar o enigma do “espelho de *Hamlet*” ganha uma nova camada ao analisarmos o próprio uso da palavra no contexto histórico de Shakespeare. Anderson ressalta que o uso de espelhos no cotidiano renascentista ainda era algo bastante limitado e o objeto raramente era encontrado nas casas das pessoas mais comuns. Havia um ar de novidade no uso de espelhos e, além disso, o objeto em si possuía conotações tanto positivas quanto negativas:

No Renascimento, 'mirror' parece ter sido frequentemente associado a modelos positivos de conduta, enquanto 'glass' estava associado a sátiras morais e panfletos políticos. No entanto, Shakespeare parece usar os termos de forma intercambiável. Shakespeare parece, no entanto, favorecer 'glass', talvez por causa de suas ambiguidades mais ricas, pois poderia se referir tanto a espelho, quanto a qualquer outro produto de vidro, e entre significar opacidade reflexiva e penetrabilidade transparente. Esta derrapagem o tornou particularmente propício para conceitos literários que brincavam com debates filosóficos sobre a opacidade ou penetrabilidade de si mesmo e de outros sujeitos. (ANDERSON, 2015, p. 171-172)

Tal observação é importante para abordar o personagem Hamlet justamente porque, em seus muitos espelhamentos, nunca se trata de produzir uma imagem cristalina, perfeitamente idêntica, mas sim de um “atravessamento”, um “jogo de luzes” no qual a refração é um elemento intrínseco: o espelho de *Hamlet*, dessa maneira, é aquele que – como queria Danto – deixa ver algo novo. Se Hamlet pode ser entendido como este personagem plástico, reflexivo e capaz de produzir diversas leituras, por outro lado – e acredito que este ponto seja um dos motivos para os efeitos descritos anteriormente – o próprio Hamlet busca mimetizar diversos outros personagens durante a peça. Ele está a todo tempo buscando em outros personagens algo para formar sua identidade e guiar as suas decisões.

A peça se inicia com a chamada de Hamlet à ação. O fantasma do pai clama que haja vingança: Hamlet precisa vir a ser rei, mimetizar a posição antes ocupada pelo pai. Ao se deparar com o espectro do rei, Hamlet produz o espelhamento central da peça: em meio à dúvida, incerto de que aquela figura fantasmagórica pudesse realmente ser seu pai, Hamlet diz a ele: “vou te chamar de Hamlet, de pai, de rei dinamarquês”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 73) Além de dividir o nome, Hamlet pai e Hamlet filho dividem o sangue real. Neste sentido, como discutido anteriormente, não é a força de um destino transcendente que guia a ação da peça, mas o desejo de um semelhante: o dever de Hamlet filho existe em relação ao pai, à sua linhagem. Anderson nos lembra que, para a renascença, o olho humano era entendido como um órgão ao mesmo tempo transmissor e receptor, ao mesmo tempo um “vidro transparente” e um “espelho reflexivo”; quando Hamlet filho conversa com Horácio sobre a morte de seu pai e o subsequente casamento apressado entre sua mãe e seu tio (Ato I, cena 2), Hamlet diz:

“meu pai – parece que vejo meu pai [...] No olho da minha mente [*my mind's eye*], Horácio”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 63-64.) Não é de se desprezar aqui a observação de que “eye” e “I” no texto original produzam sons tão similares. Hamlet vê seu pai, seu semelhante em nome e em destino, em seu “olho da mente”. O filho vê nele “um homem de verdade – inteiro”. Por outro lado, o príncipe é um jovem ao mesmo tempo bem educado e indeciso, mas fundamentalmente “informado” e, por isso, fragmentado. Hamlet filho se vê naquela imagem, mas não se reconhece ali por inteiro. Muito já foi dito sobre a interpretação da morte de Hamlet pai enquanto uma metáfora para a desestabilização política, uma marca de um “tempo disjunto” (SHAKESPEARE, 2015, p. 82) ou de um “tempo fora do eixo” (“*the time out of joint*”) e da tarefa de Hamlet filho de “endireitá-lo”. É o tema central da leitura feita em *Time is Out of Joint*, de Agnes Heller. Diz a autora que, em *Hamlet*, “O tempo está fora dos eixos. Trata-se, contudo, somente do tempo histórico e não do tempo cósmico”. (HELLER, 2002, p. 20) Novamente, trata-se de um problema “político” daquela “*pólis*” composta sobretudo pela mediação do desejo de uma coletividade, mas também da relação interpessoal, íntima, de como tratar uma demanda de um parente em relação a outro.

Aqui, no entanto, cabe ressaltar um certo aspecto deste espelhamento simbolizado pelo encontro visual do fantasma de Hamlet pai e do “enlutado” Hamlet filho: “O conceito do 'olho da mente' era comum, assim como a comparação de um rei a um 'olho' para transmitir sua suposta onisciência”. (ANDERSON, 2015, p. 172) Podemos destrinchar essa imagem da seguinte forma: em primeiro lugar, como afirmado anteriormente, Hamlet pai é visto como um homem completo, “inteiro”, dotado da visão holística do rei, aquele que tudo vê de cima de seu trono; Hamlet filho, por outro lado, não é nada disso ainda. Sobre o pai, ele diz: “jamais encontrarei – nunca – o seu igual. (SHAKESPEARE, 2015, 64) Goethe quis ver nessa dinâmica um Hamlet frágil, de força insuficiente para completar a sua tarefa herdada. Um “dever” acima das suas capacidades, uma planta que se mostra grande demais para o pequeno vaso no qual fora plantada. Aos meus olhos parece, entretanto, que se trata de um problema de outro tipo: trata-se aqui do luto. Se o rei é aquele que é inteiro, como Hamlet filho poderia ser rei? “A carne assada do velório foi servida já fria nas mesas nupciais”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 63). Um dos grandes problemas de Hamlet parece ser justamente um problema de disjunção temporal entre o processo de luto do personagem e o desenrolar das tramas políticas da efetividade, um problema tanto interno quanto externo, mas que no fim das contas trata da aceleração da ação política frente a uma perda que exige que se estique a corda do tempo para o lado oposto. Hamlet, o príncipe, é um personagem definido, desta forma, pela tensão da corda que o puxa ao mesmo tempo para a necessidade da ação

política material e para a necessidade do investimento de seu tempo para acomodar em si a perda de seu ente querido.

Em “Luto e melancolia”, Freud diz que o processo do luto é um “trabalho” (“*Trauerarbeit*”), definido da seguinte forma: “O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc”. (FREUD, 2012, p. 29) O luto dá conta de uma transformação não material, mas psíquica, da mudança de um sujeito em relação ao mundo. Isso é um “trabalho” justamente porque não é apenas um evento e sim um processo. Como afirma Christian Dunker, o luto “é um modo de subjetivação”, (DUNKER, 2019, p. 32) ele é, sobretudo, “um trabalho de assimilação sobre o que quer que foi perdido” (DUNKER, 2019, p. 34) e, dado que é um trabalho – e aqui reside, acredito, o “x” da questão – o luto demanda tempo. O luto possui uma ligação íntima com o tempo. É algo dispendioso, que necessita de um espaço subjetivo demorado e lento para que possamos lidar com a separação e nos desfazermos de nossos laços. Em Ato I Cena 2, Cláudio e a Rainha tentam apressar Hamlet, fazê-lo esquecer da morte e torná-la algo “natural”: “tu sabes que é normal”, diz sua mãe, “tudo que vive, morre”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 60) A posição de Cláudio é ainda mais violenta ao naturalizar seu – ainda velado – assassinato e tentar bloquear o luto de Hamlet:

É uma ofensa aos céus,  
Aos mortos e à natureza, um descalabro  
Aos olhos da razão, cujo tema comum  
Sim, é a morte de pais, e que sempre gritou,  
Do primeiro corpo até o que morreu hoje:  
“*Assim é*”. Nós rogamos: largai, de uma vez,  
Essa inútil aflição, tentai pensar em nós  
Como pai. (SHAKESPEARE, 2015, p. 61)

O aparecimento do fantasma de Hamlet pai, desta maneira, pode ser entendido como um sintoma causado pelo distúrbio não só da ordem política da Dinamarca shakespeariana, mas também pelo rito fúnebre mal realizado. É neste sentido que analisa Žižek:

O retorno dos mortos é um sinal de perturbação no rito simbólico, no processo de simbolização; os mortos retornam como coletores de alguma dívida simbólica não paga. Esta é a lição básica tirada por Lacan de *Antígona* e *Hamlet*. As tramas de ambas as peças envolvem ritos funerários impróprios, e os “mortos-vivos” – Antígona e o fantasma do pai de Hamlet – retornam para resolver contas simbólicas. O retorno dos mortos-vivos, então, materializa uma certa dívida simbólica que persiste além da expiração física. (ŽIŽEK, 1992, p. 22)

Se persistimos nesta linha de raciocínio, podemos chegar à seguinte conclusão: para o príncipe Hamlet, aceitar a realidade da demanda do fantasma é aceitar a morte de seu pai. Agir segundo a lógica do fantasma do rei, concretizar a vingança por ele proposta, significa,

ao mesmo tempo, reestabilizar o reino depondo um rei ilegítimo, mas também significa, de um modo mais caro ao Príncipe Hamlet, fechar a tampa do caixão uma última vez, sepultar o próprio pai e a comprovação de uma realidade torpe na qual a estabilidade familiar é invadida pelo incesto, pelo assassinato e pelo descaso por seu falecido pai – cujo rito funerário fora transformado num rito de coroação de todos esses aspectos negativos que invadiram sua comunidade.

Assim como ocorre em diversas peças shakespearianas, a morte de um personagem chave precede o início da peça. A morte de Hamlet pai é um episódio central: a maneira como Hamlet se refere a ela nos dá o testemunho dos efeitos negativos sobre a sua pessoa. Hamlet precisa fazer algo da morte do pai, ele aceita sua missão, mas sabe da gravidade do ato. Novamente, *Hamlet* dá as bases da compreensão geral da obra shakespeariana ao tratar minuciosamente de dois dos elementos mais importantes da formação tanto dos sujeitos singulares quanto da conformação social em torno de símbolos norteadores para tal: os laços de família e a morte. O rito funerário, diz Žižek, é a forma mais basilar de simbolização:

O rito fúnebre exemplifica a simbolização em sua forma mais pura: através dele, os mortos são inscritos no texto da tradição simbólica, eles são assegurados de que, apesar de sua morte, vão "continuar a viver" na memória da comunidade. O "retorno dos mortos vivos", por outro lado, é o oposto do rito fúnebre adequado. Enquanto este último implica uma certa reconciliação, uma aceitação da perda, o retorno dos mortos significa que eles não podem encontrar seu lugar adequado no texto da tradição. (ŽIŽEK, 1992, p. 22)

De forma semelhante, em seu artigo intitulado “Verdade e memória do passado”, Jeanne Marie Gagnebin ressalta o parentesco íntimo entre a “palavra” e o “túmulo”. Ao se referir ao canto poético da *Iliada*, ela diz o seguinte:

A palavra de rememoração e de louvor do poeta corresponde, em sua intenção e em seus efeitos, às cerimônias de luto e de enterro. Como a estela funerária, erguida em memória do morto, o canto poético luta igualmente para manter viva a memória dos heróis. Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar sobre a luta contra o esquecimento, ela é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sèma* significa, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte. (GAGNEBIN, 1998, p, 219)

De volta a *Hamlet*, o luto do príncipe é justamente, então, o processo psíquico da acomodação individual desta verdade, da efetivação dos atos terríveis de seu tio, da relação incestuosa deste último com sua mãe e, em primeira instância, da irreversível morte de seu pai. A hesitação de Hamlet parece ter a ver então com esta relação entre palavra e morte em

um sentido mais generalizado: se dizer algo é matar a coisa original, seguir uma linha de ação qualquer significa também eliminar todas as outras possibilidades; colocar em ato a demanda do fantasma-rei é deixar de lado os caminhos alternativos pelos quais Hamlet poderia levar sua vida, os diferentes meios de resolver sua situação atual na qual ele deve ser o agente principal. Nenhuma saída específica para este problema parece fazer jus a ele. Como deve ser o túmulo do pai? Qual a melhor maneira de escrever seu epitáfio? Hamlet não encontra as palavras certas. A desconfiança de Hamlet em relação às palavras é expressa em Ato II, Cena 2, quando o personagem entra em cena lendo um livro não identificado. Ao que pergunta Polônio “o que está lendo?”, e ele responde “palavras, palavras, palavras [...] só calúnias”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 94) Ao nos questionarmos aqui acerca do tema do suposto livro lido por Hamlet, nos encontramos novamente no instante mimético fundamental apontado por Nuttall: dizer qual livro é aquele aponta também que tipo de leitura teremos sobre aquela cena, define nossos modelos e, por isso, define também que cara damos ao nosso Hamlet. Me parece aqui mais uma questão de se dizer: Hamlet duvida dos livros, todos eles, por conterem “palavras, palavras, palavras”. Afinal, Hamlet diz: “não entendo de *pareces* [...] sim, tudo isso *parece*, porquanto são ações que alguém deve encenar. Mas eu tenho algo em mim além da encenação, e o resto é só cilada e traje da aflição”. (SHAKESPEARE, 2015 p. 60-61, grifos do autor). A palavra “parece”; a ação “é”. Seu tio Cláudio pode se dizer rei, mas aos olhos de Hamlet, ele nunca o será de verdade. Hamlet, por outro lado, pode dizer estar bem com a conjuntura atual, mas não estará. A dificuldade de Hamlet, nos deixando levar pela armadilha shakespeariana plantada nesta peça, parece ser – pois não poderíamos usar outra palavra – a recusa em fazer parte do “jogo de cena” de uma corte das mentiras, que atua segundo uma falsa noção de unidade, de um falso rei. O condutor de uma ação tão antinatural que produziu um fantasma. A loucura de Hamlet vem desta montagem de fatos: a súbita morte do pai, a grande agilidade com a qual os eventos de sucessão se realizam, o luto em estado de impedimento e, por último e não menos importante, a falsidade do jogo político da corte.

Acontece que, ao mesmo tempo que “dizer” é como matar a imagem que lhe dá origem, “agir” também é matar uma parte de si que não veio à tona para o mundo. A loucura de Hamlet age como uma recusa à fixação do eu, a dizer/ser quem é Hamlet. Na trama da peça, a sua loucura toma uma forma própria de ação política: se a eficácia política de seu tio é o ardid, a manipulação social, a mentira, a forma da ação de Hamlet consegue um efeito nublado semelhante, mas de um modo muito mais radical. A loucura de Hamlet é a recusa de participar daquele mundo dominado pelo “se fazer de”. Da corte, sim: por não fazer o jogo de

“me parece” ao qual sua mãe e os demais se prestam. Mas também da própria composição social como um todo. Após o “incidente incitante” da peça, Hamlet se recusa a “trocar” com seus semelhantes, negando-se a dar a janela do seu interior. Se, como coloca Anderson, o olho é um “vidro” que leva tanto para dentro do eu quanto para fora, esse espelho do Hamlet louco só pode ser um espelho fragmentado, incapaz de refletir e rachado a ponto de bloquear a visão. Hamlet, em verdade, opta pelo “apolítico”, pela recusa. Podemos ver então, como essa visão de Hamlet nos aproxima mais de um Bartleby do que de um Werther: às relações miméticas com o mundo, Hamlet diz “I would prefer not to.” É neste sentido, então, que a loucura de Hamlet o empurra inclusive ao precipício da morte, opção que cogita em seu solilóquio em Ato III, Cena 1. Se a conexão com o mundo circundante é o que define o ser humano renascentista, poderíamos muito bem entender aqui o “apolítico” também como o “não-vivo”.

Hamlet, paradoxalmente, é um mestre da *mimesis* e entende bem o funcionamento mimético das relações humanas. Ao se fazer de bobo, ele mostra como os demais também o são. É o que aparece ao final da Cena 2 do Ato III, um dos momentos mais importantes para a peça como um todo. Essa é a cena na qual ocorre a já mencionada “peça dentro da peça”. Não me parece estranho que, em uma das primeiras falas, Hamlet diga que ela irá “mostrar à virtude suas feições, ao escárnio a própria imagem e ao próprio século e ao essencial do tempo sua forma e efígie”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 116-117) A peça é interrompida por Cláudio ao se ver representado no ato de assassinato do personagem “Rei-ator”. Essa já seria prova mais do que suficiente do letramento de Hamlet nas artes da *mimesis*, mas Shakespeare encerra essa mesma cena com outro acontecimento que elucida uma faceta tão importante quanto a peça-dentro-da-peça: Hamlet mostra a Polônio uma nuvem. A brincadeira aqui é ver Hamlet se fazer de bobo e alternar a interpretação da forma daquela nuvem. Ora é um camelo, ora uma baleia, ora uma doninha. Seu interlocutor, da mesma maneira como faria um dos influenciáveis personagens ao lado do Sócrates de Platão na *República*, é levado a repetir suas falas: a linha “Pela Santa Missa, com efeito: se parece deveras com um camelo” (SHAKESPEARE, 2015, p.128) não passa muito longe dos recorrentes “é assim mesmo” e “absolutamente” respondidos a Sócrates. Hamlet faz Polônio de bobo, seja porque ele não entende sua “*buffoonery*” como uma fachada, seja porque, de fato, não entende o subtexto daquela interação, pois ali vemos Hamlet demonstrando mais uma vez o domínio da *mimesis*. Ao ressaltar as várias possibilidades de leitura da nuvem, Hamlet mostra que entende a natureza mimética das coisas. Enquanto seus adversários focam em “mentir”, Hamlet está sempre a um passo à frente deles, sabe de algo mais fundamental das relações humanas.

Enquanto os partidários do seu tio se utilizam da unidimensionalidade da mentira, do discurso formado em torno de uma falsa verdade facilmente refletida de volta pela representação, Hamlet está camuflado sob o manto do “não dito”, do ato “camaleonesco” mimético, não mostra nada que não seja uma recusa de participar do jogo através da sua loucura. Alguns parágrafos antes da interação com Polônio, quando os atores entram com flautins, Hamlet ensina Guildenstern a soprar o instrumento: “é tão fácil quanto mentir”, (SHAKESPEARE, 2015, p. 128) uma provocação aos seus adversários, mas também um testemunho do quão risível parece ser aquela estratégia. Só pode perder o jogo aquele que aceita suas regras. Se seus inimigos jogam com as cartas da mentira, Hamlet, por outro lado, se desfaz de suas próprias cartas.

O jogo de Hamlet na peça, assim, é variar entre os extremos do bobo e do sábio: o verdadeiro bobo, como o pretense sábio Polônio, repete modelos, age como se seus planos fossem infalíveis. Hamlet parece bobo, mas “toca como flauta” seus adversários, invertendo o plano de Rosencrantz e Guildenstern na cena do navio que encerra o Ato IV. Hamlet se mostra sábio ao entender os mecanismos da corte e, através da sua loucura, navega em meio aos conspiradores sem revelar seu plano. Em outro sentido, entretanto, Hamlet é bobo porque demora a agir e efetivar sua vingança, mesmo depois de coletar todas as informações de que precisava para poder concretizá-la. É bobo também por insistir na sua recusa de “jogar o jogo” social. Por se julgar acima do jogo da representação, por insistir em um “é de fato”, cujo modelo reside na figura de seu pai morto, inalcançável. A única forma de “dar a ver” é, entretanto, dar a “parecer”. Não há alternativa. Preso no vórtice temporal do luto, Hamlet se recusa a aceitar tal fato. Heller aponta esse aspecto de uma forma interessante:

Hamlet é o único grande personagem shakespeariano que quer possuir toda a verdade; não tolera a fusão de ficção e fato. É o oposto exato de Otelo: quer possuir a verdade sem "interpretação"; quer a comprovação absoluta. Seu absolutismo intelectual é tão absurdo quanto a insensatez de Otelo. (HELLER, 2002, p. 38)

O sábio, por outro lado, sabe (como de alguma forma também soube Sócrates) que a incompletude faz parte da condição humana. Se sabe limitado, se sabe incapaz de ser tudo aquilo que se poderia ser. A passagem entre bobo e sábio é mediada, justamente, pela régua do "bobo que se sabe bobo, mas se arrisca". É este o saber que media a ação e a inação de Hamlet na peça: falar é se comprometer. Toda ação é absoluta, é sempre uma ação de "apostar todas as suas fichas". Dizer algo, agir, é lapidar o mundo, tirar lascas. E para isso não há conserto. Por vezes, é algo paralisante. A tragicidade de Hamlet reside justamente neste ponto: em algum momento, é preciso entrar no jogo para perder. Não há um ser completo que

não esteja morto. Não há uma palavra sequer que não ateste a morte. Um outro mestre da *mimesis*, Fernando Pessoa, já disse através de seu pseudônimo Álvaro de Campos, que “todas as cartas de amor são ridículas [...] Mas, afinal, só as criaturas que nunca escreveram Cartas de amor é que são Ridículas”. (PESSOA, 1997 p. 84) Se voltarmos à ideia de *Hamlet* como um *rorschach* literário entenderemos que, sim, há uma impossibilidade de interpretar esta peça sem parecer “bobo”. Ao interpretarmos, damos a ver a nossa imagem, nos comprometemos com uma visão qualquer, enviesada, particular, íntima, vulnerável e, enfim, de algum modo ridícula. Mas essa parece ser a sina dos seres falantes. Completar a frase “Hamlet é...” se torna um ato de amor justamente porque se busca completar a cópula, ligar dois dizeres distintos e se comprometer, se expor, fazer mais um verso de amor dentre tantos outros já feitos, costurando as mesmas palavras desgastadas da nossa língua. Interpretar e falar, contudo, são atos de mútuo reconhecimento ao qual não se pode escapar. A peça *Hamlet* mostra isso com maestria, a ponto de poder ser nomeada, defendendo, como “o espelho mestre de Shakespeare”, o maior exemplo daquilo que todos os outros *mimemas* de Shakespeare também apresentam em grau menor.

As meditações de Hamlet sobre o tema da morte são bem conhecidas, entre elas estão o famoso solilóquio iniciado por “ser ou não ser?”, do Ato III, Cena 1, mas também a cena do coveiro, quando Hamlet e Horácio encontram o crânio de Yorick em Ato V, cena 1. O Hamlet do ato III parece vislumbrar no suicídio uma saída para a sua encruzilhada. Curiosamente, o suicida da peça não vem a ser Hamlet, mas a sua amante Ofélia: afetada pela rejeição violenta e misógina do protagonista, pela manipulação perpetrada por seu pai e seu irmão Laerte, que a utilizam como joguete político, pela morte de seu pai e, enfim, pela loucura crescente que toma conta dela. Os espelhamentos Ofélia-Hamlet são uma das marcas mais assombrosas do enraizamento da “disjunção temporal” da Dinamarca shakespeariana, da doença contagiosa que ronda as famílias do entorno de Elsinore. Se o mundo é uma conformação coletiva, o pomar de *Hamlet* é a pura contaminação da violência e da enganação. Diz Hamlet: “é um jardim onde se alastra o inço que explode em grãos. Só há o que é podre e corrupto dominando ali”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 62) Nesse sentido, o próprio Hamlet é um elo importante na cadeia, principalmente quanto no que se refere ao destino de Ofélia, pois vemos Hamlet transferir a ela um ódio espelhado em relação a sua mãe. Hamlet vê a rainha como uma “fábrica de cornos”, e assim também vê Ofélia. Com a revelação do assassinato do pai, Hamlet passa a enxergar o gênero feminino como sinônimo de uma mácula sexual, um reducionismo violento que ataca principalmente as mulheres próximas, mas que desagua também numa autodegradação e na desvalorização do mundo à sua volta: “eu próprio sou

razoavelmente honesto, mas eu poderia me acusar de certas coisas que seriam bem melhor que minha mãe não tivesse parido” e, mais à frente no texto: “que fazem tipos como eu rastejando entre a terra e o céu? Somos todos canalhas, não dê crédito a nenhum de nós”.

(SHAKESPEARE, 2015, p. 113) Como lê Janet Adelman:

A lógica implícita é: por que você seria uma progenitora de pecadores como eu? No espaço entre "progenitora de pecadores" e "eu", Gertrude e Ofélia momentaneamente se fundem em uma única figura. Não é de se admirar que não possa haver mais casamento: Ofélia se torna perigosa para Hamlet na medida em que ele a identifica em sua mente com o corpo materno contaminante, a mãe que o gerou. (ADELMAN, 1992, p, 14)

Para Wilson Knight: “Ele tortura ambas, porque um dia as amou. Elas o agonizam com a lembrança do que um dia foram para ele, do que ele próprio é agora”. (KNIGHT, 2001, p. 28.) A reação comovente de Ofélia frente aos ataques de Hamlet e sua dura “morte suspeita” com “ritos sumários” (SHAKESPEARE, 2015, p. 178) são efeitos terríveis do que poderíamos mesmo chamar de o mundo invertido de um Hamlet feminino. Hamlet vê no reflexo de Ofélia uma imagem praticamente idêntica à sua: ambos são afetados pela loucura, pela perda do pai, sufocados pela intriga da corte. E também pelo flerte com o suicídio, mas apenas Ofélia leva a ideia às últimas consequências, talvez justamente por contar com uma dose extra de dor aplicada por seu pretendente. O destino trágico da moça, entretanto, ultrapassa a realidade cênica e reaparece também na recepção da personagem. Como observa Carroll Camden em seu artigo “On Ophelia’s Madness”, a crítica romântica produziu uma concordância mútua de que pouco deveria ser falado sobre ela. A imagem da morte solitária de uma jovem dominada pela loucura, sem redenção espiritual – ao ter seu funeral manchado, devido à suspeita de suicídio – e o abandono e o descaso por parte da crítica, dão a ela uma morte silenciosa, calada e opaca, produzindo uma sensação de horror e piedade em alto grau. Cito aqui um trecho de Camden apresentando as diversas posições dos românticos sobre Ofélia:

Os críticos românticos aparentemente sentiram que quanto menos fosse dito sobre Ofélia, melhor. "O que poderia ser dito sobre ela? Pois a eloquência se cala diante dela!", pergunta a Sra. Jameson. Hazlitt considera que ela "é um personagem quase demasiado tocante para ser contemplado", e a chama de uma "flor que murcha cedo demais". Strachey escreve: "Há mais a ser sentido do que a ser dito no estudo do caráter de Ofélia, justamente porque ela é uma criação de proporções e beleza tão perfeitamente femininas". E Bradley acredita que em seu destino temos "um elemento não de tragédia profunda, mas de beleza patética, que torna a análise de seu caráter quase uma profanação". (CAMDEN, 1964, p, 247)

Não me parece ser por acaso que a notícia de sua morte venha a ser introduzida logo na cena dos coveiros (Ato V, cena 1). O aspecto casual com que os dois palhaços questionam

o assunto da jovem que “se afogou de mote próprio” enquanto cavam dá um tom bizarramente cômico ao grave tema da morte. Quando Hamlet e Horácio entram em cena e se juntam à reflexão sobre a casualidade da morte, o tema inicialmente parece abstrato e distante, mas é interrompido quando um dos crânios ali jogados é identificado como Yorick, o antigo bobo do rei, mais um morto por quem Hamlet nutre grande afeição. Sem que percebessem, em sua conversa descaracterizada, Hamlet se aproximava cada vez mais da verdade de que estava declamando também sobre a morte da sua ex-amante. São os sinais de que a carruagem da morte se aproxima do protagonista, que morre na cena seguinte. Como afirma Wilson Knight:

Da primeira cena à última, a sombra da morte paira sobre esta peça. Na requintada sinfonia de prosa da cena do cemitério, o pensamento da morte física é expresso novamente. Lá, seu *pathos*, sua inevitabilidade, sua moral são enfatizados, mas também sua feiura. A morte é de fato o tema desta peça. (KNIGHT, 2001, p. 31)

No ato V, entretanto, parece haver uma mudança na postura de Hamlet em relação à morte. Quando o príncipe briga com Laerte dentro da cova de Ofélia, já vemos ali um indício do Hamlet da ação, espelhando a mesma ira do irmão da falecida. Os dois brigam pela maior demonstração de amor à moça. Vemos Hamlet dizendo: “pois embora eu não seja ríspido e impulsivo, tenho algo perigoso que a tua prudência faz muito bem em temer [...] por esta questão vou sempre lutar com ele, até que minhas pálpebras não pisquem mais”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 179) Essa fala resume bem tanto a posição inicial de Hamlet, enquanto um cortesão, um estudante das artes, que não é “ríspido nem impulsivo”, quanto aquilo que ele vem a ser no final da peça, que tem “algo de perigoso” que aflora para concretizar sua vingança. Quando Hamlet tem a ideia de montar sua peça de desmascaramento do tio, ele lembra de cabeça de uma fala do personagem Pirro da *Eneida* de Virgílio. Diz Sússekind: “A lembrança não é à toa. Pirro é um vingador clássico, um homem de ação que comete o assassinato exigido dele”. (SÜSSEKIND, 2016, p. 56) Pirro e Laerte são fontes do espelhamento que vão nutrindo Hamlet com o espírito da violência necessária para o combate mortal do qual participa na última cena.

Antes de nos debruçarmos sobre Laerte, entretanto, é preciso analisar a importância de um outro personagem para a transformação de Hamlet e que o leva, enfim, à ação: o seu estimado companheiro Horácio. A maneira como Hamlet se refere a esse personagem é lida por Sússekind como um elogio à doutrina do estoicismo romano, sobretudo aquele proposto por Sêneca e que chegara ao mundo letrado do Renascimento inglês antes da produção da

peça. Tal escola de pensamento estava associada a obter a “tranquilidade da alma” (“*ataraxia*”) através da aceitação da inevitabilidade da morte. Cito Sússekind:

Em termos comparativos, a posição de Hamlet se deslocou das especulações sobre as injustiças da vida e sobre o suicídio para a ideia de que a única atitude digna diante da morte iminente é resignar-se pois “a prontidão é tudo”. Esse lema pode ser encarado como uma manifestação do ideal senequiano de dignidade e grandeza da alma, já que, segundo o filósofo estoico, o sábio não hesitará em caminhar para a morte com passo firme. (SÜSSEKIND, 2021, p, 66)

Após aceitar o desafio de lutar contra Laerte, e em meio aos protestos de Horácio, Hamlet se mostra resignado, disposto a ir até o fim e encarar de frente seus opositores. Cito agora um trecho da fala de Hamlet que corresponde à absorção dessa postura diante da morte na última cena da peça: “Prontidão é tudo! Se homem algum conhece o que está deixando, que importa partir antes da hora? Que seja”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 188) Para Hamlet, Horácio é o ideal de equilíbrio e serenidade: “um homem que recebe os afagos e os tapas da sorte com igual gratidão”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 118) Curiosamente, ao descrever o companheiro, ele retorna a mesma metáfora da flauta que anteriormente fora utilizada para zombar de seus adversários: enquanto os ex-amigos Rosencrantz e Guildenstern são fáceis de tocar como a flauta, Horácio é o homem que “não é flauta que a mão da fortuna dedilha ao seu bel-prazer”. (SHAKESPEARE, 2015, 118.) Hamlet se mostra astucioso, revertendo o plano de seus adversários – como faz na cena narrada do navio pirata em ato IV, cena 6 –, mas gostaria de espelhar a tranquilidade de Horácio para enfrentar a morte do pai e os perigos que lhe esperam. Então ele busca em seu companheiro um norte para tal, algo que vemos conquistado de alguma forma na penúltima cena da trama.

Entre ímpeto e aceitação da morte, Hamlet transita entre o ideal do Pirro virgiliano e do Horácio de aspirações estoicas. Essas são as duas metades do novo Hamlet do ato V. Sobre Laerte, temos um testemunho explícito do protagonista de sua importância, justamente porque esse é o personagem que parece dar a Hamlet um exemplo inspirador, prático, para que ele finalmente saque a espada e lute contra seus adversários; assim posto, a resignação estoica de Horácio e a coragem apaixonada de Laerte se mesclam no último *mimema* de Hamlet na peça. No momento final, em Ato V, cena 2, logo após brigar com Laerte na cova de Ofélia, Hamlet diz: “Mas Horácio, eu lamento ter me excedido tanto diante de Laerte; pois a imagem dele, eu a vejo no reflexo da minha alma [*For the image of my cause, I see the portrait of his*]”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 183) Laerte é um homem enlutado, impulsionado à ação pela morte de seu pai e de sua irmã. Hamlet reconhece nele certa grandeza e certa honra. Quando o mensageiro Osric vem trazer a proposta de duelo com

Laerte, temos um trecho bastante interessante na versão *In Quarto* da peça. Hamlet recebe o tema da “excelência de Laerte” da seguinte forma:

Osric: O senhor não é ignorante da excelência de Laerte.

Hamlet: Não ousou confessá-lo, pois teria que competir com ele em excelência. Para conhecer bem um homem é preciso conhecer a si mesmo

Osric: Senhor, quero dizer excelência nas armas; mas quanto à reputação que lhe atribuem os que estão a seu serviço, não tem rival igual. (SHAKESPEARE, 2015, p. 185)

Hamlet finalmente, então, aceita selar seu destino através do florete e do punhal: na última cena, ele enfrenta e mata Laerte e também seu tio Cláudio, usando a própria arma envenenada que o tio havia preparado para usar contra Hamlet. Todos os três personagens morrem nessa cena, nenhum deles permanece vivo para ver a chegada do norueguês Fortimbrás. Este, considerado como último espelhamento de Hamlet, aponta para a lógica circular das tramas políticas, nas quais reis ascendem, chegam ao poder apenas para serem o alvo do próximo regicida e serem substituídos. Tal estado de transitoriedade produz, assim, um ciclo contínuo de poder, ascensão e queda. As semelhanças entre Hamlet e Fortimbrás são claras: ambos são os príncipes herdeiros do trono, ambos tiveram seus pais assassinados e estão em uma busca por vingança. Ambos dividem o nome com seus respectivos pais. Fortimbrás é o espelho do Hamlet da ação e poderia protagonizar uma típica tragédia de vingança. Se a versão suicida de Hamlet é encarnada no espelhamento de Ofélia, poderíamos dizer que Fortimbrás é a versão do Hamlet idealmente alinhado aos valores políticos e viris do príncipe conquistador. Como atestam as cenas nas quais é mencionado durante o ato I e II, Fortimbrás estava determinado a recuperar as terras que seu pai, o antigo rei Fortimbrás, perdeu para o rei Hamlet. Horácio menciona esse desejo de vingança do norueguês na primeira cena da peça. Em suas palavras, Fortimbrás filho é um “jovem de têmpera ardente e indomável” que está reunindo um exército para retomar as terras do pai. Já no solilóquio da cena 4, ato IV, Hamlet reconhece a simetria entre si e Fortimbrás. Ao observar o príncipe norueguês marchando com seu exército, Hamlet diz “de agora em diante, / Meus planos sejam sangrentos ou sem talante”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 152)

Como afirma Greenblatt, a “*mimesis* é sempre acompanhada de – de fato é sempre produzida por – negociação e troca”. (GREENBLATT, 1988, p. 12) Para o “novistoricista” Greenblatt a *mimesis* não se desvincula das práticas sociais coletivas de onde a obra foi produzida. Para além de um reconhecimento da inevitabilidade de um estudo da bagagem sociocultural para uma compreensão mais alinhada do significado de uma obra artística, a visão de Greenblatt aqui nos serve como um ponto de contato com a ideia que levantamos

inicialmente de que *Hamlet* é um espelho não só de nossa interioridade individual, mas de nossa visão de mundo historicamente concebida através de uma seleção – consciente ou não – de quais fatos são os mais relevantes para a construção da identidade e do significado de algo.

Cito Greenblatt, em *Shakespearean Negotiations*:

Se não há essência expressiva que possa ser localizada em um objeto estético completo nele mesmo, não contaminado pela interpretação, desvinculado de tradução ou substituição – se não há *mimesis* sem troca –, então nós precisamos analisar as circulações dinâmicas coletivas dos prazeres, das ansiedades e dos interesses. (GREENBLATT, 1988, p. 12)

Vemos em *Hamlet*, do início ao fim, uma dinâmica na qual o protagonista observa, interage e, ultimamente, se molda e constrói a si mesmo ao longo da peça. O enigma insolúvel de *Hamlet*, a principal e mais densa floresta de Shakespeare, exige que o espectador faça suas próprias ligações, que conecte os pontos ele mesmo para formar o seu próprio Hamlet. Nesse sentido, não há uma “essência expressiva” que possa ser apreendida diretamente e sem um intermediário interpretativo. Essa é uma característica pulsante e inalienável na peça que ultimamente exige que nos façamos de bobos para interpretá-la e nos revelarmos a um só tempo.

### 2.3 *Titus Andronicus*: a dupla *mimesis* da violência

A tragédia *Titus Andronicus* se inicia com um funeral. Ao longo da primeira cena, a única do primeiro ato, vemos Titus, um general veterano que retorna vitorioso a Roma trazendo consigo quatro prisioneiros de guerra: Tamora, a rainha dos Godos, e seus três filhos. Todos vivos. Junto de suas glórias, o general também traz os cadáveres de seus próprios filhos e compatriotas. Todos mortos. Num ritual de sacrifício em nome dos filhos que morreram, Titus manda desmembrar e queimar o corpo e as entranhas do primogênito da rainha estrangeira. Em meio aos seus protestos, quatro dos cinco filhos ainda vivos de Titus desmembraram e queimam as entranhas de Alarbo, o godo. Essa é a ação que desencadeia uma jura de vingança por parte de Tamora, principal eixo narrativo da peça. Até o final da trama, todos os demais filhos de Titus são assassinados, dois deles pelas próprias mãos do general. O primeiro dos dois filicídios cometidos por ele, inclusive, ocorre antes do final da primeira cena.

Em seu livro *Shakespeare: The Invention of the Human*, Harold Bloom celebra a obra dramática de William Shakespeare como sendo “o limite extremo da realização humana: esteticamente, cognitivamente, de certas maneiras moralmente, até mesmo espiritualmente”. (BLOOM, 1999, p. 18) Esse, entretanto, não parece ser o caso de *Titus Andronicus*. Como poderia o inventor da humanidade produzir uma peça com o intuito de celebrar a barbárie e a violência? O crítico diz, com todas as letras: “eu não posso conceder nenhum valor intrínseco a *Titus Andronicus*. Ela importa somente porque Shakespeare, enfim, indubitavelmente a escreveu” (BLOOM, 1999, p. 86). Foi justamente esta característica, dita “não shakespeariana”, que fez com que Edmond Malone, um dos maiores editores da obra do bardo no fim do século XVIII, afirmasse categoricamente que a peça deveria estar fora do conjunto de obras canônicas, já que considerava evidente que naquele texto não havia nem sequer uma palavra do verdadeiro Shakespeare. Foram muitas as reações semelhantes, já bastante conhecidas e citadas por comentadores: Edward Ravenscroft, que também não acreditava na autoria de Shakespeare, disse que era “a peça mais incorreta e indigesta em todas as suas obras. Parece mais um monte de lixo”; (RAVENSROFT apud REESE, 1970, p. 77) Samuel Johnson a considerava universalmente intolerável; (JOHNSON, 2021) William Hazlitt em *Characters of Shakespeare's Play*, nos primeiros parágrafos do capítulo intitulado “Peças duvidosas de Shakespeare”, comenta que ela é construída sob uma “falsa ideia do trágico”: “por uma acumulação de crueldades e enormidades degenera no horrível, e ainda

assim não deixa nenhuma impressão profunda para trás”. A única linha interpretativa possível para redimir a peça, segundo Bloom, seria não a tratar como uma tragédia de fato, mas como uma paródia, já que seria “terrivelmente ruim se levada a sério [...]. Shakespeare sabia que ela era uma gafe [*howler*]”. (BLOOM, 2009, p. 251)

Apesar do desgosto da crítica, *Titus Andronicus* foi um sucesso em sua época. O público elizabetano era fascinado por essa espécie de teatro violento e sanguinolento trazido pelas tramas de vingança, e a tragédia shakespeariana em questão não estava sozinha, pois já havia uma longa tradição de peças romanas do estilo que atraíam o público em massa. Foi apenas no século XX, marcado pela célebre montagem de Peter Brook em 1955, que finalmente a peça voltou a ser de interesse do público e da crítica em geral, ainda que distante do ideal dramático estabelecido pelas ditas “tragédias de maturidade” do autor. Na montagem de Brook encenada no Shakespeare Memorial Theatre estrelava um grande elenco em uma produção de porte respeitável, que envolvia Laurence Olivier assumindo o papel do protagonista, entretanto, boa parte das cenas de violência explícita da peça foram suprimidas. O problema trazido por ela, entretanto, ainda permanece: até onde vai o nosso limite para lidar com a violência representada? Que tipo de prazer pode existir numa peça na qual ocorrem desmembramentos, decapitações, estupro, familicídios, sacrifícios humanos e na qual aproximadamente 14 pessoas são assassinadas diante do público?

Friedrich Schiller, em seu ensaio “Sobre a arte trágica”, trabalha a ideia de que há uma espécie de “prazer natural” e de uma “magia irresistível” em relação a histórias tristes, terríveis e horripilantes. Não só no teatro, diz, mas também fora dele: “Quão numeroso não é o séquito que acompanha um criminoso à arena de seus tormentos”. (SCHILLER, 2018, p. 40) É por meio de um exemplo muito similar que Burke defende uma posição ainda mais radical. Para o filósofo inglês, “não há espetáculo que busquemos com tanta avidez quanto o de alguma desgraça incomum e atroz”. (BURKE, 2013, p. 67) Sobre a tragédia, Burke afirma categoricamente que, “quanto mais ela se aproxima da realidade e quanto mais nos afasta de toda e qualquer ideia de ficção, maior é o seu poder. Mas este, seja de que espécie for, nunca se aproxima da ação que ela imita”. (BURKE, 2013, p. 68) Do ponto de vista estético, diz Burke, uma execução em praça pública é inigualavelmente mais poderosa do que uma peça de teatro. Schiller, no ensaio mencionado, se arrisca a dizer que o sentimento de prazer em relação à dor e à violência “tem de poder ser explicado por uma lei psicológica universal”. (SCHILLER, 2013, p. 68)

Essa constatação, entretanto, não se restringe à teoria estética moderna: em 2001, logo após os ataques às torres gêmeas no 11 de Setembro, o compositor Karlheinz Stockhausen

causou uma grande controvérsia ao declarar que o evento foi “a maior obra de arte imaginável para todo o cosmo”. (BBC, 2001) No ensaio intitulado “9/11 as Avant-Garde Art?”, Richard Schechner lembra que, dias depois dos ataques, mídias piratas sobre o tema já eram vendidas no mundo todo, inclusive aparecendo lado a lado dos filmes de ação estadunidenses nas prateleiras das locadoras:

As representações dos ataques são paradigmáticas da fusão entre notícias e entretenimento, isso não apenas nos Estados Unidos. Em Yueqing, uma cidade recentemente industrializada a sudoeste de Xangai, vídeos dos ataques estavam à venda no dia 14 de setembro. Em cidades maiores, esses vídeos provavelmente estavam no mercado ainda mais cedo. (SCHECHNER, 2001, p. 409)

Schechner aponta que, na era digital, há um apagamento crescente das fronteiras entre o real e o entretenimento, entre realidade e ficção: ele lembra do fenômeno já largamente difundido nas redes sociais e em plataformas de vídeo de transformar qualquer coisa – e, por vezes, coisas demasiadamente terríveis – em conteúdo para o consumo. Para o autor, as diversas maneiras segundo as quais nos relacionamos com o conteúdo dos ataques, seja pelas notícias, pelos vídeos de internet ou eventos encenados, “não fazem do ataque de 11 de Setembro e a Guerra do Iraque arte, mas eles chegam muito perto da forma melodramática das séries de TV”. (SCHECHNER, 2001, p. 411)

Não por acaso, neste mesmo artigo, o autor recorre à teoria do sublime, uma das principais categorias estéticas da modernidade. É justamente através desse conceito que os estetas modernos tentaram dar conta das nossas relações de prazer e desprazer frente àquilo que desafia, como diria Kant, nossa imaginação e nosso entendimento. O problema levantado por Schechner, entretanto, é que há algo de “obsceno” nessa forma de contemplar o ataque. Situar o 11 de setembro na esfera da arte é um problema muito maior, nota ele, do que produzir uma crítica política tão mais severa quanto acusatória dos próprios Estados Unidos, nomeando-os como principal causador do próprio desastre, por exemplo. Por quê? Porque “pelos padrões americanos mais comuns, o ataque de 11 de setembro foi algo maligno”. (SCHECHNER, 2001, p. 415)

Ao chamar tal evento de “arte”, argumenta Schechner, não tratamos a questão com a seriedade que lhe é devida. São mortes reais transformadas em objeto de contemplação, algo que inevitavelmente se torna obsceno e condenável, mais do que qualquer crítica situada no âmbito da política. A arte, ao contrário da política, recorre a alguma relação de prazer com aquilo que é mostrado. E as tragédias, como a tradição filosófica aponta, produzem um sentimento de deleite, um prazer de um tipo elevado que a destacaria das demais. Aristóteles,

na *Poética*, diz que “aqueles que, por meio do espetáculo, concretizam não o pavor, mas unicamente o *monstruoso*, não têm nada em comum com a tragédia”. (ARISTÓTELES, 2015, p. 119, grifo nosso) Como é possível chamar de arte, de sublime, uma visão tão horrível e violenta?

Para nos livrarmos do problema central e espinhoso de “11 de setembro, arte de vanguarda?”, retomemos *Titus Andronicus*: que tipo de prazer existiria numa representação tão insistentemente violenta? Poderíamos justificar o prazer com a tragédia somente por seu apelo a uma suposta atratividade do humano em relação à dor alheia? Como disse Anthony Nuttall em *Why Does Tragedy Give Pleasure?*, “se fôssemos todos maldosos [*wicked*], talvez não houvesse problema”. (NUTTALL, 2001, s/p) O pensamento dos estetas modernos – que procuram um “fundamento psicológico” neste tipo de prazer – têm alguma serventia e poderia explicar, pelo menos em parte, o nosso interesse por essas peças, mas tal postura carece de mais fundamentos para sustentar uma posição filosófica bem embasada. Ainda assim, entre o sucesso de *Titus Andronicus* e sua subsequente condenação, o problema permanece: o prazer com a tragédia de alguma forma trata do questionamento da relação do deleite com algo cujo contato imediato na efetividade não o produziria. Este é um dos pontos centrais do ensaio sobre o 11 de Setembro: apesar de não ser tão “séria” quanto a política, a arte contém seriedade o suficiente para preocupar moralistas, estadistas e filósofos em mesmo grau; o prazer com objetos trágicos pode mostrar algo sobre nós que parece perigoso e nefasto. É possível tolerar um tipo de arte que não só apresenta algo terrível, mas que também tem como intuito gerar algum tipo de prazer e/ou entretenimento? O problema do embaralhamento de fronteiras entre arte, moral e política é evidente e atravessa a história, mas a fim de citar alguns casos para além da repercussão negativa da fala de Stockhausen, lembremo-nos da célebre passagem da expulsão dos poetas no livro X da *República* de Platão, da polêmica e do cancelamento da exposição do *queermuseu* em 2017 e da censura de *A Serbian Film* em diversos países, inclusive no Brasil, na época de seu lançamento.

Segundo a leitura da *Poética* de Nuttall em *Why Does Tragedy Gives Pleasure?*, Aristóteles concorda com Platão no sentido de que em ambos há uma espécie de medo das emoções, ou das coisas que as emoções podem fazer. E a *kátharsis*, por isso, seria uma forma de “purificar” não o espírito ou as emoções em si, mas o próprio corpo do espectador; em outras palavras, Nuttall vê na catarse aristotélica uma teoria que trata a tragédia como um meio estético de descarte de emoções. Como aponta Santoro em “Sobre a estética de Aristóteles”, (SANTORO, 2007, p. 10) essa “purgação” dos sentimentos é a saída de Aristóteles ao “desafio platônico” sobre a dignidade da arte: seja qual for a função específica

da catarse – um termo com escassez de passagens que rendeu aos comentadores um problema quase interminável – em relação à estrutura argumentativa da *Poética*, pode-se dizer que ela aparece no momento do texto no qual o estagirita defende a tragédia da acusação de ser deformadora do caráter emocional. Para Aristóteles, a tragédia seria digna de permanecer na *República* de Platão porque ela tem um valor filosófico intrínseco, ela nos eleva a um estado de contemplação hipotética que supera a mera efemeridade da narrativa imediata. Como mencionado em seções anteriores deste trabalho, trata-se da discussão aristotélica sobre o “*mýthos*”: a trama trágica trata daquilo que “poderia ter acontecido” e não do que “de fato aconteceu”, isso significa trazer para o espectador um exercício racional sobre o ideal, notando a relação de necessidade entre os atos representados. Respondendo ao desafio de seu mestre, Aristóteles apresenta uma teoria sobre a arte na qual os sentimentos são de alguma maneira descartados, ou servem de ponte para um exercício racional. Nas palavras de Aristóteles, “nada deve haver de irracional nos acontecimentos dramáticos e, se não for assim, que ocorra fora do contexto da tragédia”. (ARISTÓTELES, 2015, p. 131)

Nuttall dá à questão da “hipótese” na *Poética* um propósito duplo: primeiro, porque permite uma relação menos casuística, efêmera, momentânea e, em segundo lugar, porque garante que a tragédia não seja um prazer pelo sofrimento de fato, já que se trata de uma “arte *mimética*”. É o que lembra Nuttall: “quando a hipótese caduca na realidade [*actuality*], temos de fato uma corrupção da tragédia, e o elemento de autojulgamento é substituído por simples crueldade”. (NUTTALL, 2001, n/p) Sua justificação intelectual se desfaz quando nos prendemos na mera sensação produtora do terror. É assim, exemplifica, nos espetáculos semelhantes àqueles do Coliseu romano: “uma *smuff Tragedy* não é tragédia”. (NUTTALL, 2001, n/p) Indo além da teoria aristotélica, o autor desenvolve em seu livro a ideia de que a tragédia é uma espécie de “jogo da morte” no qual exercitamos uma contemplação sobre a finitude:

Muitos jogos são emocionantes. A tragédia difere da maioria dos jogos porque requer uma quietude [*stillness*] peculiar do observador, juntamente com uma atividade extenuante na imaginação simpática desse observador. Acima de tudo, leva a uma conclusão (que o aviador, desde que esteja “jogando com a morte”, deve evitar). De todos os gêneros literários, a tragédia é o que dá maior ênfase ao final, e o final é uma mimese de uma morte. Na medida em que simpatizamos, experimentamos a morte, mas é claro que não morremos. Ao invés disso, a hipótese morre. (NUTTALL, 2001, n/p)

Bloom, por sua vez, considera que nenhuma espécie de “purificação” é possível em *Titus Andronicus*. O crítico defende que o efeito estético produzido pela peça, longe de

produzir um sentimento de compaixão, oscila entre repulsa, choque e “risada defensiva”, o espectador fica “sem saber quando se sentir horrorizado e quando rir, de modo desconfortável”. (BLOOM, 1999, p. 77) Nesse sentido, a crítica de Harold Bloom rejeita *Titus Andronicus* por, primeiramente, criar uma representação de violência exagerada e, além disso, por sua mimetização supostamente despropositado e irônico, cujo fim serviria apenas para exorcizar o fantasma de Marlowe e das tragédias de vingança de inspirações senequianas. Em um dos trechos mais irônicos de sua crítica, ele resume a peça de uma maneira que traz de volta o nosso problema inicial:

Se sadomasoquismo é o seu modo preferido, então *Titus Andronicus* é o seu prato [*meat*], então você pode se juntar a Tamora em seu banquete canibal com o mesmo gosto que você experiencia estuprar Lavínia, cortar sua língua, e decepar suas mãos. Uma questão maior, independente do gosto pessoal, é como o próprio Titus deve ser entendido. Nós deveríamos nos simpatizar com seus intermináveis, duradouros sofrimentos que, se comparados, os de Jó seriam apenas auto-indulgências barulhentas? (BLOOM, 1999, p. 79)

Nas discussões modernas do sublime, uma característica fundamental a ser qualificada foi justamente a categoria de “afeto”. Kant, em sua fase crítica, defende a ideia de que o sublime só poderia ser sentido num contexto especificamente imaginativo: o terror produzido pela tragédia, mesmo que apenas representado, já teria carga afetiva demasiada para permitir uma fruição estética adequada. Na terceira *Crítica*, na seção intitulada “Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos”, Kant defende que os “movimentos anímicos turbulentos” jamais poderiam ser o aspecto central do surgimento do sentimento do sublime numa relação estética, já que o sublime é uma relação na qual há um predomínio intelectual das ideias da razão sobre a sensibilidade. A tragédia aparece como uma espécie de exercício afetivo que não tem nenhuma função educativa nem moral. Ao contrário do sublime, a tragédia pode ser entendida como uma experiência que nos coloca “totalmente fora de nós”, pois entrega completamente o espectador à parcela sensível de seu ânimo:

Assim, alguém crê-se edificado por um sermão, no qual contudo nada é construído (nenhum sistema de máximas boas), ou ter-se tornado melhor por uma tragédia, enquanto simplesmente está contente por um tédio felizmente eliminado. (KANT, 2012, p. 125)

Kant rejeita que a tragédia possa propiciar o sublime justamente porque, além de julgar ser um prazer de origem meramente sensível, o sublime necessita que o “assombro” produzido pelo encontro com o objeto não produza um “medo efetivo, mas somente uma tentativa de aceder a isso com a imaginação”. (KANT, 2012, p. 118) Schiller percebe bem

essa característica em seu ensaio “Do sublime” quando qualifica a diferença do seu conceito em relação ao de Kant, nomeando o sublime dinâmico de Kant como “contemplativo” e o seu como “patético”. Segundo a esquematização de Schiller nesse ensaio, o conceito de sublime – tanto o seu quanto o de Kant – se deixa destrinchar em três etapas distintas: primeiro, há uma representação de um objeto que apresenta uma ameaça *objetiva* à nossa sensibilidade; em segundo lugar, uma representação *subjetiva* de nossa impotência sensível; para então, finalmente, chegarmos a uma representação também *subjetiva* de nossa superioridade suprassensível frente ao objeto que deu início à relação. Um exemplo clássico, largamente explorado pela tradição, seria a contemplação de um cenário de naufrágio em alto mar: vejo uma tempestade em meio a um mar revolto (1), sinto uma dose considerável de terror ao me imaginar navegando naquelas águas (2), mas penso que, por ser um ente dotado de razão e, por isso, de liberdade, aquele terror não teria domínio sobre a minha pessoa (3). Nota-se aqui, entretanto, um ponto importante para a teoria do sublime: o tema da “segurança”. O afastamento do espectador em relação ao acontecimento é estritamente necessário para que este sentimento ocorra, já que estar em um navio afundando impede qualquer tentativa de contemplação estética.

Numa posição já menos permissiva em relação aos afetos do que em seu artigo “Sobre a arte trágica”, em “Do sublime” o sentimento de terror no sublime, para Schiller, não pode ser efetivado. Neste ensaio, ele concorda com Kant e diz que “o sofrimento solidário é já agressivo demais para a sensibilidade se ele possui existência fora de nós. A dor compassiva prevalece sobre a fruição estética”. (SCHILLER, 2011, p. 48) Com isso, Schiller revê sua posição que daria margem a interpretações de seu sublime como condicionante da contemplação de um desastre, como exemplificado aqui em nosso texto com o caso das torres gêmeas. Mas, ao contrário do que propõe Kant, Schiller acredita que o terror que nos aparece precisa ser levado a sério e produzir “algo análogo àquilo que a sensação efetiva produziria”, (SCHILLER, 2011, p. 22) caso contrário, a dualidade e o contraste entre as partes sensível e racional do ânimo não seriam mobilizadas conjuntamente. Em termos schillerianos, se o terror não contiver uma boa carga de seriedade, não há afeto o suficiente para mover o impulso de conservação e, por conseguinte, não haveria um movimento de resposta e de resistência suprassensível.

É nesse ponto que a tragédia parece a Schiller uma opção mais frutífera para o sublime, sob dois pontos de vista distintos: em primeiro lugar, por se tratar de uma arte representativa, por restringir o domínio do terror a um espaço fictício, o teatro pode explorar muito mais largamente o contraste entre sensibilidade e racionalidade sem prejuízo algum

para a relação estética. Para manter o exemplo anterior, um naufrágio imaginado individualmente é muito menos potente do que um performado por uma equipe teatral ou produzido cinematograficamente, enquanto um naufrágio presenciado pessoalmente seria repulsivo demais. Em segundo lugar, poderíamos dizer que o sublime patético é mais universal, de acordo com a perspectiva schilleriana, pois tende a superar um dos impasses do sentimento do sublime que é a predisposição anímica; através de uma representação, além de propiciar um maior limite afetivo, sensibilizando mais a representação sem que ela mova demais os “impulsos de conservação” dos espectadores, o sublime patético encontra também uma maneira mais direta de apresentar a ligação entre os três momentos do sublime, pois o tragediógrafo pode conduzir a narrativa de uma maneira que os personagens e a trama transpareçam esteticamente estas questões. Mais do que um exercício imaginativo, que tenderia a levar o sujeito às suas propensões individuais e a se agarrar ao seu impulso de se autoconservar, a narrativa de uma peça o atrai para entrar num jogo muito mais preciso entre sensibilidade e inteligibilidade, no qual os sentimentos de “comoção” e “solidariedade” impulsionam o movimento do ânimo a fazer um sobressalto do mero impulso de conservação individual ao “impulso solidário”. Segundo Schiller, em outras palavras, o sublime patético, através da representação artística, dá “um fundamento *objetivo*” à terceira e mais importante parte do esquema do sublime, algo que na teoria de Kant permanecia no nível subjetivo.

Mas e no caso de *Titus Andronicus*? Há como sentir o sublime mesmo frente às múltiplas cenas de mutilação e violência extrema? E que tipo de “vitória suprassensível pelo sublime” se poderia depreender desta peça? Ainda pensando a partir da teoria da tragédia de Schiller, um ponto importante a ser destacado é justamente a qualificação do afeto. Até agora, discutimos como a *quantidade* de afeto envolvida, ou seja, quão terríveis e violentas seriam as representações em questão, mas ainda não tocamos na questão da *qualidade*; resta ainda comentar sobre a noção central da teoria do sublime patético de Schiller que é o conceito de “afeto nobre”. Em “Sobre o patético”, ensaio que compunha a segunda parte da primeira versão de “Do sublime” e posteriormente publicado como um ensaio à parte, Schiller defende a ideia de que “a primeira lei da arte trágica era a apresentação da natureza que sofre”. A segunda era a “apresentação da resistência moral ao sofrimento”. (SCHILLER, 2018, p. 74) Nesse ensaio, Schiller assume uma posição bastante kantiana em relação aos afetos: ele diz que os “afetos lânguidos” são fracos demais para o sublime e mesmo para qualquer forma de arte: “os afetos lânguidos, as comoções meramente ternas, pertencem ao domínio do *agradável*, com o qual a bela arte não tem nada a ver”. (SCHILLER, 2018, p. 74, grifos do autor) Há, por outro lado, uma segunda qualificação do afeto que vem a nos interessar mais

aqui, aqueles afetos que “meramente atormentam o sentido, sem simultaneamente compensar por isso o espírito”. (SCHILLER, 2018, p. 76) Schiller diz que “aquele que se torna presa da dor é meramente um animal atormentado, e não mais um ser humano que sofre” e “por essa razão, entendem muito pouco de sua arte os artistas e poetas que creem atingir o *pathos* por meio da mera força [*Kraft*] *sensível* do afeto e da mais viva narrativa do sofrimento”. (SCHILLER, 2018, p. 76, grifos do autor) Assim é, justamente, porque “tudo que é sublime provém apenas da razão”. (SCHILLER, 2018, p. 77) Schiller adverte: o sublime da arte que ele defende necessita, de fato, de uma grande carga afetiva, mas nem tudo que produz um forte *páthos* é sublime patético. Não seria *Titus Andronicus*, como apontou Harold Bloom, o caso de uma narrativa do choque pelo mero choque? Uma peça para alimentar um público ávido por um entretenimento violento? Não estaria Schiller também concordando com Aristóteles no sentido de que apenas “atormentar os sentidos” não produziria nada realmente aproveitável para o ser humano neste tipo de *mimema*?

Creio que uma leitura ao pé da letra da teoria proposta por Schiller não permitiria ir além do fato de constatar que esta tragédia de juventude de Shakespeare seria um exemplo de extrapolação afetiva e, por isso, com pouca propensão ao sublime. Schiller, dessa forma, estaria ao lado da crítica romântica e faria coro aos demais que não veem valor estético numa representação da violência de tal tipo. Por mais que Schiller não tenha deixado uma crítica escrita da peça, poderíamos imaginar de uma crítica schilleriana da peça, utilizando o material sobre a tragédia e o sublime escrito no começo da década de 1790, nos resta apenas concluir: não há muito valor estético em *Titus Andronicus*, pois ele é um exemplo de obra de arte que utiliza sua narrativa para “atormentar” nossa sensibilidade. Em outras palavras, se o deleite gerado pelo sublime depende de uma resistência moral, de uma compensação posterior ao sofrimento, o vácuo deixado pela escalada da violência dessa primeira tragédia shakespeariana passaria longe de receber qualquer tipo de elogio do autor.

*Titus Andronicus* é uma peça especialmente difícil para a crítica por recusar as categorias usuais da tradição: não há tentativa de produção do efeito da catarse, não encontramos uma tentativa muito evidente de dar profundidade de caráter aos personagens. Mas, se há um aspecto importante a ser destacado da teoria do sublime para nos ajudar a entender o prazer com essa peça, este é o que Kant chamou de “prazer negativo” na *Crítica da faculdade do juízo*:

O sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas [...] Por isso, também é incompatível com atrativos, e enquanto o

ânimo não é simplesmente atraído pelo objeto, mas alternadamente também sempre de novo repellido por ele, o comprazimento do sublime contém não tanto prazer positivo, quanto muito mais admiração ou respeito, isso é, merece ser chamado de prazer negativo. (KANT, 2012, p. 89)

A noção de “prazer negativo” na teoria kantiana parece dar conta justamente do diagnóstico traçado por Burke e Schiller e desta característica paradoxal que encontramos em *Titus Andronicus*, deste efeito que oscila entre atratividade e repulsa, prazer e desprazer, horror e comicidade. Na peça de Shakespeare, somos confrontados diretamente com esta questão: aquilo que aparecia apenas nas entrelinhas de outras obras trágicas – ou seja, o prazer com o horrível e com o violento – em *Titus* é mostrado claramente e de modo extremo e exagerado. Em sua palestra transformada em *podcast* pela Universidade de Oxford, Emma Smith reforça a questão:

Aquela velha pergunta “por que a tragédia dá prazer?” toma forma perturbadora em relação a *Titus Andronicus*: que tipo de pessoas somos nós que gostamos – e, em algumas partes da peça, rimos – de partes do corpo sendo cortadas, filhos sendo assassinados e, como peça central, uma mulher sendo silenciada [*muted*] e mutilada? (APPROACHING [...], 2011a)

No caso de *Titus Andronicus*, como admite Harold Bloom, a face de Shakespeare como clássico atemporal de inspirações humanistas tende a se desfazer. Emma Smith, ao analisar o uso poético da *Metamorfose* de Ovídio na peça, propõe a seguinte leitura: em *Titus Andronicus*, ler os clássicos não traz melhoramento pessoal, mas, ao contrário, nos torna seres humanos piores. É o que acontece com Demetrius e Chiron, que se inspiram em Ovídio para realizar a mais terrível cena da peça na qual Lavínia é violentada. Smith diz que há aqui uma certa perversão da ideia de “*imitatio*”, exemplificada na cena em que Marcus encontra Lavínia no poço (ato II, cena 4). Nela, Shakespeare abre mão tanto do realismo temporal quanto da verossimilhança para criar uma cena na qual o personagem declama um proto-solilóquio de longos 46 versos que, ao invés de socorrer Lavínia, opta por ter um “momento escolar ovidiano”. (APPROACHING [...], 2011a) Aqui está uma parte da fala de Marcus neste momento da peça:

MARCUS: Quem é? Minha sobrinha, que se escapa  
Tão velozmente? Prima, uma palavra.  
Onde está vosso esposo? Se isso é sonho,  
Que meus bens todos possam despertar-me.  
Se estou desperto, venha algum planeta  
Por terra derrubar-me, porque possa  
dormir o sono eterno. Fala, meiga  
Sobrinha, que impiedosas mãos e bárbaras  
te mutilaram desse modo e o corpo  
Te deixaram privado dos dois galhos,

Esses doces ornatos, cuja fronde  
Sombrosa os próprios reis se disputavam,  
Para nela dormir, sem que pudessem  
jamais a dita obter incalculável  
De conquistar-te o amor? Por que não falas? [...]  
Devo falar por ti? Foi isso mesmo?  
Oh! Se o teu coração eu conhecesse  
E soubesse quem foi o miserável  
E o amaldiçoasse, para meu alívio!  
A mágoa reprimida, como forno  
cuja boca é tapada, abrasa o peito,  
Deixando o coração desfeito em cinzas. (SHAKESPEARE, 2017c, p. 65-66)

Nesta cena, encontramos condensada boa parte dos problemas aqui discutidos: *Titus Andronicus* se permite demorar sobre o corpo mutilado, frear a passagem do tempo para contemplar o horror e ainda abre um momento para criar imagens poéticas, demoradamente. Para Fernanda de Medeiros, a fala neste momento da trama é justamente uma “duplicação do ocorrido”, um “ato de violência adicional”, (MEDEIROS, 2016, p. 8) o que poderíamos mesmo chamar de uma “dupla *mimesis*” da violência. O efeito, como critica Bloom, oscila entre a repulsa e o riso. Nessa peça não há uma “compensação do espírito” por toda dor projetada. Ao contrário: ela amontoa cada vez mais corpos e só os retira de cena no final da peça; as marcas da violência permanecem na peça através da ausência dos membros, atormentando os olhares.

*Titus Andronicus* é uma tragédia sem redenção poética. Se analisarmos a vingança realizada pelo protagonista no final da peça, constataremos este fato: ela cria um adensamento do horror ao invés de depurá-lo. Nessa cena, Titus é morto logo depois de assassinar a rainha dos Godos, não sem antes fazê-la cometer canibalismo contra seus próprios filhos e de, ele mesmo, assassinar a sua própria filha Lavinia (ato V, cena 3). Se Shakespeare assume o papel do anti-Aristóteles ao negar a catarse, Titus, por sua vez, é o epítome da antitragédia, justamente porque representa uma poética do excesso que, para o desgosto de Bloom, está mais próxima dos filmes de terror de Stephen King do que das tragédias de Sófocles.

O recurso das mutilações tem um papel importante na leitura do subtexto desta peça. Os membros decepados dos personagens são marcas da violência que permanecem na trama como pedaços mortos que formam um novo corpo, tomam uma nova forma: elas reaparecem no enredo não só pela marca da ausência, pela marca física daquilo que deveria estar ali e foi extirpado, mas também sob a forma da linguagem. Hulse diz que em *Titus Andronicus* “a linguagem falada adoece e se deteriora, deixando apenas os sinais visuais mudos de feridas e

cortes”, (HULSE, 1979, p. 107) mas aqui creio se tratar de um problema de ordem muito mais radical em relação à linguagem, que ultrapassa um uso de segunda mão. Shakespeare parece apontar para algo mais concreto na relação entre palavras e coisas. Em seu livro intitulado *Violência*, na seção “A violência da linguagem”, Slavoj Žižek defende a ideia de que “a violência verbal não é uma distorção secundária, mas o último recurso de toda a violência especificamente humana”. Žižek diz:

Como Hegel já sabia, há algo de violento no próprio ato de simbolização de uma coisa, equivalendo à sua mortificação. É uma violência que opera em múltiplos níveis. A linguagem simplifica a coisa designada, reduzindo-a a um simples traço. Difere da coisa, destruindo sua unidade orgânica, tratando suas partes e propriedades como se fossem autônomas. (ŽIŽEK, 2014, p. 59-60)

A peça parece justamente querer mostrar o contraste entre um “afeto nobre” produzido farsescamente pela linguagem metafórica dos personagens e os “afetos que atormentam”, produzidos pelas cenas de violência extrema da trama. *Titus Andronicus* cria uma linguagem de tom irônico – como queria Bloom, afinal – que repete as ações em suas falas e por vezes até as antecipa, através dos seus muitos usos metonímicos. Nesse sentido, a representação da mão decepada não é menos violenta que o ato de decepar a mão; falar já é, de certo modo, uma mutilação. É daí, creio, que surge propriamente a reflexão central da peça: através da linguagem, olhamos novamente para o terror efetivo; a linguagem é cúmplice da violência e não seu canal de redenção. E a arte, como um instrumento da linguagem, atesta o mesmo. *Titus Andronicus* propõe uma reflexão sobre nossa relação – e também nossa *reação* – não só a cenas de terror, ao possível prazer que tiramos de um “afeto baixo”, mas também ao tratamento linguístico que damos a elas, que só podem ser maquinações tão terríveis quanto o ato em si ou então cair no ridículo da linguagem figurativa.

No texto intitulado “Aesthetics of Mutilation in *Titus Andronicus*”, Albert Tricomi diz que a peça é um experimento dramático sobre as maneiras com as quais a linguagem pode imitar os eventos mesmos do enredo. Ele diz que há um uso muito particular da figura de linguagem da metáfora para acentuar a carnificina ao invés de nos propor uma redenção simbólica: “Abandonando deliberadamente suas prerrogativas naturais, a metáfora se esforça, ao contrário, para unir linguagem e ação em um esforço para tornar os eventos da tragédia mais reais e dolorosos”. (TRICOMI, 2004, p. 227) Dessa maneira, voltamos nossa atenção também ao fato de que Shakespeare não criou um exagero de *páthos* apenas nas cenas em si violentas, mas também fez o mesmo usando sua linguagem poética. É o que evidencia a fala

de Marcus diante de Lavinia, mas também as muitas falas do próprio Titus, que cria cenas irônicas se referindo a partes do corpo. Um bom exemplo é o momento no qual ele recebe sua filha, agora muda e mutilada, e pede para que ela “fale” sobre qual “mão” a machucou: “Lavinia, fala: qual a mão maldita / Que à vista de teu pai, sem mãos, te manda?” (SHAKESPEARE, 2017c, p. 74)

Ao contrário do que pensam seus detratores, para Tricomi *Titus Andronicus* é “uma peça muito sagaz [*witty*]”, (TRICOMI, 2004, p. 232) que possui “um excesso de sagacidade dramática, com um talento insultado”. (TRICOMI, 2004, p. 237) Ele resume sua posição da seguinte maneira:

Através de suas alusões proféticas ao desmembramento físico, suas figuras de linguagem incuravelmente literalizadas e seu uso ambicioso do palco como uma metáfora dramática, *Titus Andronicus* se esforça para esgotar a linguagem, bem como os eventos de tragédia. (TRICOMI, 2004, p. 237)

Tanto no texto de Tricomi quanto na fala de Emma Smith, vemos uma leitura que destaca como central a relação com o material que lhe serviu de fonte: boa parte da intenção de Shakespeare com *Titus Andronicus* parece ser superar Sêneca, Ovídio e também Marlowe, numa tentativa de ser mais horroroso, mais exagerado e mais violento. Shakespeare aqui trabalha a ideia de “plot” como “enredo”, mas também em seu aspecto negativo, um “plano maligno” arquitetado pelo artista que pergunta até onde o espectador aguenta ir – aspecto que, discutivelmente, só voltaria a ser experimentado em tamanha intensidade com o lançamento do filme *Funny Games* de Michael Haneke, em 1997. Esta é uma característica muito prevalente na obra shakespeariana, que coloca o espectador lado a lado com vilões como Ricardo III e Iago, dividindo suas maquinações, mas aqui temos sua forma mais selvagem e explícita. Não por acaso, ao contrário de peças como *Ricardo III* e *Otelo*, os muitos vilões de *Titus Andronicus* não ganham grandes solilóquios, não nos segredam suas intenções e confabulações, mas as realizam sem hesitar. Os planos em *Titus Andronicus* são menos premeditados e mais apressados, guiando a trama para a ação. O único momento no qual a acelerada cadência de violência é interrompida, sintomaticamente, é na já mencionada cena em que Marcus para e contempla o horror em sua forma mais grave e urgente, no momento que mais clama pela ação. Como descreve Aaron (Ato II, Cena 1), Shakespeare nos leva à selva, um lugar no qual fala e ação se encontram no mesmo universo de violência desenfreada, uma mesma selva que também serve de metáfora para a experiência do público da tragédia:

Como a casa da Fama é nossa corte:  
Cheio de línguas, de olhos e de ouvidos

o palácio está sempre, mas a mata  
é insensível, terrível, surda e obtusa.  
Ali *falai e agi*, bravos rapazes,  
*Saciai vosso apetite, protegidos*  
*do claro olhar do céu* e no tesouro  
de Lavinia à vontade regalai-vos. (SHAKESPEARE, 2017c, p. 45, grifos  
nossos)

Shakespeare inicia sua carreira com comédias e dramas históricos e, nessa peça, testa as águas da tragédia. Ela representa sua entrada no estilo em referência aos clássicos do passado, mas já numa tentativa de superá-los, criar um *magnum opus* profano do terror das tragédias de vingança. *Titus Andronicus* trata também, além de uma passagem da comédia para a tragédia, de uma tentativa de passagem do estilo romano para um estilo próprio, do tema da transição histórica do sentido da justiça: *Titus Andronicus* se inicia com o anúncio da morte do último imperador romano. Saturninus e seu irmão Bassianus, naquele momento, disputam o controle sobre Roma, mas também sobre o poder de decisão sobre o destino de Lavinia, numa metáfora sobre a transição política da Roma pagã e como operar um sistema de justiça. Nesse sentido, Titus pode ser entendido como um herói de guerra que recusa assumir o posto de chefe desse novo governo partido, desmontado, à espera de uma estrutura firme, desse governo que é ironicamente chamado de “Roma sem cabeça [*headless Rome*]” por Marcus no início da peça (ato I, cena 1). Tito é um herói de guerra dos tempos que tardam a desaparecer e representa a justiça antiga e violenta dos deuses e seus ritos de sacrifício, assim como Sêneca representa o teatro trágico a ser ironizado e superado pelo exagero montado nesta peça de Shakespeare. *Titus Andronicus* é a despedida de Shakespeare do teatro do horror, mas com ela fica registrado o lado mais violento da *mimesis* humana contida na obra do bardo, tantas vezes esquecido pela crítica.

## 2.4 *A tempestade*: Caliban e o espelho nos olhos do outro

Se, como observado anteriormente, Hamlet segura o espelho da mente, o espelho que mostra o interior do humano e, conseqüentemente, da sociedade na qual nos inserimos, encontramos no personagem Caliban de *A tempestade* um espelho de outro tipo, que revela mais o lado intersubjetivo da representação da consciência. Partimos aqui da interpretação de que há um lugar de destaque concedido a Caliban na dinâmica da autoconstituição subjetiva, não daquele que observa e reflete mas, na outra ponta do jogo, daquele que é observado e a partir do qual nos definimos enquanto sujeitos por semelhança e/ou diferenciação. Comparado a outros personagens da obra de Shakespeare, definir quem é Caliban possui uma dificuldade adicional, já que nem mesmo sua fonte de inspiração traz alguma certeza. No livro *Shakespeare's Caliban. A Cultural History* (1991), os autores reúnem diversas possibilidades de fontes apontadas como referências para a criação da peça, e por mais que não haja um consenso geral sobre quais obras definitivamente influenciaram Shakespeare, os estudiosos elencam como prováveis fontes alguns relatos de navegação das américas, a obra *Metamorfoses* de Ovídio e o ensaio “Dos canibais” de Montaigne cujo trecho quase literal aparece na boca do personagem Gonzalo no Ato II, cena 1. Sobre o personagem Caliban especificamente, entretanto, não há nenhuma certeza quanto às fontes. (VAUGHAN; VAUGHAN, 1991, p. 25) Das pistas deixadas pelo próprio Shakespeare resta apenas o próprio nome do personagem, já que comumente Shakespeare deixava algumas dicas sobre os seus temas ao batizá-los. Ainda assim, nenhum forte consenso foi formulado pela crítica. A teoria mais aceita, segundo a obra dos Vaughan, supõe que o nome seria um anagrama de “canibal”, inspirado pelo supracitado ensaio de Montaigne. Das mais controversas e menos aceitas, críticos propuseram que o nome seria inspirado em termos de diferentes idiomas: *Kalebôn*, que em árabe significaria “cão vil”; do hindu “*Kalee-ban*”, significando “sátiro de Kalee”; uma transliteração do termo alemão “*kabliau*” que significa “bacalhau”; ou do termo “*Cauliban*” da língua romani que significaria algo como “negro” ou “escuridão”. (VAUGHAN; VAUGHAN, 1991, p. 32)

Em Hamlet, ouvimos um personagem acometido por uma espécie de verborragia reflexiva, nele vemos testemunhos textuais de seus processos de espelhamentos com os demais personagens. De Caliban, ao contrário, ouvimos muito pouco. Ouvimos mais *sobre* Caliban do que dele mesmo: enquanto Próspero possui 653 falas ao longo da peça, Caliban possui apenas 177. Do total, apenas 8% das falas d’*A tempestade* são enunciadas pelo próprio Caliban. (VAUGHAN, VAUGHAN, 1991, p. 7) A crítica, entretanto, não se furtou a produzir

longos e diversos comentários sobre o personagem. Justamente, o papel de Caliban na peça parece ser o de ser observado e julgado por todos os outros, uma pedra de toque central da trama.

Nota-se, contudo, que muitas das imagens e leituras sobre o personagem formam teorias completamente contraditórias entre si: de um símbolo pró-revolta a pró-monarquia, de monstro a humano, passando por figura similar a Adão, Cam, Leviatã ou neanderthal, irlandês, nativo americano, cigano, sátiro, cíclope, a lua, peixe, tartaruga, criatura mitológica celta, arlequim e *id* freudiano, Caliban é um signo misterioso e polivalente. Há uma diferença crucial, defendemos aqui neste trabalho, entre Hamlet e Caliban: ao passo que Hamlet produz uma alteridade a partir de seu vasto e profundo interior individual, incompatível com proposições assertivas e definitivas, em Caliban vemos o contrário; Caliban é o catalisador de muitos nomes, a ele se aderem muitas características diversas; se, como disse Hazlitt, “Hamlet somos nós”, poderíamos dizer que Caliban são os outros. Caliban é uma espécie de “camaleão”, uma criatura cujas cores e aspecto se modificam para onde quer que seja levado – ou, como colocam Alden e Virgina: “ele é o *changeling* de Shakespeare”. (VAUGHAN; VAUGHAN, 1991, p. 7)

Em sua análise em *Shakespeare the thinker*, Nuttall caracteriza *A tempestade* como uma peça dominada por uma “incerteza radical” que supera qualquer outra obra shakespeariana neste sentido, a ponto de fazer a provocação de que o dramaturgo está “inventando a ficção científica”, num mundo dominado por uma sistematização não-familiar, que chega a ser caracterizada como “epistemologicamente selvagem”. (NUTTALL, 2008, p. 365) Seriam aquelas terras o paraíso ou “o país desconhecido” de Hamlet? A fauna e flora trazem benefícios à vida ou menos meios de viver? O tom misterioso e fantástico da ilha indica tanto uma indefinição geográfica, de onde pode estar essa ilha, quanto uma falha cognitiva, a incapacidade de se ter alguma certeza sobre a sua natureza. Nem mesmo a cor da grama, como ressalta Nuttall, é um consenso entre os naufragos que lá chegaram:

Gonzalo: Aqui se encontram todas as coisas propícias para a vida

Antônio: Sim, exceto meios para viver.

Sebastião: Disso não há nada, ou há pouquíssimo.

Gonzalo: E a grama tem vigor, tem viço! E como é verde!

Antônio: Marrom-tostado, na verdade.

Sebastião: Uma pintinha verde, aqui e ali.

Antônio: Nada escapa aos seus olhos aguçados.

Sebastião: Ele vê, mas enxerga tudo errado. (SHAKESPEARE, 2022, p. 143-144)

Esta característica aparece também nas criaturas que habitam a ilha, Ariel e Caliban. Segundo Nuttall, esses seres não encontram nenhum precedente e nenhum conceito prévio

que dê conta de sua existência. Sobre Ariel, o crítico diz: “nós não sabemos o que ele é. Ele é aquela coisa que se tornou normal na ficção científica, um ser vividamente imaginado para o qual nenhum conceito está prontamente disponível”, (NUTTALL, 2008, p. 361) característica que, por extensão e similaridade, também se aplica a Caliban.

Harold Bloom, de maneira semelhante a Nuttall, reconhece na peça uma “qualidade elíptica”, principalmente no que diz respeito a Próspero. (BLOOM, 1999, p. 666) Curiosamente, o “mago-cientista”, como chama o crítico, o habitante mais próximo de entender e dominar a natureza da ilha, pouco fala de seu ofício. O livro e o cajado do velho personagem pairam apenas como mais dois símbolos a serem interpretados, Próspero não abre seu peito ao público como faz Hamlet. Tanto Nuttall quanto Bloom concordam que o desfecho da peça não dá conclusões assertivas sobre seus personagens; a princípio, o fim de *A tempestade* indicaria um final digno de comédia no qual todos os vícios são perdoados, todos os planos benignos são concluídos e todos os atos de violência são frustrados; quanto ao protagonista, seu devido lugar como duque de Milão será reconcedido e a harmonia política de sua terra natal será restabelecida. Ainda assim, o mago aparece na peça como uma figura triste e distante. Ele sofre de algo não informado, algo pelo qual pede perdão no epílogo. Seria uma busca de perdão pelo ato herético de se utilizar da feitiçaria? Como não há menções à religião cristã em nenhum momento da peça, fora o pedido de Caliban para que Próspero lhe conceda “graça” no ato V, cena 1 – algo que parece ser mais dirigido ao próprio Próspero do que de fato a uma entidade transcendente de qualquer natureza –, essa leitura não parece ser especialmente útil para desvendar o personagem. Tal observação leva Bloom a uma interpretação de Próspero fora das vias da expiação do pecado. Para o crítico, Próspero está às voltas com uma busca “intelectual, e nós poderíamos até dizer científica”. (BLOOM, 1999, p. 670) A ilha é um terreno propício a novas descobertas, algumas das quais talvez tenham feito o personagem questionar seus próprios atos em vida, um sentimento que é passado ao público no epílogo da peça. Seja qual for o motivo, de alguma forma, Próspero sai transformado após as experiências com aquelas terras misteriosas.

Northrop Frye interpreta o aspecto nebuloso da peça como um aspecto metateatral: “Eu disse que, em uma peça de teatro, realidade e ilusão são a mesma coisa, e a ação de *A tempestade* parece nos mostrar tanto a ilusão da realidade quanto a realidade da ilusão”. (FRYE, 1986, p. 182) Segundo defende em *On Shakespeare* (1986), Próspero é uma figura central nessa “montagem”, pois é ao mesmo tempo um ator e um diretor (“actor-manager”): “em *A tempestade* a peça e a peça dentro da peça se tornam a mesma coisa: nós olhamos simultaneamente para duas peças, a de Shakespeare e a estrutura dramática sendo montada

por Próspero”. (FRYE, 1986, p. 172) Frye vê na ação da peça uma estrutura espelhada – ou melhor: justamente a falta de uma estrutura – na *commedia dell’arte*, peças nas quais os atores improvisavam cenas e diálogos sem seguir um roteiro fixo, guiados apenas por parâmetros narrativos gerais que os atores liam antes de entrar no palco. Além da semelhança formal, o autor defende que um dos temas mais comuns dessas peças também cria um paralelo com a peça shakespeariana em questão:

Muitos dos *scenari* dessas peças sobreviveram: as tramas frequentemente giram em torno de um mago vivendo em uma caverna ou em uma ilha mágica, e os acessórios incluem toras de madeira, mantos para o mago e coisas semelhantes. Os personagens típicos incluíam Pantalone, às vezes chamado de Prospero, geralmente um veneziano de meia-idade e bem de vida, cujas funções dramáticas frequentemente incluíam manter suas filhas afastadas dos pretendentes. (FRYE, 1986, p. 174)

Neste ponto parece haver uma concordância nas leituras de Frye e Bloom. Primeiro, em um sentido formal. Bloom argumenta que a peça praticamente “não tem enredo” e, sendo assim precisa buscar um apoio em outro aspecto: no reservado. (BLOOM, 1999, p. 666) E segundo, porque ambos acreditam que o personagem Próspero parece ser entendido como o tipo masculino dominador, aquele que usa de sua *tekhné*, mágica ou não, para controlar e moldar a natureza – sendo esta última menos uma *mimese* fiel das descrições dos autores e mais uma leitura que aqui começo a tecer a partir delas. Neste sentido, Próspero pode ser entendido como uma analogia do impulso racional moderno, já conhecido pelos contemporâneos de Shakespeare na figura do empirista Francis Bacon, entre outros. A palavra-chave de Próspero, se seguirmos essa leitura, é “ordenar”: colocar em ordem, mas também em sentido de “querer comandar”. A peça, o enredo, as criaturas, a natureza. Ele quer dar à ilha e aos seus acontecimentos uma forma específica. Mais do que outras peças do bardo, justamente por esse aspecto de suspensão temporal com ares místicos e misteriosos, até mesmo oníricos, *A tempestade* parece criar o cenário propício para colocar a possibilidade do novo, da abertura para o nunca antes imaginado. E, neste sentido, tanto para o mal quanto para o bem: se a ilha é um lugar de sonho, de abertura para o novo, “a qualidade dos sonhos na ilha também parece ser um indicador do caráter”. (FRYE, 1986, p. 180)

Na cena 1 do Ato II, na qual Gonzalo, Antônio e Sebastião andam e descobrem a ilha, vemos uma estrutura semelhante à da montagem do *Rato Enrascado* de Hamlet: os personagens observam aquela selva virgem e dão a ela o contorno, na verdade, daquilo que está em seu íntimo: aos olhos de Sebastião, o pobre Gonzalo “vê, mas enxerga tudo errado”. (SHAKESPEARE, 2022, p. 144) Em *A tempestade* a própria ilha e seus habitantes misteriosos parecem fazer a vez do espelho mimético, para os espectadores também, mas

especialmente para os personagens cujas palavras interagem com o cenário fictício-imaginário à sua volta. Próspero, portanto, procura utilizar a ilha como um terreno fértil para a construção de seus castelos de areia, suas torres cônicas que perfuram o céu em busca de um cenário ordenado, uma existência paralela àquela que vivia em Milão, cenário no qual ele encena a sua vida conforme rege a sua própria música.

A ideia de suspensão temporal também aparece, de alguma forma, na leitura de Jan Kott. Em *Shakespeare nosso contemporâneo*, ele diz que “a ilha mesma está fora do tempo. Nela, o inverno e o verão reinam simultaneamente”. (KOTT, 2003, p. 271) O crítico argumenta que a peça possui uma estrutura cíclica, no qual o epílogo conecta a trama novamente ao começo. Segundo ele, a própria contagem interna do tempo da peça parece mimetizar a passagem do tempo de uma peça real:

No tempo de Shakespeare, os espetáculos começavam em geral às três da tarde para acabar às seis. Os feitiços de Próspero começaram entre duas e três da tarde e terminaram às seis. Impossível que isso não tenha sido conscientemente desejado. (KOTT, 2003, p. 261)

A posição de Kott repete a estrutura poética que sugerimos anteriormente em nossa leitura de *Titus Andronicus*: “Os dramas de Shakespeare são construídos não conforme ao princípio da unidade de ação, mas ao princípio da analogia, de uma dupla, tripla ou mesmo quádrupla intriga que repete o tema essencial”. (KOTT, 2003, p. 266-267) Assim, ele sugere que a peça apresenta em suas diversas camadas uma mesma história, que n’*A tempestade* se configura como repetição do tema da luta pelo poder através de seus diversos personagens: a bruxa Sycorax dominava a ilha com sua magia; Próspero, da mesma forma, dominou a ilha através de sua magia; similarmente, “a pré-história de Ariel e Caliban é a repetição das tribulações de Próspero”. (KOTT, 2003, p. 267) Assim, Kott conclui que as peças de Shakespeare “são sistema de espelhos convexos e côncavos que refletem, aumentam e parodiam uma idêntica situação”. (KOTT, 2003, p. 2003)

Entretanto, para Kott, este e outros fatores levaram a uma interpretação equivocada da peça: uma grande quantidade de críticos, sobretudo os de inspiração romântica, fizeram uma interpretação puramente simbólica ou alegórica, como se tudo aquilo, inclusive a ilha deserta, tivesse sido apenas um espetáculo cômico e otimista. Na verdade, trata-se, segundo ele, de um texto de “amargura filosófica”, um “drama das ilusões perdidas”: Próspero nada teria de um benéfico rei filósofo, mas seria uma figura encarnada do pessimismo, algo que poderíamos chamar de “último homem do Renascimento”: “os grandes sonhos de felicidade dos humanistas não haviam se realizado, revelavam-se apenas sonhos. Restava a amarga

consciência das ilusões perdidas”. (KOTT, 2003, p. 284) Neste sentido, Kott confronta a leitura da imagem de Shakespeare como o poeta criador de mundos essencialmente ilusórios (e também da leitura daqueles que identificam Próspero como um alter ego do bardo, que estaria fazendo sua despedida dos palcos através do personagem). Para Kott, a ilha é um microcosmo do próprio mundo real e, a partir dessa leitura, trata também das decepções e incapacidades de figuras tecno-rationais como solucionadores dos problemas políticos. Muito dessa sua interpretação passa por comparar a visão de Shakespeare com a de Leonardo da Vinci, comparando trechos de ambos para colocá-los lado a lado como críticos de seu próprio período histórico; ambos aparecem como figuras limite de seu tempo que, ainda que sejam apontados como grandes nomes daquilo que formou o *Zeitgeist* de sua época, também já indicavam seu declínio. Ao longo de sua crítica, Kott tece uma imagem de Próspero que tomarei a liberdade de nomear aqui como o “Mago invertido”, como se a carta de número I do tarot fosse deitada de ponta cabeça em uma leitura divinatória. Cito aqui um trecho especialmente relevante:

Em Leonardo, como em Shakespeare, encontramos com frequência esse tipo de reflexão muito cruel e muito moderna sobre a história humana, que não dura mais que um segundo comparada à história da terra. O homem é um animal como os outros, talvez apenas mais cruel; mas, ao contrário de todos os outros, tem consciência de seu destino e quer mudá-lo. Ele nasce e morre num tempo que lhe escapa e jamais poderá resignar-se a isso. A varinha de Prospero obriga a história do mundo a repetir-se numa ilha deserta. Os atores podem representá-la no espaço de quatro horas. Mas a varinha de Prospero é impotente para mudar o curso do mundo. Concluída a moralidade, o poder mágico de Próspero deve igualmente ter fim. Não lhe resta senão uma amarga sabedoria. (KOTT, 2003, p. 283-284)

Mais do que validar a visão de Kott como uma definição mais ou menos precisa da peça, é interessante apontar como sua leitura é também uma crítica não só à impotência do homem do Renascimento, mas também à noção de progresso na contemporaneidade, um espelhamento que Kott reflete mediante os afetos de seu próprio tempo. Não à toa, num tom apocalíptico, o crítico rechaça qualquer forma de visão entusiasmada em relação às conquistas do avanço técnico-científico-rationais e enxerga o epílogo de Próspero como um monólogo sobre a possibilidade de um apocalipse nuclear:

Para nós, há um acento apocalíptico nesse monólogo de Próspero; não o Apocalipse poético dos românticos, mas o das explosões nucleares e do cogumelo atômico. Ora, essa nossa maneira de compreender o monólogo de Próspero e a peça é certamente mais próxima das experiências dos homens do Renascimento e das contradições brutais que eles tentavam conciliar. (KOTT, 2003, p. 282)

Neste sentido, Kott se opõe a todas as visões da peça como um olhar positivo sobre as grandes navegações, como um possível apontamento para uma abertura positiva de novos olhares e do que Danilo Marcondes chama de “argumento antropológico” do período renascentista (MARCONDES, 2021) – discutiremos esse tópico com calma à frente. Se Próspero se assemelha a algum tipo de rei-filósofo, que tenta através de sua arte “domar” a natureza – e realmente nos parece que *A tempestade* o faz em algum nível – este deve ser entendido como uma demonstração da sua inaptidão para tal fato e em como há uma violência inerente a tal gesto. Nas palavras de Kott, a peça é um grande ensaio sobre “a dessacralização da majestade”. (KOTT, 2003, p. 265) Se nos detivermos sobre a situação de Ariel veremos que, sob a sua ótica, Próspero e a bruxa Sycorax – personagem severamente criticada pelo mago durante a peça e apontada como seu oposto pelo fato de se utilizar de “magia negra” – não são tão diferentes assim entre si. As poucas trocas entre o mago e Ariel orbitam sobre esse tópico, como podemos ver na cena 2 do Ato I:

Prospero: Ariel  
Cumpriste exatamente sua missão,  
Porém há mais trabalho pela frente [...]  
Ariel: Mais labor? Se me impões tanta labuta,  
Devo lembrar: fizeste uma promessa  
Que ainda não cumpriste.  
Prospero: O quê? Rebelde?  
O que podes querer?  
Ariel: A liberdade.  
Prospero: Antes que o tempo expire? Basta. (SHAKESPEARE, 2022, p. 295)

O espírito clama por liberdade. Próspero acredita que ter libertado Ariel de Sycorax seria o suficiente, mas o espírito insiste que trabalhar para o mago ainda não significa estar liberto. O mago é um escravizador da natureza da ilha. Próspero e Sycorax são ambos tiranos. Afinal, um déspota esclarecido não deixa de ser um déspota. As intervenções do mago-filósofo no enredo são maquinações arduamente construídas pela rédea do controle que demonstram o latente impulso colonialista do personagem, que se irrita diante daquilo que foge ao seu controle e do que não se adequa à sua lei. Falamos em especial nesse caso, é claro, de Caliban. A relação entre o mago e os seres da ilha, segundo Kott, é marcada pela violência e pela coerção, e cada um dos seres representa um lado de sua tirania:

Admiro o quanto Shakespeare sabe ser literal! Os sofrimentos de Ariel são abstratos, e a liberdade com que ele sonha é abstrata; é o abandono de toda relação de dependência. As dores de Calibã são concretas, físicas, animais. A introdução dos personagens nos dramas de Shakespeare nunca é deixada ao acaso. A primeira cena em que aparece Ariel é exigência de liberdade. A

primeira entrada de Calibã é chamamento à revolta. É a entrada de um escravo. (KOTT, 2003, p. 268)

Fora argumentado de modo convincente anteriormente pelos comentadores que *A tempestade* é uma reflexão sobre um momento chave da história europeia proporcionada pela assim chamada “descoberta do novo mundo”; o encontro com este outro estranho dava início a uma realocação do entendimento do ser humano, por comparação, reflexão e, em primeira instância, nomeação. Como chamar aquele que ao mesmo tempo é igual e diferente de nós? Cujos costumes se parecem e não se parecem com os nossos? Boa parte do interesse renovado sobre *A tempestade* na contemporaneidade advém justamente da interpretação da peça sob a ótica dessas dinâmicas de alteridade, da discussão do tema do colonialismo, do imperialismo, das grandes navegações. Este momento histórico, segundo Danilo Marcondes, é um ponto chave para entender como o dito pensamento moderno europeu rompe com a sua tradição de pensamento e avança sobre uma nova trilha:

Além das causas tradicionais de ruptura com a tradição como a Reforma Protestante e a Revolução Científica, a Descoberta do Novo Mundo consiste em um terceiro fator fundamental na transformação do mundo que levará à formação do pensamento moderno, aprofundando esta ruptura, especialmente com o mundo medieval, mas também com o antigo. (MARCONDES, 2021, p. 422)

Neste ponto, a observação de Marcondes em seu artigo sobre a “literatura das navegações” é especialmente relevante, pois, segundo o autor, tais relatos produziram não apenas uma descrição das maravilhas encontradas pelos viajantes em suas andanças por terras distantes e desconhecidas para si, “mas também reflexões filosóficas, políticas e religiosas, dando origem ao que já foi também chamado de ‘antropologia das navegações’”. (MARCONDES, 2021, p. 423) O impacto desse momento histórico reverbera especialmente nos autores céticos do período que passam a radicalizar suas discussões filosóficas acerca do tema da natureza humana: “Haveria uma natureza humana universal? E de que critérios dispomos para definir ‘natureza humana’, diante da diversidade de culturas que aí se encontram?” (MARCONDES, 2021, p. 423)

Em “Shakespeare e Montaigne”, Süsskind comenta que os textos de Montaigne chegaram à Inglaterra na virada do século XVI para o XVII através da tradução de John Florio, celebrada na época por ir além de uma tradução simples e por incorporar um estilo próprio que levava mesmo aqueles que dominavam o idioma francês a lerem e apreciarem a versão inglesa do texto. Não parece haver muitas dúvidas de que o próprio Shakespeare tenha lido essa versão dos *Ensaio*s de Montaigne, já que o trecho de “Dos canibais” que aparece

n' *A tempestade* é “uma citação quase literal da tradução de Florio”. (SÜSSEKIND, 2023, p. 245) Este trecho, inclusive, seria considerado “a única passagem paralela [entre Montaigne e Shakespeare] que permaneceria incontestada pelos críticos”. (SÜSSEKIND, 2023, p. 255) A saber, o tal trecho de “Dos canibais”, conforme parafraseado por Shakespeare através do personagem Gonzalo, presente na Cena 1 do Ato II, é o seguinte:

Gonzalo: Nesse estado ideal, eu organizaria  
Todas as coisas ao revés: nenhum comércio  
Seria permitido: abolir as leis  
E toda espécie de juiz ou magistrado:  
Ninguém conheceria as letras: Ricos, pobres,  
Senhores e criados, nada disso: nada  
De metais e cereais, de vinho e óleo, nada:  
Sem profissões, os homens todos ociosos,  
E as mulheres também, mas inocentes, puras;  
E sem hierarquia (SHAKESPEARE, 2022, p. 147)

Fica de fora nesta citação, entretanto, um trecho importante do texto original em que Montaigne coloca em questão o ideal da *República* de Platão: tivesse o grego experienciado tal alto grau de relativismo cultural, sua cidade ideal seria aquela que descrevera em sua obra? Montaigne diz: “como ele consideraria distante dessa perfeição a república que imaginou!” (MONTAIGNE, 2012, p. 147) Sobre a peça, poderíamos nos questionar de modo similar: como seria possível que Próspero e os náufragos voltassem os mesmos para casa depois de conhecer as camadas de um mundo nunca antes visto e imaginado? Em seu artigo, Süssekind ressalta que Montaigne, em “Dos canibais”, ao analisar aspectos culturais dos povos originários brasileiros, em específico os Tupinambás, parte de uma definição negativa, uma “sucessão de negações” que “demonstram a ausência de tudo o que compõe a vida civilizada”. (SÜSSEKIND, 2023, p. 256) Neste sentido, a utopia pensada por Gonzalo através das palavras de Montaigne é um ideal que contrapõe um estado de excessos, identificado com a cultura européia, a um outro estado de ser, mais natural, no qual um “inocente povo” se nutriria e partilharia os bens dados pela natureza.

É válido lembrar, no entanto, que uma identificação imediata da visão do próprio autor com àquela apresentada por Gonzalo sobre este possível “novo mundo” seria uma leitura apressada e simplista: como aludido anteriormente, o jogo de cena entre os náufragos deixa clara a natureza em suspensão daquela ilha, cujos aspectos vemos, mais uma vez – como é comum em Shakespeare – através da fala dos próprios personagens. Trata-se aqui da usual artimanha shakespeariana: um personagem apresenta uma visão específica, apaixonada e convicta sobre um fato, enquanto seus interlocutores cômicos – aqui encarnados nas figuras

de Sebastião e Antônio – fazem troça de suas certezas. Como sempre, cabe ao leitor desbravar aquela selva poética.

Muitos comentadores se concentraram em discutir não só a natureza misteriosa da ilha d’*A tempestade*, mas também a sua possível localização, já que não há nenhuma definição precisa no decorrer da peça. Críticos contemporâneos, sobretudo aqueles cuja intenção é discutir temas do colonialismo e da “descoberta do Novo Mundo” pelos europeus, tendem a se reunir sob a ideia de que se trata de uma ilha nas Américas. No entanto, no artigo de Barbara Fuchs intitulado “Conquering Islands: Contextualizing *The Tempest*”, a autora ressalta a importância de “destacar as dimensões históricas e políticas do mundo mediterrâneo contemporâneo e a experiência colonial da Inglaterra na Irlanda”, (FUCHS, 1997, p. 46) não para distanciar a ilha da interpretação colonialista, mas para aprofundá-la ao dar à ilha contornos históricos mais próximos dos problemas geopolíticos dos arredores da Inglaterra moderna. Como coloca Fuchs, “Os ingleses frequentemente entendiam as Américas através de um filtro irlandês”. (FUCHS, 1997, p. 51) Segundo a sua leitura, o manto de Caliban é um elemento simbólico importante na peça, que revela em seu uso uma marca da experiência inglesa no processo de colonização da Irlanda ao longo de quatro séculos. Quando Trinculo e Stephano aparecem, em Cena 2, Ato II, Caliban está escondido debaixo de seu manto. É justamente neste momento, argumenta a autora, que os possíveis espelhamentos da experiência colonial entre ingleses e irlandeses aparecem.

Durante o difícil processo de colonização da Irlanda pelos ingleses, a aculturação dos colonos foram inevitáveis, tornando cada vez mais difícil distinguir culturalmente os colonos ingleses dos irlandeses nativos. Uma marca distintiva associada à cultura irlandesa era a vestimenta do manto, adotado como um marcador cultural dos colonos ingleses ditos “decadentes” que aderiram aos costumes locais e, posteriormente, apropriado pelos próprios irlandeses como um símbolo de resistência à colonização. Voltando à comparação entre irlandeses e nativos americanos, chama a atenção a forma como a autora ressalta a violência do apagamento entre as diferenças desses povos aos olhos dos ingleses:

À medida que as comparações se expandem além do vestuário para outras práticas culturais, como o "luto selvagem", a adoração ao diabo e a transumância — todas as quais os ingleses acreditavam ter encontrado em ambos os lados do Atlântico — fica mais fácil ver como tais comparações contribuem para a "outridade" [*otherness*] de uma cultura ao assimilá-la conceitualmente a uma já subjugada, se não já conquistada. As citações resultantes funcionam como a imagem espelhada da miscigenação pelo colonizador: em vez da confusão de fronteiras raciais que poderia de fato ameaçar seu domínio, ele cria uma união puramente retórica de vários

sujeitos coloniais. Os outros são insistentemente outros, mas semelhantes entre si. (FUCHS, 1997, p. 147)

Sobre Caliban, Nuttall especula: Shakespeare poderia estar depositando em sua figura uma proposição do humano tão distinta a ponto de considerá-lo como um conceito análogo ao de “alienígena” ou, em outras palavras, um descendente de um linhagem humana distinta daquela de Adão e àquela proposta pelo cânone cristão; a ideia de uma “poligenia” era cogitada por seus contemporâneos e, supunha Giordano Bruno, por exemplo, que os habitantes de terras distantes poderiam não ser diretamente aparentados com os da Europa. Seria Caliban um humano? O elo perdido? Um monstro puro e simples? Os personagens de *A tempestade* mostram uma recorrente necessidade de nomear uma diferença entre eles e aquela criatura. Ao encontrar Caliban, na cena 2 do ato II, Trinculo se pergunta: seria Caliban um homem ou um peixe? Trinculo o chama de monstro, Stephano o chama de diabo, Próspero o chama de tartaruga e de escravo vil. É importante destacar como, inclusive, Trinculo, ao encontrar Caliban pela primeira vez, mimetiza o ato histórico de querer levar habitantes das Américas para a Europa e exibi-los numa feira, como uma anomalia:

Trinculo: Se eu agora estivesse na Inglaterra (como estive uma vez) e pintasse esse peixe numa tabuleta, todo bobalhão-de-feira [*holiday fool*] me daria uma moeda de prata: lá, este monstro deixaria um homem rico; porque na Inglaterra qualquer bicho esquisito vale ouro. (SHAKESPEARE, 2022, p. 147)

Logo após encontrar Caliban, Trinculo não economiza e o chama inúmeras vezes de “monstro”, acompanhado de uma grande variedade de adjetivos pejorativos: monstro ridículo, monstro cabeça de cachorro, monstro ignorante, monstro abominável, monstro uivante, monstro servil e, o mais simbólico de todos, pronunciado por Stephano: “homem-monstro”, *man-monster*. (SHAKESPEARE, 2016, p. 3160) Ao longo da peça, Stephano chama Caliban de monstro incessantemente. Curiosamente, Marcondes nos lembra que, desde a antiguidade, é justamente através da categorização do outro como “monstro” que autores antigos e medievais comumente expressavam seu espelhamento com aqueles diferentes de si:

A discussão sobre a natureza humana e suas diferentes manifestações aparece já em autores medievais e renascentistas, que debatem a existência de monstros e monstruosidades. Essas criaturas, que parecem humanas, são ou o resultado de formas distorcidas da natureza humana ou consistem em outras espécies, como as que encontramos em referências míticas desde a Antiguidade, como os ciclopes na *Odisseia* de Homero. (MARCONDES, 2021, p. 426)

Sobre o tópicio da alteridade, entretanto, é especialmente relevante notar que, na leitura de Montaigne em “Dos canibais”, a representação do habitante do Novo Mundo como um "outro" estranho e diferente de si não parece levar a uma conclusão exclusiva da diferença, mas funcionar como um convite a um espelhamento e reflexão sobre a sua própria identidade; em outras palavras, o encontro do europeu com os canibais da América, para Montaigne, é um momento chave para desnaturalizar a identidade do europeu a partir da perspectiva alheia. Como coloca Montaigne sobre os Tupinambás, “não há nada de bárbaro e de selvagem nessa nação, a não ser que cada um chama de barbárie o que não é seu costume”. (MONTAIGNE, 2012, p. 145) Essa noção de relativismo cultural é acentuada na recepção contemporânea d’*A tempestade*, sobretudo em autores preocupados em uma leitura centrada em observar as dinâmicas colonialistas na peça. Autores como Octave Mannoni, Frantz Fanon e Roberto Fernández Retamar produzem uma inversão na leitura da peça: tirando Próspero do lugar de herói e identificando-o com o colonizador europeu, Caliban, por outro lado, torna-se uma figura importante enquanto um não-europeu que permite ao europeu perceber sua própria natureza. Cito Sússekind:

A leitura anticolonial da peça contribuiu também para uma mudança na maneira de montar *A tempestade*, com o papel de Caliban reservado muitas vezes, desde a década de 1960, a atores negros. Encenações que enfatizavam a revolta política do personagem contra a subjugação imposta por Próspero davam ao “escravo selvático e deformado”, conforme aparece na apresentação, figurinos e traços que evocavam africanos e indígenas, enquanto o protagonista branco passou a ter um caráter ambivalente, ou a ser explicitamente mostrado como um tirano. (SÜSSEKIND, 2023, 261-262)

No decorrer da trama da peça, Caliban se equilibra sempre entre o humano e o não-humano. No artigo “Creature Caliban” (2000) de Julia Reinhard Lupton, ele é interpretado como um personagem aparentado a Adão: há no personagem, propõe a autora, traços de uma inocência infantil, daquele que primeiro aprende as palavras e a nomeia o mundo. Quando temos esta imagem em mente ao lermos a cena 2 do Ato II, é especialmente gritante a violência de Trinculo e Stephano em relação a Caliban: seu primeiro contato com o álcool mostra mais um dos lados violentos do choque cultural entre eles. Apesar de cômica, a cena também tem um lado comovente quando percebemos ali também um espelhamento do contato das populações americanas com as novas substâncias tóxicas trazidas pelos colonizadores. Se por um lado os náufragos ali enxergam o outro inicialmente como um possível demônio e depois “monstro”, Caliban, por outro lado, os confunde com um espírito

de Próspero que o vigia para continuar seu trabalho braçal de coletar lenha, para depois os chamar de deuses que “caíram do céu”, dotados de elixires divinos.

A semelhança a Adão segue também no sempre presente elemento da terra: Adão fora criado do barro enquanto Caliban é, como chama Próspero em Ato I, cena 2, algo de “terra” (“*Thou earth*”):

A constituição de terra de Caliban lembra a primeira formação da vida consciente a partir de uma substância inerte, mas infinitamente maleável, como se a própria plasticidade da lama desencadeasse a ideia de vida consciente no Criador. Neste cenário, como em tantos mitos da criação envolvendo uma cerâmica originária, o Golem precede e informa o Humano; o manequim é pai do homem. (LUPTON, 2000, p. 8)

A autora, entretanto, diz que a humanidade de Caliban “permanece uma pergunta ao invés de um dado na peça” (LUPTON, 2000, p. 14). Se por um lado pode ser aparentado da figura do humano mítico dos primórdios da humanidade, por outro, ele ainda retém características bestiais de uma criatura pré-civilização, pré-criação da criatura feita à “imagem e semelhança” de seu criador. Caliban é apresentado na peça por Ariel como “filho” de Próspero e ele lhe ensina sua língua, juntamente de sua filha Miranda, e o recebe sob sua orientação, mas depois de uma tentativa sua de violar Miranda, o mago muda de atitude em relação a Caliban, passando a tratá-lo como mera coisa, um “escravo”. A ânsia de Caliban por se reproduzir e “povoar a ilha com Calibans”, segundo a autora, fala, por um lado, da degeneração adâmica de uma criatura que se afasta da semelhança de seu criador e, por outro, dos impulsos bárbaros e bestiais interpretados como uma característica que o torna intrinsecamente não humano, uma criatura híbrida incapaz de se equiparar com um ser humano. A ideia de que Caliban é uma criatura dotada de certo grau de inocência também aparece na leitura de Nuttall. Para ele, o personagem é “sexualmente maduro, mas culturalmente uma criança” (NUTTALL, 2008, p. 366) e, por isso, a tentativa de estupro protagonizada por Caliban deve ser entendida como tal, por mais que na peça o choque quebre as barreiras do cenário pastoral emergente na obra.

O tema da linguagem é outro ponto crucial para o entendimento das dinâmicas sociais representadas entre Caliban e os demais. Na cena em que é introduzido, logo na cena 2 do Ato I, é justamente este o tema da discussão entre ele, Próspero e Miranda. Caliban é nomeado como “escravo peçonhento” antes de aparecer e devolver o tema do envenenamento de volta ao mago:

Calibã: Que o mais perverso e venenoso orvalho  
Sobre a pena de um corvo recolhido

Por minha mãe, nos brejos pestilentos,  
Tombe em vocês! Que o vento sudoeste  
Sopre em vocês e os cubra de brotoejas! (SHAKESPEARE, 2022, p. 133)

Fato notável aqui é que Caliban fala em versos: é a língua dos nobres, na boca de um “escravo”, de um “monstro”. É a própria língua de Miranda e Próspero que aparece ali, de modo que os personagens discutem, do ponto de vista da linguagem, em pé de igualdade. Caliban domina a língua de seus senhores e foi através dela que o nativo ensinou aos forasteiros sobre a ilha:

Calibã: Me ensinaste a nomear a grande luz  
E a luz menor, que brilha noite e dia:  
Eu te amava, e mostrei-te de bom grado  
Todas as qualidades desta ilha:  
[...] Maldito eu seja, por ter feito isso!  
[...] Sou teu único súdito, eu, que um dia  
Já fui meu próprio rei; e aqui me prendes,  
Como se eu fosse um porco no chiqueiro,  
Nesse duro rochedo, e me proíbem  
O restante da ilha. (SHAKESPEARE, 2022, p. 134)

O que é encarado por Miranda como uma bênção, para Caliban é uma maldição. Miranda diz: “Com esforço te fiz falar, e te ensinava / Toda hora algo novo. E quando tu, selvagem, / Desconhecidas eu sentido e balbuciavas / Feito uma besta-fera, agraciei tuas ideias / com palavras necessárias a expressá-las”. (SHAKESPEARE, 2022, p. 135) Como em *Titus Andronicus*, dentro d’*A Tempestade*, a linguagem surge também como uma forma de dar luz à violência. Caliban retruca a Miranda: “Sim, vocês me ensinaram a língua, e meu lucro / Foi aprender a amaldiçoar”. (SHAKESPEARE, 2022, p. 135) Sem os ensinamentos de Caliban, Próspero e Miranda não teriam domínio sobre a ilha. Miranda e Próspero ensinam a língua, Caliban ensina sobre a ilha. Sem domínio sobre a língua, Caliban não poderia ensinar sobre a sua terra. O quanto o aprendizado da língua não é, justamente, o que permite que Caliban dê forma às atrocidades de que o acusam? O quanto deste processo de aculturação não é, em si também, uma marca da dominação colonial? Há, entretanto, uma dualidade expressiva no uso da linguagem de Caliban: ele xinga e amaldiçoa, mas é também através dessa mesma língua que surgem os versos mais poéticos de toda a peça, na cena II do Ato III:

Calibã: Calma: esta ilha é cheia de rumores,  
De sons, doces acordes e toadas  
Que só trazem deleite e não machucam.  
Às vezes, mil vibrantes instrumentos  
Sussurram longo tempo em meus ouvidos;  
Também escuto vozes, certas vezes,  
Logo após despertar de um longo sono,  
E, ouvindo-as, adormeço novamente;

E, nos meus sonhos, penso enxergar nuvens  
Se abrindo para revelar tesouros  
Prestes a despencar feito uma chuva,  
Sobre minha cabeça, e, ao acordar,  
Choro querendo retornar ao sonho. (SHAKESPEARE, 2022, p. 172)

Como propõe Lupton, “Caliban (assim como Miranda) é uma *maravilha que se maravilha*, uma criatura capaz de uma resposta afetiva ao mundo ao seu redor”. (LUPTON, 2000, p. 13, grifos do autor) Neste sentido, Caliban pode ser lido mais uma vez como uma figura limítrofe, entre monstro e humano, mas também entre criatura natural e criatura cultural. A passagem de Caliban como habitante harmonioso da ilha para servo falante de Próspero marca não só a perda de sua liberdade, mas também, em algum sentido, sua perda de conexão com o seu espaço; após o aprendizado da língua, ele também é aquele que cria alteridade com a natureza, que a observa e nomeia. O sonho ao qual quer retornar também é aquele anterior à tradução da linguagem, a uma vivência sem leis, sem juízes. Sem letras. Quando as palavras eram apenas sons e vozes. Caliban é um personagem extremamente solitário em sua singularidade, apartado de sua naturalidade e sem uma inserção concreta em nenhum tipo de parentesco. A ilha mística da peça é ao mesmo tempo seu lar e sua prisão, pois por mais que ela possa ser seu paraíso de doces acordes com nuvens que revelam tesouros, nela não há nenhuma Eva. Como comenta Lupton:

A plenitude da ilha mascara seu vazio fundamental para ele, a falta de um parceiro subjetivo dentro de sua abundância natural. A solidão de Caliban é mais um sinal de seu aprisionamento, de seu exílio na ilha dentro da própria ilha, mas também pode representar a possibilidade de outro tipo de subjetivação, outro modelo de humanidade residente no motivo da criatura, que existe em algum lugar além dos limites conceituais da peça. (LUPTON, 2000, p. 13)

Retomando a metáfora inicial do espelho, Lupton advoga a ideia de que Caliban seja um personagem “fundamentalmente sem reflexo”:

Caliban é mera criatura, uma criatura separada (como Adão) do Criador, mas (ao contrário de Adão) não refletida de volta para o Criador como Sua imagem. A incerteza ao longo da peça quanto à forma de Caliban -- “um homem ou um peixe”, morto ou vivo -- reflete essa falta fundamental de reflexão, essa confusão incipiente no coração do ser estranhamente sem rosto e sem características de Caliban, pego na fronteira perpetuamente inundada entre lama metamórfica e mera vida, sem o sopro de solidificação de uma forma instilada. (LUPTON, 2000, p. 8)

Caliban, desta forma, como figura limite da humanidade, como símbolo da separação radical, do irreflexível, pede uma resposta ao espectador: o que sou eu, Caliban? Como em *Hamlet*, a tentação da resposta é uma armadilha, revelando agora não uma característica de si

para si mesmo, mas de si enquanto observador daquilo que lhe é essencialmente diferente. Tendo em mente o espelhamento através da nomeação do outro, não surpreende que Miranda nomeie Caliban de “selvagem” e “besta-fera” incapaz de falar a sua língua, e que Stephano chame Caliban de monstro, justo ele, um dos personagens que mais representa os excessos e as artimanhas do homem europeu dentro da peça. De modo similar, Próspero, o autoproclamado senhor da ilha, chama Caliban de escravo e o animaliza. Como se questiona Frye: “às vezes me pergunto se a capacidade de ver humanidade em Caliban não é, de certa forma, um teste de caráter para quem o observa”. (FRYE, 1986, p. 181) Similarmente, na seção intitulada “Socially extended reflexivity” do livro *The Renaissance Extended Mind*, Miranda Anderson ressalta como o uso da linguagem pode produzir um “espelhamento social”, em que o uso da palavra como uma arma aponta para a tendência humana de se autoprojetar. Neste sentido, o chicote linguístico que mira em Caliban acaba acertando o próprio falante. Diz a autora: “a linguagem, assim como os espelhos, é uma das maneiras pelas quais tornamos o invisível visível, pois ambos são suportes cognitivos que nos permitem refletir sobre nós mesmos”. (ANDERSON, 2015, p.230) Se Caliban é humano, ele é o símbolo do que surge a partir da reflexão do lugar do outro e também do movimento de encontrar dentro de si sua própria outridade, traz a percepção de que todos os humanos constituem uma exceção à sua própria humanidade. Caliban clama por uma nova forma de universalismo capaz de acomodar a maleabilidade de uma forma humana que reconheça em si seus próprios estranhamentos.

# Capítulo 3: Personagens e performances segundo Shakespeare

## 3.1 Gênero cômico: a *mimesis* e as fronteiras borradas

Quando pensamos no gênero cômico a partir da perspectiva mimética, comumente encontramos esse recorte dramático associado à representação de cenas do cotidiano por pessoas, em geral, de estratificações sociais mais baixas. Como sugere Aristóteles, a comédia se difere da tragédia por representar personagens “de baixa índole” ou “piores” que nós. Ela quer mimetizar personagens “piores do que de fato são”. (ARISTÓTELES, 2014, p, 50-51) Uma parte dos críticos defende que as comédias de Shakespeare estariam mais preocupadas em fazer um retrato fiel da vida, sem o filtro da moral; para tais leituras, o valor dessas peças reside na capacidade mimética realista do autor de representar “o humano despido de suas vestes”, uma visão muito impulsionada pela já mencionada interpretação de Samuel Johnson em seu “Prefácio a Shakespeare” (2021). Outros críticos viram nestas peças o potencial de um espelho de função corretiva, como alguém que repara em sua imagem após acordar e penteia os cabelos, lava o rosto e confere o estado de limpeza dos dentes. Como coloca Leo Salingar no capítulo intitulado “The unfaithful mirror” de seu livro *Shakespeare and the traditions of comedy*, “um espelho pode ser usado tanto para refletir a aparência de alguém quanto para corrigi-la”. (SALINGAR, 1974, p. I) Fato curioso é que ao tratarmos das comédias, especificamente, vemos uma tendência de leituras “centrífugas” dos *mimemas* poéticos, que busca o valor das peças em algo externo a ela; em outras palavras, o valor da *mimesis* cômica é comumente associada também a um segundo espelhamento que vai além da tentativa de construir um mundo ficcional a ser observado pelos espectadores. Este é um aspecto mencionado por Salingar, que defende que a comédia shakespeariana pode ser recebida pela audiência em “dois planos ao mesmo tempo”:

[A comédia] é uma representação da vida fora do teatro, em parte através de comentários explícitos, mas principalmente por meio de uma imitação da fala e da ação, mais ou menos literal, mais ou menos figurativa. Ao mesmo tempo, ela é o texto para uma performance que deve existir, naquele período de tempo, como um fim em si mesma. Ela prevê uma série de gestos, físicos e verbais. Nesse plano, uma comédia pode se aproximar de um ritual ou de um passatempo, celebração ou entretenimento; mas ela extrai seu significado de sua ocasião, como uma apresentação de atores diante de uma plateia, e, em última instância, da tradição geral de ocasiões semelhantes, em vez de a partir da história específica, a situação de vida imaginária, dos personagens que os atores estão personificando. (SALINGAR, 1973, p.7)

Neste sentido, a cena cômica de abertura de *Romeu e Julieta*, por exemplo, tem um valor duplo: primeiro, por apresentar um comentário sobre a vida, uma *mimesis* com fins de entretenimento direto com os espectadores, que aproveitam aquela cena de forma isolada do todo do enredo; segundo, pelo seu sentido narrativo, de avanço na caracterização dos personagens e desenvolvimento do enredo. Na cena 1 do ato I de *Romeu e Julieta*, a maneira como os personagens pronunciam os trocadilhos sexuais, como “meu ferro está de fora [*my naked weapon*]” e “o cabaço [*maiden’s heads*]” (SHAKESPEARE, 2019, p. 66) são exemplos da *mimesis* em seu aspecto de entretenimento, mas quando observamos o fato de que Sansão e Gregório encenam uma disputa entre duas importantes famílias rivais da Verona criada por Shakespeare, temos um exemplo de uma *mimesis* com fins narrativos, digamos.

Outro aspecto importante do gênero cômico foca em seu aspecto de “celebração”. Segundo Salinger, há uma forte associação do cômico com épocas e eventos festivos: “passatempos e festividades constituíam uma espécie de fronteira entre a vida cotidiana e o palco; e vários episódios e motivos estruturais nas comédias de Shakespeare estão situados, por assim dizer, nessa fronteira”. (SALINGER, 1973, p. 9) As comédias, como veremos mais à frente ao analisar as peças, têm uma ligação íntima com os temas do tempo, da comunhão e da harmonia. O desfecho cômico, não à toa, comumente apresenta um casamento de um ou mais casais de personagens da trama: é um ato de integração social, de fortalecimento dos laços, tanto no nível individual, entre os casados, quanto num nível coletivo, aproximando as famílias envolvidas. No texto “The Argument of Comedy”, Northrop Frye diz o seguinte:

Uma nova unidade social é formada no palco, e o momento no qual essa unidade social se cristaliza é o momento da resolução cômica. Na última cena, quando o dramaturgo normalmente tenta reunir todos os seus personagens no palco de uma só vez, a audiência presencia o nascimento de um senso renovado de integração social. Tanto na comédia quanto na vida, a expressão usual deste fato é um festival, seja ele um casamento, uma dança ou um banquete. (FRYE, 1967, p.81)

*Romeu e Julieta*, uma tragédia com elementos cômicos, trata justamente da interdição dessa união, de uma dificuldade de estabelecer esses laços. O elemento trágico dessa peça emana dessa negação de um dos traços principais da comédia. Pois o casamento e as festas sazonais são também marcos temporais da renovação, de reconexão com uma noção de tempo cíclico; enquanto nas tragédias shakespearianas tratamos muitas vezes da desarmonia, da desestabilização política, do “tempo fora do eixo”, nas comédias vemos um outro lado da *mimesis* que explora as formas mais conciliatórias das relações entre os personagens, que estabelecerão novos laços, reafirmarão compromissos sociais e trarão um sentido maior de estabilidade para a coletividade. Neste sentido, a tragédia e a comédia não formam tanto

oposições temáticas entre si, mas complementos conceituais no que tange a leitura da história. Para utilizar obras aqui já analisadas: *Titus Andronicus* é uma peça sobre o choque com a tradição, uma trama sobre a transição de uma cultura do “olho por olho, dente por dente” para as leis formalizadas da república romana. É sobre ruptura política, um choque cultural e seus desastres. Não há melhor exemplo desse tema do que *Hamlet*, cujo protagonista é a figura que diz explicitamente estar no meio de um reino instável que clama para ser harmonizado: “O tempo está disjunto. Oh, despeito imundo, / Que para endireitá-lo eu tenha vindo ao mundo!” (SHAKESPEARE, 2017, p. 82)

Tragédia e comédia formam um ciclo: para cada tragédia, uma comédia. Em Shakespeare, há um certo paralelismo formal entre os reinados e os casamentos: reinos são estabelecidos, atingem seu ápice e depois caem. Há tempos de paz e tempos de guerra, e os dois gêneros dramáticos representam dois lados da mesma moeda. Como exemplo, no solilóquio que abre *Ricardo III*, vemos justamente o anúncio pelo personagem do início de uma nova era trágica por ele inaugurada. O vocabulário que ele utiliza para criticar a paz de sua época não é outra coisa senão a negação da gramática das comédias. Seu desprezo pelas “travessuras desportivas” [sportive tricks] e pelos “prazeres vãos” [idle pleasures] (SHAKESPEARE, 2017a, p. 9-10) apontam para a característica festiva das comédias.

Outro elemento distintivo das comédias shakespearianas é o seu elemento mágico. Na seção anterior falamos sobre o argumento de Samuel Johnson de que a *mimesis* shakespeariana, sobretudo nas comédias, seria demasiada realista para o seu próprio bem. O crítico defende a ideia de que os personagens do bardo são tão próximos do ser humano comum a ponto de afastar boas oportunidades de representar aspectos morais. Se em Shakespeare, por um lado, temos personagens muito bem enraizados na cultura popular, de troca fácil com o público através da *mimesis* de entretenimento, de trocadilhos sagazes e piadas inteligentes de duplo sentido, por outro, os temas e as tramas cômicas tratam de situações inusitadas, estranhas e por vezes beirando a fantasia e o sobrenatural. O caso emblemático certamente é *Sonho de uma noite de verão*, com sua trama envolvendo uma poção do amor, intrigas entre o rei e a rainha das fadas e uma floresta encantada. A floresta é um local típico das peças shakespearianas e tem papel importante na *mimesis* cômica, espaço do mágico e do estranho. Mas sobretudo, a floresta é o símbolo de uma abertura para novas possibilidades e o espelho reverso da civilização e da cidade, um duplo do mundo comum. Como coloca Lucia Folea em “Shakespeare’s Forest and the Theatre of the Green World”:

As distinções normalmente bem-definidas entre gêneros e entre classes sociais também perdem clareza e até mesmo significado no contexto silvestre, de modo que

pouco esforço é necessário para que o público aceite não apenas a metamorfose provisória de Rosalinda em Ganimedes [na peça *As you like it*], mas também, em *Sonho de uma Noite de Verão*, o caso de amor da Rainha Titânia com Bottom, que não é apenas um plebeu, mas foi temporariamente reduzido à condição liminar de meio-animal. (FOLENA, 2020, p. 223)

Conforme aludido na seção anterior, o próprio teatro de Shakespeare pode ser entendido através de uma metáfora florestal: cada peça é como uma mata selvagem, viva, enorme e sem estradas pré-traçadas, onde o leitor se perde, encontra entes maravilhosos e entes terríveis. Vimos como, em *Titus andronicus*, a floresta é também o local no qual as atrocidades podem ser cometidas. É o local também do incompreensível: tanto por acolher o sobrenatural, como as fadas de *Sonho de uma noite de verão*, quanto o terrível e o inaceitável, como a violência de Lavinia sofre em *Titus Andronicus*. Assim como a ilha d' *A tempestade*, a floresta é onde o sonho (e o pesadelo) tomam forma a partir das tendências daqueles que lá habitam. Sobre esse aspecto, Folena diz o seguinte:

A floresta é um lugar de interdição e exclusão, identificada como *foris*<sup>4</sup> em relação à comunidade humana e suas regras usuais, seja oficialmente por um decreto ou psicologicamente por sua essencial incognoscibilidade e as ameaças potenciais que ela oculta. Seres hostis ou perigosos – feras selvagens, homens selvagens, fora-da-lei, bandidos, bruxas assistidas por espíritos malignos, elfos e fadas – vagueiam em suas sombras. A floresta literária, desde a Idade Média, possui as mesmas características. (FOLENA, 2020, p. 223)

Nas comédias, porém, sobressai o uso da floresta como espaço da “*leisure*”, do lazer e do tempo livre. Retomamos, então, a ligação das comédias com o tempo das festividades. É na floresta que Shakespeare celebra a passagem vagarosa do tempo, dos “prazeres indolentes” tão odiados por Ricardo III. Se a floresta é um espaço no qual nos perdemos, onde as trilhas são fracas e escondidas pela relva, nas comédias este espaço aparece também como um meio para um reencontro. Salinger diz que “Esse paradoxo de perder para encontrar está profundamente presente nas comédias de Shakespeare. É um fio essencial na sua composição como celebrações festivas”. (SALINGAR, 1973, p.15) Dessa forma, floresta, festividade e magia são três palavras-chaves para entender a *mimesis* cômica shakespeariana:

A associação entre comédia, festividade e magia estava, é claro, latente na tradição popular, na antiga tradição de regozijar-se para dar as boas-vindas a uma nova estação e também de purificar o mal para começar o ano de novo ou afastar os espíritos ameaçadores que se libertam em um ponto de virada do ano. No entanto, entre os elisabetanos, Shakespeare parece ter sido excepcionalmente sensível a essa tradição,

---

<sup>4</sup> Segundo a autora: “A etimologia mais provável liga *foresta/forestis* ao advérbio *foris*, ‘fora de casa, do lado de fora’, ressaltando, antes de tudo, o status da área como um espaço aberto ‘situado fora dos muros de um parque, não cercado’, e, portanto, sua alteridade em relação aos locais fechados ou cercados da atividade cotidiana; e possivelmente — à luz da natureza jurídica da designação — sua localização além dos limites da lei comum e a necessidade de normas e regulamentos separados, as ‘leis da floresta’. (FOLENA, 2020, p. 222)

como é sugerido pela própria escolha de títulos como *Sonho de uma Noite de Verão* e *Noite de Reis*. (SALINGAR, 1973, p.13)

Ainda sobre o tema da “festividade”, o crítico Michel Bakhtin engloba esse aspecto dentro do que conceituou como sendo a “carnavalização” da cultura popular medieval e renascentista. Em suas próprias palavras:

Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência. O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. E: a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média. Todas essas formas apresentavam um elo exterior com as festas religiosas [...] O elo genético que une essas formas aos festejos pagãos agrícolas da Antigüidade, e que incluem no seu ritual o elemento cômico, é mais essencial ainda. (BAKHTIN, 1993, p.7)

Assim, se o drama em geral é composto por *mimesis* de personagens em ação, o gênero cômico em específico nos permite um olhar privilegiado sobre aspectos cruzados entre vida e ficção, de uma *mimesis* que produz um elemento de “jogo” que apela para um aspecto coletivizado da fruição estética. É relevante também nesta apresentação do cômico por Bakhtin o aspecto contestador e laico da comédia, o que também ajuda a nos afastarmos das interpretações moralistas mencionadas no começo desta seção. Por esse caminho de investigação, nos aproximamos cada vez mais de uma definição da *mimesis* cômica como uma forma representacional que aponta para a abertura, para o movimento de livre entrada e saída do mundo ficcional, mas também para um espaço “liminal”, cujas fronteiras borradas permitem a livre transformação e mimetização. A definição bakhtiniana de “riso carnavalesco”, que para o autor explicitava a natureza das artes teatrais do renascimento, trata destes aspectos:

Antes de mais nada, é um riso festivo. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato “cômico” isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (BAKHTIN, 1993, p.10)

Neste sentido, as comédias também são espaços frutíferos para refletir sobre as estruturas sociais e sonhar com uma maneira diferente de ver o mundo, através das inversões de papéis, das fantasias e, sobretudo, da leveza do riso. O elemento cômico ajuda a desestabilizar a seriedade das instituições e vê-las sob um novo ângulo. As festas carnavalescas e o teatro cômico representam esse estado de coisas de interrupção e

suspensão, no qual há ao mesmo tempo um senso de comunhão e de transformação. O carnaval é um período no qual as regras estão suspensas e o *foris* assume o controle: homens se tornam mulheres, humanos se tornam animais. Símbolos de poder se tornam rasteiros, moradores de rua se tornam reis. O estado carnavalesco, portanto, é uma entrada numa espécie de floresta cômica. Folena comenta:

Na verdade, entrar na floresta é como ganhar acesso a um mundo de espelhos, ou a um sonho, onde muitos dos componentes habituais da vida permanecem perfeitamente reconhecíveis, mas aparecem recombinações de acordo com uma lógica diferente e prioridades alteradas. É, em grande medida, como procurar caminhos permeáveis através do labirinto do inconsciente — um inconsciente compartilhado povoado por arquétipos — sem a possibilidade de encontrar ajuda em mapas ou pontos de referência. (FOLENA, 2020, p. 224-225)

Não é mera coincidência, portanto, que outro tema bastante recorrente das comédias de Shakespeare seja a troca de gênero. Esse aspecto está na essência da discussão da *mimesis* de Shakespeare e encaminha nosso trabalho em direção a sua conclusão: a *mimesis* cômica, através principalmente do recurso do “*crossdressing*” e do “*genderswap*”, aponta de forma incontornável para a desconstrução de paradigmas através do recurso da confusão e suspensão carnavalesca. Se retomarmos ao ponto inicial da *mimesis* como um processo de espelhamento de modelos, de aprendizagem mimética através do seu uso emulativo, através da observação e da eleição de paradigmas, vemos na *mimesis* cômica uma grande provocação e dismantelamento dos alicerces que sustentam tais modelos. Em outras palavras, as peças de travestimento de Shakespeare colocam o espectador numa posição de confusão tão grande que tornam o jogo do reconhecimento da *mimesis* – que segundo Aristóteles é a chave para o prazer e da atração das artes miméticas – algo desafiador, complexo e atraente. Comédias como *Twelfth night* e *As you like it* nos proporcionam um desafio constante nesse processo de reconhecimento através do acúmulo de camadas e nuances miméticas variadas. Além de uma troca de gênero dentro do universo ficcional da peça, o teatro elizabetano-jaimesco produzia uma troca de gênero também por parte do ator que fazia aquele papel. Trata-se aqui da utilização dos chamados “meninos-atores”, os “*boy-actors*” ou “*play-boys*”, para papéis femininos, incluindo aqueles nos quais a personagem muda sua representação de gênero ao longo da peça, como é o caso de Rosalinda de *As you like it* e Viola de *Twelfth night*. Normalmente, esses personagens eram mimetizados por atores aprendizes, escolhidos para o papel por sua jovialidade e pela aparência andrógina. Se tivermos em mente uma possível montagem da peça *As you like it* nos anos de Shakespeare, por exemplo, veríamos um jovem ator (“*boy-actor*”) representando uma mulher (Rosalinda) que se disfarça de homem (Ganimedes) e que, no desenvolver da peça, acaba encontrando outra personagem feminina

(Phebe), – também representada por um *boy-actor* – que se apaixona por Ganimedes (ela/ele) enquanto ela/ele precisa rejeitar o seu cortejo. E, no meio dessa desorganização, Orlando, o pretendente de Rosalinda, não percebe que Ganimedes é, na verdade, sua amante Rosalinda sob disfarces. Finalmente, quando o disfarce de Ganimedes é revelado e “ele” volta a ser “ela” (sendo que, na verdade, “Rosalinda” continuaria sendo “ele”, já que estaria sendo representada um “garoto-ator”), eles se casam e a peça se encerra. Esses encontros e desencontros, pontuados por mudanças de gênero, além de ser um excelente exemplo do caráter carnavalesco e do estado de recombinação e confusão da *mimesis* cômica, apresentam também o principal viés da *mimesis* shakespeariana: a *mimesis* enquanto uma indefinição de caráter, a natureza “ainda por fazer” do ser humano que “faz o papel de” muitas coisas, de formas muito diferentes. Segundo Sean Mulcahy, o ator do teatro shakespeariano age como um “sistema de signos” que aponta para o caráter multifacetado da *mimesis* artística:

Às vezes, o teatro shakespeariano encoraja a audiência renascentista a pensar em suas personagens femininas como mulheres e a se envolver emocionalmente em suas jornadas e crescimento. Em outros momentos, ele busca destruir a ilusão da feminilidade e chamar a atenção para o *boy-actor*, seja para alívio cômico ou sexual. Compreender o *boy-actor* requer uma aceitação de seus inúmeros efeitos sobre a audiência. (MULCAHY, 2017, p. 88)

O “*crossdressing*” é um recurso recorrente nas comédias shakespearianas, estando presente em cinco peças: *Os dois cavalheiros de Verona*, *Cymbeline*, *O mercador de Veneza*, *Noite de reis* e *As you like it*. A maneira como Shakespeare mimetiza os gêneros em suas peças é um assunto que atrai muitos olhares da crítica contemporânea, sobretudo aliados aos crescentes estudos de gênero e à teoria feminista. Diversas autoras e críticos escreveram não só sobre o esquema intrincado de como as personagens representam seus gêneros durante o enredo, mas também sobre o aspecto metateatral e até mesmo cultural envolvido nas formas de criar *mimemas* de gênero no teatro shakespeariano. O fenômeno dos *boy-actors* na Inglaterra renascentista, por outro lado, tem uma relação íntima com a narrativa histórica acerca da proibição de atores do gênero feminino no teatro da época elizabetana. O fato histórico comumente aceito em relação à medida diz respeito a uma proibição que vigorava desde o teatro medieval sob o pretexto de preservar as mulheres inglesas e afastá-las de um ofício considerado moralmente condenável. Fato é que essa proibição de mulheres no palco inglês era um ponto fora da curva da história da Europa na virada do século XVI para o XVII. A Inglaterra não era o único lugar no qual mulheres eram proibidas de atuar, mas os motivos para tal parecem ter sido distintos em relação aos poucos outros locais onde vigorava tal medida – outros locais da Europa com essa proibição são, a saber: os países baixos e partes

da Alemanha ligadas ao protestantismo. Contudo, em seu livro *Impersonations: the Performance of Gender in Shakespeare's England*, Stephen Orgel contesta a ideia de que “não existiam atrizes no teatro elizabetano” e de que o público local desconhecia a existência de atrizes. Segundo as fontes da época, o público inglês tinha contato com apresentações de trupes teatrais que vinham de outras partes da Europa, como a Itália, onde não havia tal proibição. Os espetáculos, muitas vezes, eram montados para a própria corte da rainha. Como coloca Orgel:

A Inglaterra de Elizabeth, então, de fato, viu mulheres no palco profissional de tempos em tempos. O que aparentemente não viam eram mulheres *inglesas* no palco profissional: a distinção que mantinham não era entre homens e mulheres, mas entre "nós" e "eles" — o que era apropriado para estrangeiros não era apropriado para os ingleses, e mulheres em exibição tornaram-se cada vez mais associadas ao catolicismo romano. (ORGEL, 1996, p.11, grifos do autor)

Orgel, a partir de fontes históricas como os relatos de espectadores e de documentos como os bilhetes e panfletos sobre as peças da época, levanta também algumas evidências de que o problema não se resumia à simples existência ou não de atrizes no palco inglês, mas do quanto a participação delas era aceita oficialmente dentro das companhias de teatro ligadas à coroa inglesa. Segundo o autor, havia um sentimento de condenação das atrizes na Europa renascentista como um todo, mas só a Inglaterra parecia preocupada em restringir a profissionalização dessas mulheres. Por outro lado, como sugere Michael Shapiro em *Gender Play on the Shakespearean Stage*, “o fenômeno talvez represente um atraso [*lag*] em relação às mudanças ocorrendo no continente ao invés de uma indicação da postura sexual dos ingleses”. (SHAPIRO, 1996, p. 31) Para Shapiro, trata-se menos de discutir o “porquê” da proibição das atrizes na Inglaterra e mais de “como”, “onde” e “como”. Orgel, ao consultar as fontes históricas sobre as guildas medievais do período – grupos de cooperação de ofício que eram responsáveis também por ensinar e receber aprendizes – observa que as estatísticas sobre força de trabalho da época constataam que as mulheres renascentistas estavam espalhadas por toda sorte de atividades, tanto enquanto aprendizes quanto como membras oficiais dessas guildas: mulheres eram não só atrizes, como carpinteiras, pedreiras, ferreiras, armeiras, ourives, etc; “no começo do século dezessete, 48 por cento dos aprendizes – quase metade – eram mulheres”. (ORGEL, 1996, p. 73) Houve, entretanto, um declínio drástico da participação feminina nos trabalhos comuns da época até o início do século XVII, o que acabou por originar o surgimento dos tais *boy-actors* ingleses:

O fato de que a presença de mulheres no sistema de guildas tenha diminuído acentuadamente (ela caiu, em Southampton, durante o curso do século XVII para 9 por cento) foi, assim como o fato de não haver atrizes inglesas no palco elisabetano e

no início do período Stuart, uma questão de convenção social, não de estatuto. Presumivelmente, enquanto a força de trabalho era pequena o suficiente para que as mulheres fossem necessárias nela, o sistema de guildas as acomodava. Quando elas começaram a representar uma competição para os homens (quando, por exemplo, no século XVII, as guildas de artesanato se tornaram uma opção profissional viável para os filhos mais novos da nobreza), as mulheres foram gradualmente afastadas ou direcionadas para ofícios claramente ligados ao gênero, como os trabalhos de costura. (ORGEL, 1996, p. 74)

A autora Phyllis Rackin comenta que: “No final do reinado de Elizabeth, a tradição humanista de educação feminina já estava desaparecendo, e a mulher erudita se tornava um tema de ridicularização”. (RACKIN, 1987, p. 32) Trata-se, segundo Orgel, de uma produção narrativa que apagava a participação social das mulheres para focar na sua identidade como algo associado às atividades do trabalho doméstico e àqueles associados aos papéis de gêneros que ainda hoje na contemporaneidade nós associamos às mulheres. Discussões como essa, que vão mais a fundo em questões históricas, podem parecer que estão nos afastando de nosso tema central da *mimesis* artística, mas devemos sempre ter em mente as reflexões de Platão: a *mimesis* artística está intimamente ligada à política e à ontologia, pois é impossível separar o debate da verossimilhança poética daquilo que elegemos como modelos apropriados ou não para a representação de uma obra; em outras palavras, a discussão aqui traçada sobre os *boy-actors* elisabetanos enfatiza um aspecto da *mimesis* que não fora completamente explorado pelas seções anteriores deste trabalho. A saber: que a *mimesis* é uma forma de aprendizado não apenas no sentido individual e subjetivo, do espectador diante de suas reflexões privadas frente a uma representação, mas da constituição de uma discussão mais ampla sobre os valores sociais e os modelos de humanidade que são representados e valorizados por obras consagradas pela crítica, sobretudo aqui as de Shakespeare, tido por muitos como autor incontornável para a compreensão não só de uma boa obra de arte, mas do que a excelência artística pretende com sua *mimesis*. Como aludido em um exemplo anterior sobre a representação de Otelo, discutir a *mimesis* artística de um ser humano é colocar também a pergunta “o que pode ser o homem?” Ou, nos contornos das comédias de transvestimento de Shakespeare: “o que e *como* pode ser uma mulher?”

Dito isso, o problema da atuação social das mulheres durante a era elisabetana ganha um contorno especialmente relevante quando observamos o fato de que elas compunham grande parte do público do teatro da época. Por um lado, as mulheres inglesas eram impedidas de participarem como atrizes nas companhias de teatro, por outro, elas possuíam um grau de liberdade incomum para o período, podendo assistir espetáculos sem acompanhantes. Ir ao teatro servia como um dos principais meios de socialização para as

mulheres do período elisabetano. As mulheres lotaram os teatros ingleses e, sendo assim, o sucesso e o fracasso das peças teatrais do período dependiam, em grande parte, do julgamento crítico delas. Ainda assim, permanece a pergunta: por que um povo tão preocupado com o controle social das mulheres, a ponto de condenar atrizes femininas, permitia que elas fossem ao teatro? Esse questionamento ganha ainda mais força frente ao fato de que os críticos polemistas do período produziam diversos textos e argumentos antiteatrais, acusando a atividade teatral de corromper e deformar não só o estatuto moral da época mas também o próprio desígnio divino, a essência individual de cada um, sua marca sexual biológica e seu status social. O que fazer desse espaço onde pobres se vestem de reis, homens se vestem de mulheres e todo tipo de profanação imagética é performada? A explicação do fenômeno da proibição de mulheres atrizes elaborada por Stephen Orgel em sua obra pode ser resumida da seguinte forma:

O fato de as mulheres serem proibidas de atuar no palco revela a verdadeira etiologia do teatro: o que realmente atrai o espectador nas peças é uma sexualidade indiferenciada, uma sexualidade que não distingue homens de mulheres e reduz homens a mulheres — o medo mais profundo nos tratados antiteatrais, muito mais profundo do que o medo de que as mulheres na plateia se tornem prostitutas, é o medo de uma efeminação universal. Nessa ansiedade, o fato de haver meninos travestidos é realmente apenas incidental; é o próprio conceito da arte mimética que está em questão, a arte em si que efemina. (ORGEL, 1996, p. 29)

No capítulo “The Performance of Desire” de sua obra *Impersonations*, Orgel chega a esta conclusão da rejeição da arte mimética pelos polemistas elisabetanos após avaliar uma série de autores antiteatrais da época, mas também partindo de análises de estudos etológicos de gênero e fisiologia dos seres humanos. A compreensão geral dos gêneros na Inglaterra renascentista, conforme apresenta o autor, baseia-se numa dualidade homens-mulheres, entretanto, acentua que na renascença inglesa “as distinções de gênero são fluidas e incertas”. (ORGEL, 1996, p. 13) Uma teoria comum, principalmente fora dos círculos médicos da época que já começavam a desmenti-la, propunha uma homologia genital entre os sexos biológicos, nos quais os sexos apresentavam versões invertidas do mesmo órgão genital. Mulheres, supunha-se, possuíam genitais internos e homens possuíam o mesmo genital, com a diferença de que ele estaria exposto externamente. O sexo biológico, segundo essa teoria, começa a ser formado no bebê a partir da fisiologia feminina e, caso haja potência ou calor o suficiente para empurrar a genitália para fora, aquele indivíduo se tornaria do sexo masculino. Tal compreensão da fisiologia humana levou autores da época a crer em mudanças de sexo através de ações extenuantes e excitantes, mesmo durante a fase adulta, histórias entre as quais uma especialmente cômica conta de uma mulher chamada Marie que se transformou

em um homem aos seus 15 anos depois de correr por um longo período de tempo, tentando perseguir seus porcos, passando assim a ser um homem chamado Germain Garnier. (ORGEL, 1996, p. 20) Orgel atenta para o detalhe de que os primeiros anos de vida das crianças elisabetanas – como em diversas outras culturas ao longo da história humana – não contavam com uma distinção de gênero tão evidente. Era apenas a partir de meados dos 7 anos de idade que um menino do gênero masculino começaria a ser educado como tal. Deste ponto em diante, diz Orgel, “associar-se com mulheres passaria a ser considerado cada vez mais perigoso — não apenas para a mulher, mas ainda mais para o homem: o desejo lascivo o deixa efeminado, tornando-o incapaz de atividades viris”. (ORGEL, 1996, p. 25) Como aponta o autor, é justamente a partir do termo “efeminado” que Romeu admite estar sob o efeito do amor de Julieta: “Ah, suave Julieta, a tua beleza / Roubou-me a valentia [*has made me effeminate*] e desgastou / A têmpera do aço de meu peito”. (SHAKESPEARE, 2016, p.124) Fato curioso é que, segundo Orgel apresenta em sua obra, o amor de um homem por outro homem “é entendido como sendo inerentemente preferível ao amor de homens por mulheres”, (ORGEL, 1996, p. 58) justamente porque o amor por mulheres apresenta um perigo comparativamente maior para os homens do que práticas homossexuais e homoerótica. Ainda no tópico da sexualidade renascentista, Orgel aponta que a divisão estrita entre práticas sexuais em categorizações rigidamente distintas entre heterossexuais e homossexuais, e de que o interesse sexual por um gênero específico necessariamente impede o interesse por outro, são frutos de uma taxonomia advinda do Esclarecimento:

Como os estudos crescentes na história da sexualidade têm demonstrado, a divisão binária dos apetites sexuais em heterossexualidade normativa e homossexualidade desviante é uma invenção muito recente; nem a homossexualidade nem a heterossexualidade existiam como categorias para a mentalidade renascentista. (ORGEL, 1996, p. 59)

Seja como for, é importante notar que o período elisabetano-jaimesco é marcado por uma forte cultura patriarcal e que encontra na figura feminina algo que, para muitas mentes do período, poderia ser considerado perigoso e que precisa ser controlado. É a partir dessa compreensão do gênero feminino como perigoso para os homens que Orgel entende a lógica antiteatral dos críticos elisabetanos: em primeiro plano, o teatro enquanto ambiente social é nocivo porque está intimamente ligado à ideia do flerte; o teatro atrai mulheres solteiras e cria um ambiente propício para a frequente “efeminização” do público masculino. Trata-se, portanto, de uma ameaça à hierarquia social, da quebra das fronteiras dos papéis de gênero socialmente estabelecidos: “Aqui se assume a fragilidade, a radical instabilidade de nossa essência e *a qualidade metamórfica* de nossa natureza pecaminosa”. (ORGEL, 1966, p. 27,

grifos nossos) Num segundo plano, entretanto, o teatro também é condenável porque a proibição das mulheres como atrizes traz o recurso do travestimento para o primeiro plano. Para Orgel, a condenação do *cross-dressing* une uma inspiração em ideais platônicos e tratados puritanos na defesa de uma interpretação essencialista dos papéis sociais (tanto de gênero, quanto de *status* social). O autor comenta que nesta condenação do teatro sobressai “um medo geral de limites sociais e sexuais borrados, de papéis e trajés adulterando as essências que Deus nos deu”. (ORGEL, 1996, p. 26) Numa sociedade marcadamente patriarcal, esse entendimento da fisiologia humana constantemente andava de mãos atadas a teorias que procuravam comprovar a superioridade do gênero masculino através de aspectos biológicos; em outras palavras, trata-se de uma composição da mulher como um “outro” com o qual o homem se espelha, e do qual se diferencia, para se definir. Como coloca Orgel, trata-se menos de uma proposição epistemologicamente consistente ou até mesmo em vias de se provar verdadeira, mas de um uso político de tais argumentos como justificativa para um esquema de dominação de gênero: “A ideologia renascentista tinha um interesse particular em definir as mulheres em termos dos homens; o objetivo era, assim, estabelecer os parâmetros da masculinidade, e não da feminilidade”. (ORGEL, 1996, p. 24) Para o autor:

As mulheres são perigosas para os homens porque a paixão sexual por elas torna os homens efeminados: [...] pois o amor pelas mulheres ameaça a integridade da identidade masculina, que foi alcançada de forma precária. (ORGEL, 1996, p. 25)

A leitura de Orgel do problema dos *boy-actors* elisabetanos, sob a ótica das fontes antiteatrais analisadas, contém os seguintes elementos: (1) "a forma básica de resposta ao teatro é erótica"; (2) "o teatro é incontrolavelmente [eroticamente] excitante"; (3) "a forma básica e essencial de excitação erótica nos homens é homossexual – na verdade, as mulheres servem apenas como fachada para os homens". (ORGEL, 1997, p. 30) A proposição de Orgel é muito afeita à teoria feminina contemporânea e o próprio autor recorre a uma passagem de Judith Butler em *Problemas de Gênero* para analisar o tema dos espelhamentos entre os gêneros masculinos e femininos. Em sua obra, Butler diz que a categorização normativa da mulher “não é primária ou irreduzivelmente masculinista”, (BUTLER, 2020, p. 38) mas uma disposição recorrente até mesmo dos teóricos que pretendem emancipar esse conceito de teorias generalistas e abstratas. Segundo a autora:

Esse gesto globalizante gerou certo número de críticas da parte das mulheres que afirmam ser a categoria das “mulheres” normativa e excludente [...] Em outras palavras, a insistência sobre a coerência e unidade da categoria das mulheres rejeitou efetivamente a multiplicidade das interseções culturais, sociais e políticas em que é construído o espectro concreto das mulheres. (BUTLER, 2020, p. 39)

Em resumo, este trabalho busca olhar para a *mimesis* shakespeariana em busca não de uma caracterização fiel, essencial, do que seria “a mulher” ou “o ser-humano” segundo Shakespeare, mas justamente do apontamento constantemente encontrado em suas obras de que as suas representações revelam – a cada obra, a cada personagem distinto, a cada combinação de fatores temáticos e históricos – uma nova maneira de olhar, uma nova floresta labiríntica. Em suma, reitero, buscamos elementos para defender a hipótese de que, se há um modelo em Shakespeare, se há uma categorização maior do homem, da mulher e, enfim, do ser humano, este deve ser identificado com a seu “mimetismo”, sua natureza plástica. Buscamos, em seções anteriores, indícios culturais de como a *imitatio* renascentista dava conta dos processos de aprendizagem das populações da época. Vimos como o olhar para o passado e a leitura e mimetização de modelos da antiguidade ajudavam a formar os indivíduos do presente, vimos como a “imitação” fazia parte do próprio método de aprendizagem dos elisabetanos. Neste sentido, ao encaminharmos a discussão para o modo como eram representados os personagens tendo em vista seus papéis de gênero, tanto em relação à sociedade da época da poetização das peças analisadas quanto em relação à sua recepção contemporânea, colocamos um novo espelho em nossa galeria de reflexões que nos ajudará – sobretudo observando o elemento da “*mimesis* festiva”, do *crossdressing* e do tema dos *boy-actors* – a desbravar o último limite da *mimesis* de Shakespeare, ou seja, nos levamos a ver o que há por debaixo das máscaras e das roupas não só dos personagens, mas dos atores. Sendo mais direto, as discussões levantadas nesta seção guiam nosso trabalho em direção à definição do conceito da *mimesis* shakespeariana como não só um conceito imprescindível para a crítica de arte, mas para uma espécie de investigação ontológica que coloca no mesmo plano “ação humana” e “performance teatral”.

### 3.2 *As you like it*: tempo e travestimento

Como afirma Aristóteles em sua *Poética*: “a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à *mimesis* para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem”. (ARISTÓTELES, 2014, p. 57) Ao lado de suas definições de “*zoon politikon*” e “*zoon logikon*” a defesa da *mimesis* tem sido, em grande parte, uma afirmação menor no grande esquema filosófico do estagirita e dos autores por ele influenciados, do ponto de vista ontológico. Acontece que, para Shakespeare, esta associação entre *mimesis* e a condição humana parece estar no coração de seu pensamento, e a comédia *As you like it* é uma peça central para argumentar nesse sentido. Veremos, ao longo de nossa argumentação, como os procedimentos poéticos de Shakespeare nessa peça nos levam a pensar na *mimesis* cômica como um caminho para entender a *mimesis* num sentido mais radical, refletindo sobre o conceito em si.

O enredo de *As you like it* trata do tema do exílio político e da transição entre o cenário da cidade e o da floresta: o Duque Senior é banido da corte por seu irmão usurpador, Duque Frederick. Junto de seus seguidores, Senior vai viver na floresta de Arden e lá passam a ter uma vida bucólica marcada por poesias e canções. A filha de Senior, entretanto, inicia sua participação na trama ainda como parte da corte da cidade: Frederick mantém Rosalinda como acompanhante de Célia, dada a grande amizade mantida entre as duas. Na terceira cena do ato I, o duque Frederick volta atrás em sua decisão e exila Rosalinda. A filha do duque Senior, então, monta um disfarce, vestindo-se de homem, e sob o nome de Ganimedes ela vai em direção à floresta de Arden acompanhada pelo bobo Touchstone e sua companheira Célia. O tema da briga entre familiares, entretanto, não se resume à disputa entre os duques: Orlando inicia a peça se queixando de seu irmão mais velho, Oliver. A querela familiar dos de Boys é a seguinte: Oliver ficou encarregado de uma herança humilde de seu pai, com a qual deveria cuidar do pequeno Orlando. Na prática, entretanto, “ele trata melhor seus cavalos; estes não só tem comida de melhor qualidade, como são ensinados a fazer o que devem, para o que são contratados cavaleiros de alto preço”. (SHAKESPEARE, 2016b, p. 809)

Antes de assumir a identidade de Ganimedes, Rosalinda e Orlando se encontram em cena 2, Ato I, momento no qual os dois se apaixonam. A união desse casal, entretanto, é postergada pelos eventos causados pela expulsão de Rosalinda da corte e do recurso do

travestimento. Rosalinda se veste de homem sob o pretexto de disfarçar sua linhagem nobre em suas andanças em direção à floresta, o que gera grande parte da comicidade de *As you like it*: o cortejo velado entre Ganimedes e Orlando, mas também das tentativas de se desviar dos avanços da pastora Phebe que acaba se apaixonando por ela em seu disfarce. Além das desventuras ao longo da trama, um ponto importante da peça no quesito da exploração da performance de gênero dos *boy-actors* aparece no epílogo, quando Rosalinda se dirige ao público para dizer “se eu fosse uma mulher, eu beijaria todos os que têm barba e me agradassem”. (SHAKESPEARE, 2016b, p. 903) No artigo intitulado “Boy Actors on the Shakespearean Stage: Subliminal or Subversive?” de Sean Mulcahy, o autor defende o seguinte: por mais que esta troca de gêneros possa soar como algo confuso para o público contemporâneo, para o público renascentista o recurso tinha uma tonalidade distinta, pois “a audiência não passou por uma suspensão completa da descrença a ponto de interpretar as personagens femininas como mulheres; caso contrário, esses momentos de duplo sentido não teriam funcionado”. (MULCAHY, 2017, p. 93) A *mimesis* carnavalesca em *As you like it*, neste sentido, aponta para uma forma de recepção estética distinta dos padrões adotados pelo público do século XIX em diante; a noção naturalista da “suspensão de descrença”, como argumenta o autor, não era uma prática comum para o público do século XVI e XVII, e muito do prazer estético envolvido na fruição dessas representações cômicas se centrava justamente no jogo entre ficção e realidade produzido por personagens como Rosalinda. Mulcahy diz o seguinte:

A audiência da Renascença se envolvia nas narrativas dramáticas, mas mantinha *uma consciência metateatral da atuação e da performance*. Eles teriam interpretado o ator menino como um menino, mas direcionado sua atenção para a narrativa dramática da personagem feminina ou se interessado pelos subtextos homossexuais de um homem representando o amor em relação a um menino. Essas duas contendidas, na minha opinião, oferecem uma explicação mais plausível do que o argumento dos teóricos da convenção sobre uma suspensão da descrença, em que a audiência shakespeariana aceitava o menino ator representando o papel de mulher como verossimilhante. (MULCAHY, 2017, p. 94, grifos nossos)

Para alguns críticos, entretanto, a ênfase no uso de *boy-actors* na representação de uma heroína independente, livre e sagaz como Rosalinda é reduzida a uma expressão nula sobre a feminilidade justamente por seus aspectos extra-ficcionais, já que “Rosalinda é concebida por homens” e, sendo assim, “ela é a máscara do homem em roupas femininas. ‘Ela’ nenhuma tem permissão para falar; não há voz feminina”. (GREEN, 1988, p. 42) Para Juliet Dusinberre, por outro lado, “há apenas atores. Por que deveria importar que eles não sejam biologicamente mulheres, da mesma forma, por que deveria importar que eles não sejam da realeza, romanos, mouros, egípcios ou italianos?” (DUSINBERRE, 2016, p. 269)

Para Mulcahy, o uso de *boy-actors* para papéis como o de Rosalinda permite que Shakespeare explore a *mimesis* de formas extremamente criativas que acentuam a confusão de gêneros ao invés de apagá-la. Segundo este ponto de vista, trata-se menos de uma afirmação de uma identidade feminina e mais da afirmação do gênero feminino como uma representação, uma performance. É o que aparece no exemplo do epílogo de *As you like it* citado acima, mas também em diversas tiradas irônicas e de duplo sentido, como em Ato V, Cena 2, quando, logo antes da cena do casamento na qual revelará sua identidade, Ganimedes prepara o desenlace da trama se dirigindo aos personagens envolvidos nos episódios de desencontros amorosos: “(para Phebe) Eu a amaria se pudesse. Amanhã, encontrem-se todos comigo. (Para Phebe) Eu casarei com você, se algum dia casar com mulher, e em me casarei amanhã. (para Orlando) Eu o satisfarei, se algum dia satisfizer um homem, e você se casará amanhã”. (SHAKESPEARE, 2016b, p. 895) Do ponto de vista da proposta estética naturalista da “suspensão de descrença”, grande parte do impacto cômico desta cena perde a sua força. A multiplicação mimética é o que eleva a cena para um novo patamar estético: trata-se, novamente, da dualidade da *mimesis* carnavalesca e da *mimesis* narrativa; por um lado, há o desencontro ficcional, da confusão causada pelo travestimento de Rosalinda, da atração que Ganimedes causa sobre Phebe, por outro, há a brincadeira dirigida ao público, que nota na cena uma confusão absurdamente cômica que é ao mesmo tempo *mimesis* de simulação e de emulação, que mimetiza personagens em ação e atores performando gêneros. A confusão é parte da graça: vemos um ator homem que fala como se fosse uma mulher falando como se fosse um homem. A dinâmica metateatral, essa acumulação de camadas miméticas, constitui um dos temas centrais de *As you like it*.

Em “Androgyny, *Mimesis*, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage”, Phyllis Rackin apresenta a ideia da “androgínia” como algo ambivalente no contexto renascentista. Por um lado, o ser andrógino era algo transcendente, algo que apontava para a superação dos limites da condição material do ser humano. Por outro lado, poderia ser interpretado como uma deformidade física, uma anomalia. Segundo a leitura proposta pela autora, peças de travestimento como *As you like it* e *Twelfth night* mostram a tendência shakespeariana de “se recusar a dissolver as diferenças entre o sexo do ator e o da heroína que ele interpreta; e ele usa a ambiguidade sexual das suas heroínas masculinas não apenas para complicar suas tramas, mas também para resolvê-las”. (RACKIN, 1987, p. 31) É justamente o que vimos no exemplo citado acima, quando Ganimedes reorganiza as relações entre os amantes e faz o papel de casamenteiro(a). Rackin argumenta que o disfarce dessas

personagens se torna “provisoriamente real” através de um tipo de *mimesis* artística que define como “complementar”:

Para Shakespeare, a relação entre arte e vida é complementar, assim como reflexiva; ou seja, ela se assemelha à relação entre dois ângulos complementares, onde um cresce enquanto o outro diminui. O que é real em um mundo se torna irreal no outro, o que é impossível em um mundo se torna possível no outro, e o trabalho do mundo da arte não é apenas imitar os efeitos do mundo real, mas também suprir o que está faltando. Assim, nessas peças, o verdadeiro gênero da figura transvestida acaba sendo feminino, o oposto do gênero real do rapaz que interpretou o papel. Da mesma forma, as dinâmicas das tramas fazem da feminilidade um desejo, ao invés de uma realidade, e dentro da representação, as personagens femininas exercem poder, mesmo que os atores rapazes que as interpretavam fossem ou aprendizes, os membros mais baixos de uma companhia adulta, ou sujeitos às condições miseráveis de uma companhia infantil. (RACKIN, 1987, p. 33)

Trata-se, novamente, de uma demonstração do uso artístico do que definimos previamente como o poder desestruturante da *mimesis* cômica. Se toda *mimesis* é uma criação, se toda a *mimesis* é uma reestruturação, remodelamento daquilo que espelha, a *mimesis* cômica é aquela mais centrada em (e capaz de) ir além e subverter os modelos dos quais se alimenta. Não me parece uma mera coincidência, portanto, que os papéis mais propícios para extrapolar a barreira da *mimesis* enquanto uma ferramenta meramente artística sejam os dos *boy-actors* travestidos. Estas personagens tocam na última (ou primeira?) barreira mimética: as vestimentas e a aparência. Se a vestimenta é uma “falseação” uma “representação” que aponta, isso não quer dizer, em contrapartida, que a ausência de vestimenta, o corpo nu, constituiria alguma forma de purismo ontológico. Ao contrário: o corpo desnudo é apenas mais uma capa da *mimesis*.

Outro aspecto importante da peça é sua mimetização do gênero pastoral. Shakespeare comumente empregava roteiros adaptados de histórias já existentes ou populares em seu tempo, poucas foram as peças do bardo cujo roteiro foi elaborado do zero, a maioria esmagadora de suas peças eram readaptações ou releituras de histórias já conhecidas. No caso de *As you like it* não é diferente: a peça *Rosalynde* de Thomas Lodge serviu de grande inspiração para Shakespeare. Nota-se a semelhança não só nos personagens transpostos (*Rosalynde* torna-se *Rosalind*, *Rosander* se torna *Orlando*), mas nos temas abordados, que envolvem um enlace amoroso entre a heroína disfarçada e seu pretendente, o tema do exílio e o cenário rural idealizado. Apesar de não ser estritamente uma obra pastoral, o romance *The Countess of Pembroke's Arcadia* de Philip Sidney também aparece como uma das principais inspirações para a peça do bardo, também contendo elementos similares como o *cross-dressing*, o quarteto de amantes e seus desencontros e um rei/duque vivendo uma vida paralela e isolada no estilo pastoral. Segundo sugere Emma Smith em sua palestra sobre *As*

*you like it* da série “Approaching Shakespeare”, o gênero pastoral gira em torno de uma idealização poética da vida no campo:

O gênero pastoral tem a tendência de ser uma idealização da vida de pastor, e ao fazer isso, cria uma imagem de existência pacífica e incorrupta, uma espécie de era de ouro [...] um tipo de mundo edênico, um mundo antes da queda. Ele demonstra uma nostalgia pelo passado e por algum estágio de harmonia que foi perdido. Um tema dominante é a busca por uma vida simples, longe da corte ou da cidade, longe da guerra, do conflito ou da política. (APPROACHING [...], 2021)

Nesse sentido, o gênero pastoral em *As you like it* aparece como um meio para refletir sobre a dualidade da vida sob diversos aspectos: homens e mulheres, a cidade e o campo, a vida ativa e o ócio. A passagem da peça de um cenário urbano para a floresta marca a mudança de perspectiva sobre os estilos e o ritmo de vida possíveis fora da conformação usual das cidades renascentistas. Retomamos aqui a metáfora da floresta enquanto um lugar do sonho, da abertura de novos mundos: é na floresta de Arden que o exilado Duque Senior pode viver uma vida “muito mais doce / Do que em pompa pintada”: (SHAKESPEARE, 2016b, p. 830)

Duque Senior: Então, meus companheiros neste exílio,

Viver assim não é muito mais doce

Do que em pompa pintada? Estas florestas

Mais livres de perigos do que a corte?

Nem sentimos a punição de Adão [...]

E, nesta vida, livre de fuxicos [*public haunt*],

Árvores falam, riachos são livros,

Pregam as pedras, e há bem em tudo. (SHAKESPEARE, 2016b, p. 830)

Por mais que *As you like it* abandone a política da corte, tema esse explorado pela peça *Hamlet*, escrita no mesmo ano de 1599, as duas peças não estão tão distantes assim em suas temáticas. Para Emma Smith, inclusive, a comparação dessa comédia com outras obras do mesmo período cronológico, como *Hamlet*, *Henrique V* e *Júlio César* – época em que Shakespeare passa a produzir obras para apresentações no Globe – revela mais aspectos positivos para a crítica do que a comparação com outras peças de semelhança temática, mas que foram produzidas pelo dramaturgo em outros momentos de sua carreira. Partindo dessa proposta, poderíamos argumentar que *Hamlet* e *As you like it* se completam ao demonstrar o mesmo problema da vida em comunidade sob aspectos distintos; em outras palavras, é como se Shakespeare propusesse a pergunta: o que aconteceria se, em vez dos fratricídios e dos esquemas de Elsinore, víssemos o efeito do exílio, da separação? E se, em vez da disputa violenta pelo domínio de uma comunidade, víssemos a tentativa de uma construção paralela

de outra forma de vida, diferente daquela na qual se vivia anteriormente? Quando ligamos *Hamlet* e *As you like it* vemos menos um abandono do tema político e mais de uma reformulação do método com o qual será discutida esta mesma temática. Entendido dessa forma, o gênero pastoral conforme tecido por Shakespeare nessa peça não é tanto uma proposta de “escapismo” político, mas um “duplo inverso” das atividades políticas da corte. A floresta é a corte desmontada e reconfigurada, uma oportunidade de reimaginar as relações entre os seus participantes e o uso do espaço à sua volta. Na floresta, afinal, as árvores também falam e os riachos são livros. Segundo Emma Smith, a vida pastoral de *As you like it* é “uma sombra (ou um duplo) do mundo”. (APPROACHING [...], 2021)

Um dos aspectos mais reveladores para a crítica de *As you like it* é sua relação com o tempo e os seus efeitos sobre a performance dos personagens em cena. Como coloca Smith “*As you like it* está mais inclinada a contar do que a mostrar [*telling rather than showing*] e mais a discursos declamados [*set pieces*] do que a ação”. (APPROACHING [...], 2021) Ao entrar na floresta de Arden, os personagens e os espectadores são tomados por uma atmosfera de suspensão temporal propensa a declamações poéticas e contemplações. É o que aparece na muito celebrada cena 7 do ato II na qual Jaques faz seu discurso sobre as “sete idades do homem” que, diz Smith, não tem muita razão de existir se estamos preocupados com a amarração do enredo de maneira “aristotélica”. Como coloca Hazlitt, *As you like it* “é um drama pastoral, no qual o interesse surge mais dos sentimentos e personagens do que das ações ou situações. Não é o que é feito, mas o que é dito que chama nossa atenção”. (HAZLITT, 1908, p. 228)

Neste sentido, as peças teatrais no período renascentista como um todo, mas em especial as comédias por seu fator metateatral mais exacerbado, são obras de arte que são apreciadas também por sua qualidade de aprendizado. Em sua palestra, Emma Smith menciona que boa parte dos textos teatrais do período eram criados tendo em mente o diálogo com os chamados “*commonplace books*”, os livros de anotações com citações, frases e reflexões interessantes que uma pessoa comum poderia encontrar ao longo da vida. Novamente, estamos diante de uma dinâmica de acentuação mimética sobre o estilo de aprendizado que era realizado no período renascentista e, ao mesmo tempo, de uma valorização da obra de arte para além de uma apreciação narrativa, mas como aquilo que poderia ser retirado de contexto e ser utilizado como um fragmento de sabedoria e ser levado consigo. A ideia de um livro como a extensão da memória e da expressão subjetiva aparece no soneto 77 de Shakespeare e cruza os temas da passagem do tempo e do compartilhamento

do conhecimento, de si para si, mas também da troca de saberes entre gerações. Aqui está uma tradução do soneto de Thereza da Motta:

Teu espelho te mostrará como a beleza se extingue,  
Teu relógio, como os preciosos minutos se gastam;  
As folhas ausentes ficarão marcadas em tua mente,  
E a lição que deverás aprender deste livro:  
As rugas que teu fiel espelho te mostrar  
Cavarão sulcos em tua lembrança;  
Tu, pela sombra dos ponteiros do relógio, verás  
O andar sub-reptício do tempo até a eternidade;  
Vê o que tua memória não pode suportar,  
Aceitando esses desperdícios, e encontrarás  
Essas crianças alimentadas, livres de sua mente,  
Para conhecer, de outro modo, teu pensamento.

Esses fatos, sempre que o leres,

Te serão proveitosos, e muito enriqueceram teu livro.<sup>5</sup> (SHAKESPEARE, 2014, p, 87)

No soneto, espelho, relógio e livro são os apetrechos nos quais o eu lírico se reflete e se observa. Assim como o drama, as páginas do poema e dos livros possuem uma capacidade reflexiva complexa, que comporta todas as nuances da *mimesis* entre semelhança, diferenciação e recriação. Mas, especificamente, o soneto 77 apresenta o livro como algo análogo à geração de descendentes: é um recurso humano de transcender o momento atual e superar a passagem do tempo, uma externalização e uma ampliação de si para as páginas. Para Miranda Anderson “Essa descrição do livro está ligada às ‘concepções’ renascentistas da mente como impenetrável, semelhante ao ventre de uma mãe”, (ANDERSON, 2015, p. 238)

---

<sup>5</sup> Thy glass will show thee how thy beauties wear,  
Thy dial how thy precious minutes waste,  
The vacant leaves thy mind's imprint will bear,  
And of this book this learning mayst thou taste:  
The wrinkles which thy glass will truly show  
Of mouthèd graves will give thee memory;  
Thou by thy dial's shady stealth mayst know  
Time's thievish progress to eternity;  
Look what thy memory cannot contain  
Commit to these waste blanks, and thou shalt find  
Those children nursed, delivered from thy brain,  
To take a new acquaintance of thy mind.

These offices so oft as thou wilt look  
Shall profit thee and much enrich thy book. (SHAKESPEARE, 2002, p, 535)

algo capaz de um movimento de externalização a partir de uma internalização primeira. Anderson interpreta o livro no soneto como “uma autoimagem preservada, uma reflexividade ampliada” daquele que nele escreve. Retomando à peça *As you like it*, vemos, em certos trechos da obra, diversas falas de personagem que buscam furar a trama dos fatos e atingir os espectadores com imagens poéticas marcantes com a intenção de “copular com os livros dos espectadores”, digamos, gerando assim ainda mais frutos.

Mencionamos anteriormente que a preocupação com a suspensão de descrença na recepção de *As you like it* constituía uma aplicação de preceitos anacrônicos para peças que estariam muito mais preocupadas com a exploração poética de uma metateatralidade, da meta-*mimesis* que atinge o espectador com tiradas e frases construídas almejando serem tiradas de contexto. Assim, o tema do tempo na peça também apresenta uma importância dupla: primeiro porque remete ao tempo da “*leisure*” cômica, da suspensão da gravidade do tempo em marcha em direção à inevitável conclusão trágica. Neste primeiro sentido, o avanço do ponteiro do relógio presente no soneto 77 não está em destaque. Trata-se justamente da desaceleração dessa contagem do tempo e de uma oportunidade de ouro para preenchê-lo com canções e poesias engrandecedoras. O tempo em *As you like it* é, em primeiro plano, um tempo do adiamento e da demora. Há neste ponto, observa Emma Smith, um paralelo estrutural com *Hamlet*: na visão da autora, as interpretações que explicam a hesitação do príncipe Hamlet em efetivar sua vingança sob uma ótica psicológica estão dando uma ênfase incorreta na interpretação da peça. Para ela, “ele [Hamlet] não está tanto adiando, mas preenchendo o tempo até o final da peça”. (APPROACHING [...], 2021) Em outras palavras, se a vingança pode ocorrer no primeiro ato, não há peça: “sem o recurso formal do adiamento, a vingança é justificada. Uma luta não dura cinco atos”. (APPROACHING [...], 2021) Dito isso, *As you like it*, esta espécie de peça irmã gêmea de *Hamlet* no tema do tempo e da comunidade política, também está estabelecendo um espaço temporal propício ao preenchimento do tempo vazio da peça. Ao contrário de *Hamlet* – aqui já entramos no segundo ponto relevante da abordagem temporal da peça – *As you like it* é uma peça pouco preocupada com os típicos afazeres formais do enredo, do *mýthos* conforme descrito na *Poética*: não há cadenciamento narrativo rigidamente estruturado sob uma relação de causa e efeito entre os acontecimentos da trama para gerar uma conclusão necessária e verossímil, não há também nenhuma preocupação com a montagem de cenas eficientes, enxutas, que guiem o enredo à sua conclusão de forma lógica. O necessário dá lugar ao desnecessário, ao supérfluo. O prazer cômico aqui é justamente aquele tirado do adiamento, de “contar em vez

de mostrar”, da atividade do passatempo como algo positivo e encorajado. Emma Smith, ao abordar o tema do casamento em *As you like it*, faz o seguinte comentário:

Todos nós sabemos que as comédias de Shakespeare terminam em casamento. Os casais na comédia geralmente se encontram no início da peça, e então a peça estabelece logo no começo o que vai acontecer no final e depois precisa prolongar o fato de que isso não pode acontecer imediatamente, caso contrário todos simplesmente iríamos embora para casa. Assim, a estrutura da comédia é uma estrutura de atraso ou preenchimento de tempo. O prazer dramático está em adiar o desfecho desejado e conhecido. (APPROACHING [...], 2021)

Não parece estranho, assim, que a distensão do tempo seja uma estrutura desejável para comédias focadas no romance. A temporalidade do romance e do cortejo, afinal, é também a do prolongamento oblíquo das relações, cheias de insinuações. É justamente no tempo distenso que ocorre a exacerbação da paixão ainda não consumada, da euforia que precede o beijo dos amantes, do êxtase pré-clímax sexual. É o que vemos em ato IV, cena 1 da peça quando Orlando não percebe que está flertando com Rosalinda sob o disfarce de Ganimedes, um momento perfeitamente metamimético no qual Ganimedes ensina Orlando a cortejar Rosalinda:

Orlando: Virtude não cria chifres; e minha Rosalinda é virtuosa

Rosalinda [como Ganimedes]: E eu sou a sua Rosalinda.

Célia: Ele está disposto a chamá-lo assim; porém ele tem uma Rosalinda de aspecto bem melhor que o seu.

Rosalinda: Vamos, faça-me a corte, faça logo: pois estou com humor de festa e disposto a consentir. O que me diria agora, se eu fosse sua Rosalinda de verdade?

Orlando: Eu a beijaria antes de falar.

Rosalinda: Não, é melhor falar primeiro, e quando ficar totalmente perdido por falta do que dizer, pode então aproveitar a ocasião para beijar [...]

Orlando E se o beijo for negado?

Rosalinda: Ai ela o leva a implorar de novo, e começar todo um assunto novo.

Orlando: Quem fica sem assunto diante da sua idolatrada amada? (SHAKESPEARE, 2016b, p. 876)

A negação do beijo e o recomeço do cortejo representam bem a ideia aludida antes dessa citação: a euforia dos amantes que repetem ciclicamente suas brincadeiras, seus festejos amorosos, celebram antecipadamente a futura união, algo já sabido pelo espectador, que anseia junto de Rosalinda pelo desfecho negado e postergado. Como Emma Smith indica, essa é a brincadeira sugerida pelo nome da peça: “O nome encapsula a maneira como está entrelaçado com as expectativas e desejos do público: ‘todos sabemos que é como você gosta [*as you like it*]’. Você quer saber o que vai acontecer, mas não queremos que aconteça ainda.

Isso é comédia”. (APPROACHING [...], 2021) A peça, portanto, é um conjunto de hiatos que são preenchidos com canções, declamações poéticas, discursos e conversas que “não dão em lugar nenhum” em questão narrativa. Não à toa, essa é a peça de Shakespeare que mais contém canções, tendo cinco ao todo.

Quando o assunto é o preenchimento do tempo, Jaques se torna um personagem incontornável da peça. Na cena que abre o ato IV, ele se autodefine como uma figura melancólica. Notamos em sua fala a tendência da categorização e da diferenciação, essencial para analisarmos também suas outras falas na peça. Se contrapondo à ideia de Ganimedes de que “todos que chegam a extremos de melancolia ou riso são sujeitos abomináveis”, (SHAKESPEARE, 2016b, p. 874) Jaques responde com uma fala alongada:

Jaques: Não tenho a melancolia do erudito, que vem da concorrência, nem a do músico, que é fantasiosa; nem a do cortesão, que vem do orgulho; nem a do soldado, que vem da ambição; nem a da dama, que é de refinamento afetado; nem a do amante, que tem um pouco de todas; a minha, porém, é só minha, composta de muitos objetos, e de fato das variadas contemplações de minhas viagens, nas quais fico ruminando até ficar envolvido pela mais caprichosa tristeza. (SHAKESPEARE, 2016b, p. 874)

Novamente, os discursos de Jaques, sob a ótica do enredo, não têm motivo, não respondem a nada, são declamações sem propósito a não ser entreter o espectador e servem para “deter ao invés de avançar enredo algum”. (APPROACHING [...], 2021) Sob o ponto de vista filosófico, entretanto, Jaques é um personagem-chave justamente porque é um catalisador de toda a energia mimética da peça. Assim como Hamlet, Jaques é o tipo de personagem shakespeariano “ruminativo”: é tomado pelo excesso das possibilidades humanas, da melancolia adquirida frente à reflexão da perda dos seus múltiplos caminhos de vida. São muitos os ingredientes dos quais ele se serve, são muitas as suas experiências, mas sua melancolia tem um pouco de todas as outras melancolias sem nunca ser uma delas especificamente. Jaques é um dos nossos teóricos centrais da *mimesis* shakespeariana; enquanto Hamlet trata da reflexividade mimética mais voltada para o seu interior, Jaques é o pensador das performances sociais, da tipologia social e dos tipos humanos. Em uma peça cômica, seus discursos são uma interrupção que contrasta com a energia festiva dos demais personagens. Para Hazlitt “ele é o príncipe dos ociosos filósofos [*philosophical idlers*]; sua única paixão é o pensamento; ele não atribui valor a nada, exceto se isso servir como alimento para a reflexão”. (HAZLITT, 1908, p. 228-229) De certa forma, Jaques é um elemento intrusivo que epitomiza a dinâmica metamimética da peça, pois é aquele que anuncia diretamente. Ou seja: enquanto outros personagens *mostram* a *mimesis* cômica em

ação, Jaques é aquele que de fato *conta*, aponta diretamente para o espectador e faz a ponte direta. Ele é o personagem que abre o “livro” de Shakespeare.

Na cena 7 do ato II, Jaques inicia a cena contando de sua experiência de ter interagido com o bobo Touchstone. Há aqui um espelhamento interessante que ajuda a delinear a figura desses personagens. A partir da fala de Jaques, vemos como ambos compartilham uma visão que podemos considerar como crítica e filosófica da vida, mas a expressam de maneiras distintas. Aqui retomamos a metáfora do relógio. Jaques reconta a fala do “bobo contemplativo” que belamente lhe roubou uma exata hora de seu dia que, “ofendendo a Fortuna em bom estilo, lhe cativou com “o seu cérebro, / Mais seco que biscoito que sobrou / Depois da viagem”. (SHAKESPEARE, 2016b, p. 843) Para Jaques “a tolice do sábio fica exposta / Só pelo olhar que o bobo lança à volta”. (SHAKESPEARE, 2016b, p. 843) Através de piadas de duplo sentido, ironia e observações espirituosas, Touchstone é um personagem que também é um elemento de contraste na peça, não só com espírito pastoral mas também da seriedade da vida na corte. Por um lado, Touchstone é um ocioso, harmonizando perfeitamente com o clima cômico e vagaroso da peça, mas por outro, ele também é o grande demolidor de certezas e desmoralizador de sonhos. Logo no começo da peça, Touchstone diz “pena que os bobos não possam falar de modo sábio, quando os sábios dizem tanta bobagem [*fools may not speak wisely what wise men do foolishly*]”. (SHAKESPEARE, 2016b, p. 843) Já em cena 3, ato III, Jaques observa e comenta à parte a interação de Touchstone e sua pretendente Audrey. Em meio às tiradas cômicas, o bobo comenta que gostaria que os deuses a fizessem mais “poética”. Audrey pergunta: “é coisa honesta em palavras e atos? É coisa certa [*is it a true thing?*]”? Para Touchstone, no entanto, “a poesia mais verdadeira é a que mais finge, e os amantes são dados à poesia; e o que eles juram em verso pode-se dizer que estejam fingindo”. (SHAKESPEARE, 2016b, p. 864) Além de um bom exemplo do estilo irônico shakespeariano, com suas piadas de duplo sentido, cabe também aqui ressaltar um elogio da artificialidade e do fingimento. Ressoa nas falas do bobo o espírito cínico do Diógenes de Sínope, cuja anedota registrada por Diógenes Laércio contava de um episódio no qual “durante o dia, Diógenes andava com uma lanterna acesa dizendo: ‘procuro um homem!’” (LAËRTIOS, 2008, p. 162) Hazlitt definiu Touchstone da seguinte forma: “Ele é uma mistura do antigo filósofo cínico com o bufão moderno, transformando tolice em sagacidade e sagacidade em tolice, conforme lhe convém”. (HAZLITT, 1908, p. 230) Neste sentido, o bobo é o símbolo maior da *mimesis* cômica, o espelho revelador da falsidade performática inerente a todo agir humano.

A partir de personagens como Touchstone e Jaques, circula uma ideia da vida humana enquanto um ato poético. Em suas falas e na maneira como agem frente a outros personagens ao longo da peça há um elogio da artificialidade, do ser humano enquanto montagem cênica, do entendimento da vida como performance e da compreensão da vida humana como poesia. A fala de Touchstone para a sua amada é reveladora, pois propõe uma visão artística que aposta e investe a fundo na artificialidade da arte. Novamente, aos olhos da crítica contemporânea, é mais uma forma de recusa de uma poética do naturalismo realista. Mas, para além disso, o bobo é aquele que possui uma sabedoria nascida da inversão e da revelação através do riso. O bobo, através de sua sagacidade, aponta justamente a fragilidade e a transitoriedade da posição social do seu ouvinte que é rapidamente desarmado e, ultimamente, despido de suas vestes. Em “Shakespeare’s Foolosofy” Jonathan Bate diz: “Essa é a atração do bobo da corte: ele é divertido e fala a verdade, enquanto sábios retóricos invertem a verdade. Somente o bobo tem permissão para falar a verdade sem incorrer em desagrado”. (BATE, 2001, p.7) O ato cômico essencial do bobo é mostrar o que há por debaixo das aparências montadas, uma universalização do ridículo que coloca todo e qualquer pessoal sob o alvo do ridículo. Touchstone e demais bufões de Shakespeare também funcionam como espelhos curvos, convexos e côncavos, especialmente moldados para caricaturar, para acentuar características que a sua vestimenta esconde. A troça do bobo, assim, é um ato de desvelamento da nudez do interlocutor, que por se prender demais à seriedade da ilusão do seu lugar no mundo construído a partir da acumulação de camadas de marcadores simbólicos. Bate defende a ideia de que Shakespeare “sempre acha a teoria insuficiente diante da ação. Ele se interessa mais por como as pessoas agem do que pelo que elas professam.” O bobo é justamente um dos braços fortes do bardo para trabalhar essa chave poética. Bate diz:

No grande teatro do mundo, com os deuses como plateia, somos os bobos no palco. Sob o aspecto da loucura, vemos que um rei não é diferente de qualquer outro homem. Os adornos da monarquia são apenas um figurino. (BATE, 2001, p. 28)

Esta é uma característica evidenciada pelo uso da *mimesis* cômica ao longo da peça nos sentidos já anteriormente apontados, mas a sua enunciação enquanto um excerto de contornos mais filosóficos aparece justamente na boca de Jaques na sua “*set piece*” conhecida como “as sete idades do homem”. Sua fala se inicia da seguinte forma:

Jaques: O mundo é um grande palco,  
E os homens e as mulheres são atores.  
Têm as suas entradas e saídas,

E o homem tem vários papéis na vida,  
Seus atos sendo sete. (SHAKESPEARE, 2016b, p. 846)

Primeiramente, a ideia de “mundo como palco” aponta papel social como performance, agir humano como *mimesis*, mas também, como observado anteriormente, o gênero como performance social, como uma atuação e uma forma do aparecer frente a uma coletividade. Por um lado, a *set-piece* funciona como um perfeito exemplo de desaceleração narrativa com foco em apresentação de ideias e reflexões extra-narrativas para o público, porém, por um outro ponto de vista, Jaques apresenta uma certa ironia formal que também indica a própria artificialidade da vida humana. Vida humana e performance teatral estão em pé de igualdade. Representamos papéis tanto na vida quanto na arte. Em “The Boy Heroine on the English Renaissance Stage”, Phyllis Rackin aponta como o teatro na renascença inglesa – e em especial o gênero da comédia – era uma forma de subversão dos papéis usualmente associados aos gêneros na estrutura social vigente:

Na época em que essas peças foram escritas, o gênero ainda era definido de acordo com as antigas associações medievais de masculinidade com o espírito e feminilidade com o corpo. Mas no palco, o corpo do ator-menino era masculino, enquanto o personagem que ele interpretava era feminino. Assim, invertendo as associações fora do palco, a ilusão cênica subvertia radicalmente as divisões de gênero do mundo elisabetano. (RACKIN, 1987, p. 38)

A força poética da fala de Jaques na cena 7 do ato II se encontra na noção de que ela pode ser tomada como uma espécie de recuo formal; em outras palavras, por mais que Jaques pronuncie a sua proposta de divisão dos papéis do ser humano, a força metamimética de *As you like it* se sobrepõe a qualquer possível organização colocada pelo personagem. Esta é uma fala que clama por um preenchimento: se a vida é um palco, e se a comédia aponta para uma visão da vida como um preenchimento de um tempo extenso e vazio, como então iremos atuar? Que tipo de papéis terão os homens e mulheres ao longo dessa curta apresentação? Em “Jaques’ distortion of the seven-ages paradigm”, Alan Bradford diz que “Coletar análogos para as “Idades do Homem” de Shakespeare parece ter sido um passatempo favorito dos cavalheiros-eruditos ociosos no século XIX”. (BRADFORD, 1976, p. 173) O autor comenta que a fala de Jaques opera uma distorção importante nos esquemas de divisão da vida humana usuais para a época de Shakespeare. Bradford atenta ao fato de que o número “7” estava associado a um simbolismo de continuidade do tempo. Sete eram os planetas no sistema astrológico ptolomaico, e ele diz que “O tradicional esquema das sete idades pode, assim, ser pensado como um paradigma espacial subjacente e implícito em uma sequência temporal; as fases sucessivas da vida humana refletem o arranjo físico do cosmos”. (BRADFORD, 1976, p. 172) Na *set-piece* shakespeariana, porém, fica de fora uma conclusão

harmônica associada à simbologia do sol: segundo a análise do autor, as três primeiras idades (infante, colegial e amante) correspondem à usual proposta dos astros regentes (lua, mercúrio e vênus), mas a quarta idade “Marte, o soldado, substituiu o sol — uma substituição anticlimática.” Cito um trecho do artigo:

O paradigma distorcido, assim, opera como uma espécie de metáfora subtextual. Como tal, parece reforçar o ponto do discurso de Jaques: que a vida humana não tem significado, propósito ou valor; pois a vida, como Jaques a vê, culmina não naquela idade solar quando o homem "deseja ser excelente", mas sim na busca absurda e vazia do soldado pela "reputação efêmera [*bubble reputation*] / Mesmo na boca do canhão." A partir daí, ela declina para uma senilidade prolongada (a idade dupla de Saturno) e termina, adequadamente, no "mero esquecimento ... sem nada." Tal, pelo menos, parece ser a intenção de Jaques ao reorganizar o esquema das coisas para se adequar à sua própria filosofia niilista. As intenções de Shakespeare, por outro lado, foram sem dúvida muito diferentes; ele deve ter sentido que tal manipulação irresponsável dos absolutos se invalidaria automaticamente nas mentes das pessoas de pensamento correto. (BRADFORD, 1976, p. 174)

Novamente, para além de tentar dar uma interpretação unidimensional dos tais estágios da vida do ser humano conforme propõe o personagem nesta cena, a fala de Jaques entra para o grande salão shakespeariano da abertura mimética: sejam quais forem os papéis que um homem e/ou uma mulher performam em vida, propõe-se que eles são justamente isto, papéis. A divisão em si aponta para uma arbitrariedade daquele que a organiza. Assim, a proposta de Jaques é apenas mais uma dentre diversas outras já propostas ou que serão propostas depois dele. Este jogo, este vai e vem representacional, este estado de percepção “metateatral” no qual o espectador se coloca em *As you like it*, produz um efeito que poderíamos chamar, por sua vez, de uma “meta-mímesis” ou um efeito “metamimético”. Um termo que nos permite ir além do que o “metateatro” nos permitiria. Quando nos referimos a *As you like it* a partir do “metateatro”, falamos de um campo de relações miméticas mais geral (a peça) que comporta aqui dois níveis diferentes de relações paradigma-mimema – neste caso, os atores que mimetiza personagens em um primeiro nível (o *boy-actor* que mimetiza Rosalinda), e um personagem que mimetiza as performances de gênero de outro personagem (Rosalinda que mimetiza Ganimedes) estaria num segundo nível. Entretanto, conforme vem sendo estabelecido em nossa argumentação, *As you like it* apresenta um esquema mimético mais intrincado, da *mímesis* que aponta para si mesma, que apresenta a si mesma como uma imagem modelada, uma representação que se sabe representação e tira disso a sua potencialidade própria. Como argumentado, a *mímesis* cômica não espera convencer o espectador de sua verossimilhança, o seu foco não é servir espelhos que apontam para a dita “realidade”, mas usar sua reflexividade para refletir ainda mais espelhos, formando uma galeria de espelhos, confundindo e entretendo o espectador.

Se o teatro de Shakespeare é uma floresta, em *As you like it* ela é uma floresta de vidro, “a forest of glass”. Na peça, são apresentados não só os enlances e desenlaces da personagem, das metamorfoses de gênero do ator e suas diversas performances de gênero através de vestimentas, perucas, gestos e maquiagens que mimetizam o feminino e o masculino, mas também, em primeiro lugar, a *mimesis* enquanto o definidor do aparecer no mundo; Rosalinda e o seu *boy-actor* apresentam, juntos, a *mimesis* como a forma inescapável do vir-a-ser, da identificação do gênero àquilo que se apresenta através da performance, seja ela uma performance ética, real ou teatral. A metamimesis, dessa forma, é sobre ir aos limites do ato mimético, refletindo sobre a sua própria categoria enquanto conceito e ferramenta poética, que não se limita ao espaço ficcional da peça, mas atravessa essa barreira, atingindo o ator, o espectador e a efetividade exterior, colocando nós mesmos – e nossas relações cotidianas – dentro do mesmo jogo e sob a mesma régua dessas relações de espelhamento. Nesse sentido, por mais que os níveis miméticos ainda se mantenham distintos (uma peça ainda é uma peça, a ficção criada pelo jogo representacional ainda ajuda a distinguir atores de espectadores), ainda assim, a confusão cômica, a energia de festiva dessa conformação poética, cria um espaço propício para notar as similaridades e espelhamentos da vida e da ficção. A epítome deste aspecto aparece no epílogo de *As you like it*, quando as falas do ator de Rosalinda oscilam ora entre a autorreferência à personagem Rosalinda, ora ao *boy-actor* por debaixo da fantasia, que diz: “Não é moda ver a dama como epílogo [*to see the lady the epilogue*] [...] Se eu fosse mulher, eu beijaria todos os que têm barba”. (SHAKESPEARE, 2017b, p. 903) Como coloca Frye, “a comédia é criada não para condenar a maldade, mas para ridicularizar a falta de autoconhecimento [...], a resolução cômica essencial é uma desvinculação individual que é também uma reconciliação social”. (FRYE, 1967, p. 81) Nos termos de *As you like it*, isso quer dizer que atores (sociais e teatrais) usam a *mimesis* cômica como uma maneira de criar e recriar a si mesmos através do apontamento da natureza plástica do aparecimento e da manifestação do humano diante de seus semelhantes. A *mimesis* cômica, portanto, não é senão um festejo da multiplicidade das diferentes formas de vir-a-ser no mundo, da expressão essencialmente performático-mimética no palco social.

### 3.3 *Antônio e Cleópatra*: mulheres trágicas e máscaras sociais

A peça *Antônio e Cleópatra* é uma tragédia que retrata o romance entre Marco Antônio e Cleópatra, rainha do Egito. A trama se passa durante um período de instabilidade política e militar envolvendo Roma e o Egito, período no qual Antônio atua como um dos três governantes de Roma. O rival de Antônio nesta peça é Otávio César e seus aliados, que ascendem cada vez mais ao poder, ameaçando o seu posto de líder. Ao longo da trama, Antônio divide sua atenção entre as responsabilidades políticas em Roma e seu relacionamento amoroso com Cleópatra no Egito. Após várias derrotas militares de Antônio e da crescente consolidação do poder de César, Cleópatra testa a lealdade de seu amante ao enviar-lhe uma mensagem informando que teria tirado sua própria vida. Em meio à derrota e diante da notícia da morte de sua amada, Antônio se mata com auxílio de seus ajudantes. Cleópatra, no último ato da peça, ao perceber a inevitabilidade de ser capturada por Otávio e exibida como troféu em Roma, também se mata, aplicando a picada de uma cobra venenosa em seu seio.

*Antônio e Cleópatra* é uma peça escrita entre os anos de 1606 e 1607, sendo publicada pela primeira vez em 1623 no *first folio*. Trata-se de uma das tragédias tardias de Shakespeare, escritas no último período da vida no qual ele se dedicou a tragédias. *Antônio e Cleópatra* foi concebida num período próximo às tragédias *Rei Lear*, *Coriolano* e *Macbeth*, por outro lado, ela também pode ser agrupada dentro do conjunto de obras romanas do bardo, compartilhando inclusive personagens e problemáticas semelhantes com outras dessas peças – o próprio protagonista Antônio é uma das figuras centrais em *Júlio César*. O romance entre Antônio e Cleópatra é mencionado na peça logo em seu início, em ato I, cena 2 e, além disso, Antônio tem um papel fundamental em tal peça, sendo responsável pelo discurso fúnebre de César na cena 2 do ato III, um dos momentos pivotais da trama.

Como é comum para Shakespeare, e em *Antônio e Cleópatra* não é diferente, aqui temos uma peça cuja história de base é fortemente inspirada por sua fonte original, a saber, as biografias de personalidades gregas e romanas, compiladas por Plutarco. Esta mesma obra também serviu de inspiração para outras peças romanas como *Coriolano*, *Titus Andronicus* e a própria *Júlio César*. Todas elas, podemos dizer, fazem parte de um mesmo grupo de peças que reconstroem mimeticamente as histórias e personagens do contexto romano, reimaginando-os sob o olhar shakespeariano.

Dito isso, *Antônio e Cleópatra* tem uma importância especial para o conjunto de obras de Shakespeare pela caracterização de sua co-protagonista Cleópatra, cuja representação iremos analisar daqui em diante. Na seção imediatamente anterior a esta, analisamos *As you like it* enquanto um exemplo paradigmático da comédia shakespeariana em torno dos temas da performance de gênero e dos recursos cômicos na produção desse estilo de *mimesis*. Aqui, guiamos nossa investigação de volta ao gênero trágico para analisar Cleópatra mais pormenorizadamente, buscando elementos relevantes para delinear que tipo de estética trágica Shakespeare produz numa peça na qual não há apenas um homem como catalisador da tragédia, mas esse lugar é compartilhado com uma personagem feminina interpretada por um *boy-actor*. Nesse aspecto, é inevitável lembrarmos de *Romeu e Julieta* como uma primeira passagem do autor sobre esta temática, mas com Cleópatra Shakespeare parece estar trabalhando um aspecto da *mimesis* mais intrincado do que apenas a relação direta entre os temas da tragicidade e do amor. Essa personagem, veremos, propõe um desafio tanto para a crítica quanto para sua encenação devido à sua natureza altamente performática. Em *Shakespeare: the invention of the human*, Harold Bloom diz que o desafio de mimetizar a rainha do Egito se resume ao fato de que ela “nunca para de fazer o papel de Cleópatra”:

Shakespeare deseja que vejamos que Cleópatra nunca para de fazer o papel de [*acting the part of*] Cleópatra. É por isso que é um papel maravilhosamente difícil para uma atriz, que deve atuar no papel de Cleópatra, e também retratar Cleópatra atuando no papel de Cleópatra. (BLOOM, 1999, p. 548)

Na seção anterior, analisamos como o uso de *boy-actors* na comédia trazia para o primeiro plano da *mimesis* artística a metateatralidade inerente ao uso do corpo dos atores para gerar o prazer estético que conciliava o riso extranarrativo e a confusão narrativa entre personagens que se desconstruíam amorosamente devido às dinâmicas do cortejo dificultadas frente ao travestimento. No caso das comédias, o *cross-dressing* adiciona camadas miméticas a ponto de termos nomeado esse procedimento algo digno de uma representação “metamimética”. O problema do protagonismo feminino em Shakespeare, por outro lado, torna-se um problema de difícil resolução no caso de Cleópatra, pois responder à pergunta “pode uma mulher ser trágica?”, envolve também responder “pode um *boy-actor*, de alguma forma, ser uma mulher?” O caso de Cleópatra, entretanto, adensa ainda mais a problemática da *metamimesis* por apresentar falas nas quais se faz não uma menção à transformação de gênero da *personagem* da trama, mas uma alusão explícita ao desnudamento do próprio *corpo do boy-actor* que mimetiza Cleópatra. É o que aparece na icônica cena de morte da personagem em ato V, cena 2 quando diz “Não vê aqui meu filho

que, no seio / Adormece sua ama?” (SHAKESPEARE, 2016a, p. 1046) Como coloca Mulcahy, ao longo da peça, “Cleópatra usa o termo *boy* como verbo de forma significativa, sugerindo a performatividade de gênero”. (MULCAHY, 2007, p. 93) Diversas falas da personagem, defende o autor, tem sua eficácia estética relativa ao reconhecimento mútuo, tanto do público quanto da própria personagem, de que Cleópatra está sendo interpretada por um *boy-actor*. Na última cena da peça, a personagem diz “[...] e eu verei / Um menino guinchar minha grandeza [*I shall see / Some squeaking Cleopatra boy my greatness*]”. (SHAKESPEARE, 2016a, p. 1042) ou, como traduz Carlos Alberto Nunes: “e há de entrar no palco, / tendo eu de ver algum menino-Cleópatra / de voz fina imitar minha grandeza”. (SHAKESPEARE, 2017, p. 218) Mulcahy interpreta esta fala da seguinte forma:

Para que essa piada funcione, é necessário que o público tenha uma consciência clara de que, de fato, era um *boy-actor* enunciando essas falas. Até a própria personagem reconhece isso. A piada não faria sentido se o público ignorasse o fato de que havia um menino por trás da personagem. Mas não se trata apenas de uma piada; é um momento subversivo que revela o ator por trás da personagem e expõe o gênero como algo que pode ser interpretado. (MULCAHY, 2007, p. 93)

Parte considerável da crítica – como sugere, por exemplo, Harold Bloom em *Shakespeare: the Invention of Human* – interpreta *Antônio e Cleópatra* como uma obra cuja tragicidade reside mais na figura de Cleópatra do que no seu par romântico masculino. Tais leituras tendem a apontar o quinto e último ato da peça como “o ato de Cleópatra”. Estruturalmente, vemos que, em Shakespeare, a duração da trama trágica acompanha a vida do protagonista e se encerra com a sua morte. É o caso das assim chamadas “high tragedies”, *Hamlet*, *Rei Lear*, *Otelo* e *Macbeth*, que invariavelmente se encerram após a morte comovente do protagonista. A análise de Bloom, entretanto, não só privilegia a figura da personagem egípcia, que se sobrepõe a Antônio como personagem central da trama, mas vê em sua caracterização algo que vai além de um efeito trágico daqueles sentimentos de terror e piedade associado à *Poética* de Aristóteles:

É a peça dela, e nunca realmente dele [Antônio], pois ele está se apagando bem antes de o pano subir, e ela não consegue se permitir enfraquecer. O arquétipo da estrela, a primeira celebridade do mundo, ela está além de seus amantes — Pompeu, César, Antônio — porque eles são conhecidos apenas por suas conquistas e por suas tragédias finais. Ela não tem nem precisa de conquistas; sua morte é triunfante, em vez de trágica, e ela é para sempre mais conhecida por ser famosa. (BLOOM, 1999, p. 546-547)

Emma Smith, similarmente, se pergunta se o fato de a trama continuar após a morte de Antônio acaba por comprometer a peça enquanto uma obra propriamente trágica ou se, de outro modo, ela reconfigura o gênero para criar uma nova forma de tragicidade. Uma tragédia

com dois protagonistas mortos, para o bem ou para o mal, poderia operar uma duplicação do sentimento trágico. Seria este efeito duplicador algo positivo para o gênero da tragédia ou algo que acaba por diluir a sua potência? Como vimos em *Titus Andronicus* e em *A tempestade*, a duplicação mimética é um recurso poético recorrente no arsenal dramático shakespeariano. Trata-se da duplicação temática que, metaforicamente, é um recurso usual de Shakespeare que “dobra a aposta” e adensa o efeito pretendido, muito para o descontentamento dos neoclassicistas que viram uma certa dose de exagero do *páthos* trágico em diversas dessas peças. De qualquer modo, em *Antônio e Cleópatra*, Shakespeare aposta na dupla morte, na tragédia da morte de dois amantes, algo que ele já havia experimentado anteriormente em *Romeu e Julieta*. Por mais que haja diversos elementos cômicos em *Romeu e Julieta*, a tragédia dos amantes de Verona se efetua de modo poderoso a partir da falta de sincronia na execução do plano dos amantes. Em *Antônio e Cleópatra*, há um clima de desconfiança marcante que está ausente em *Romeu e Julieta*. Aqui, as juras de amor eterno são substituídas por trocas indiretas de mensagem, os “à parte” dos amantes confessando seus amores também desaparecem. Assim sendo, a peça de maturidade dramática *Antônio e Cleópatra* pode ser lida também como uma reavaliação ou uma reapresentação tanto do tema do amor quanto da tragédia. Emma Smith coloca que este modelo de duas mortes, conforme efetivado nesta peça, a faz oscilar entre uma tragédia poderosa e uma paródia do gênero:

Uma tragédia com dois personagens trágicos, então, é uma tragédia dupla. Acontece duas vezes. Em oposição a isso, a segunda morte ou enfraquece a primeira ou é tornada patética por causa dela. São duas tragédias que, no fim, nem sequer somam uma inteira. É um modelo onde as duas mortes na verdade tiram da tragédia, em vez de acrescentar a ela. (APPROACHING [...], 2011b)

Smith propõe que a resposta para a pergunta “a quem pertence essa tragédia?” não encontra respostas fáceis, pois “uma peça focada em um casal central que se desenvolve por meio de diálogo e exibição é, na verdade, uma comédia, não uma tragédia”. (APPROACHING [...], 2011b) Para a autora, “assim como os protagonistas de *Antônio e Cleópatra* se imaginam ultrapassando os limites de seu mundo, sua peça também avança em diferentes direções de gênero teatral”. (APPROACHING [...], 2011b) Neste sentido, a peça só poderia estar numa interseção entre uma tragédia propriamente dita e uma sátira do próprio gênero. Em *Comic Women, Tragic Men*, como o próprio título do livro sugere, a autora Linda Bamber defende a ideia de que a representação das mulheres ao longo da trajetória dramática de Shakespeare pode ser observada como associando figuras femininas ao gênero da comédia, enquanto trágico se apresenta como majoritariamente preocupado com as afetações

e reflexões de heróis masculinos. Assim, a dominação masculina seria uma das características principais das tragédias shakespearianas, nas quais personagens femininas seriam apenas adereços e dispositivos narrativos para engrandecer a tragicidade de personagens masculinos – como seria, por exemplo, o caso de Cordélia em *Rei Lear* e Ofélia em *Hamlet*. Bamber ressalta que “é porque o Eu é um objeto para o herói trágico que o herói trágico parece um sujeito para nós. O Eu é um problema para o herói trágico de uma maneira que nunca é para as personagens mulheres”. (BAMBER, 1982, p. 7) Segundo a leitura de Linda Bamber, os heróis trágicos passam a sensação de terem mundos interiores bastante profundos, uma vasta “vida interna [*inner life*]”. Essa é uma característica perfeitamente compatível com a leitura que fizemos anteriormente de *Hamlet*, mas que segundo a autora não pode ser aplicada a Cleópatra. Sobre as mulheres na tragédia, diz Bamber: “apenas raramente temos vislumbres de algo dos bastidores [*behind-the-scenes*] em suas personalidades”. (BAMBER, 1982, p. 8) A Cleópatra, falta “o senso de uma identidade descobrindo a si mesma, julgando e se formando sozinha”, (BAMBER, 1982, p. 8) falta-lhe também a capacidade de mudar a si mesma, de performar uma transformação de si durante o enredo. A tenacidade defendida por Bloom dessa forma é, para Bamber, uma fraqueza. Não seria então Cleópatra um espelho fixo com o qual Antônio reflete sua tragicidade? Não seria Cleópatra mais um exemplo de um “trampolim narrativo” para fazer ver, novamente, a inexorabilidade interior de um personagem masculino muito mais multifacetado e complexo? Para a autora, as mulheres nas tragédias shakespearianas trazem uma incontornável marca do olhar “outrificador” do autor sobre a forma da mimetização feminina:

Mulheres não se modificam nas tragédias shakespearianas; elas não respondem aos eventos da peça, ao sofrimento, com novas capacidades. Ofélia e Lady Macbeth ficam loucas; as outras mulheres simplesmente desdobram suas premissas originais. Elas podem nos surpreender, mas apenas porque nós não entendemos quem elas eram para começo de conversa, e não porque elas parecem ter se tornado algo novo. (BAMBER, 1982, p. 8)

Os pontos levantados por Bamber e Smith são extremamente valiosos e indispensáveis para a compreensão da tragicidade feminina em Shakespeare e, como coloca Linda Bamber: “Cleópatra está em seu melhor se a entendermos não como uma personagem em processo de mudança, mas como alguém cuja identidade fixa percebemos através de suas performances deslumbrantes e mutáveis”. (BAMBER, 1982, p. 12) Cabe aqui, entretanto, dar um passo atrás para ressaltar as importantes dinâmicas de espelhamento propiciadas entre os amantes de *Antônio e Cleópatra* e tentar delinear melhor que tipo de tragicidade seria possível numa peça que, além de contar com dois protagonistas e duas mortes que ocorrem

em momentos distintos, também parece emular um trágico *sui generis* através da forma como expõe seus personagens ao público. Na interpretação da peça proposta por Emma Smith, o sentimento que une os protagonistas, que ambos compartilham e os leva aos seus desfechos trágicos, são os sentimentos de vergonha e de humilhação que se desdobram no ambiente público. Trata-se aqui menos da mimetização de sentimentos de culpa, arrependimento e desmedida, e mais da tentativa de fugir da opinião pública. Nos termos que cultivamos neste trabalho, significa um dos erros fundamentais que heróis trágicos shakespearianos não cessam de cometer: a armadilha da autodeterminação absoluta. Se tivermos em mente nossa leitura de *Hamlet* delineada no capítulo anterior, iremos lembrar que seu protagonista recusa-se a "atuar", pois ser atuante, ser o agente de uma ação, significa matar sua potência e sua infinitude interior. Aqui, o problema da interioridade humana dá lugar à recepção *exterior* dos atos humanos, de como as decisões dos protagonistas são moldadas a partir da expectativa de sua recepção por um outro. Como em *Hamlet*, entretanto, parte da tragicidade de *Antônio e Cleópatra* também retrata a falta de um saber sobre as dinâmicas de mútua constituição do ser humano. Tanto em *Hamlet* quanto em *Antônio e Cleópatra* ressoa o mote de que não há um espaço "fora" da *mimesis*. Tanto Cleópatra quanto Antônio tentam manter de pé certas imagens de si que são insustentáveis diante da derrocada de seus planos e estratégias de confronto a Roma, eles querem esconder suas faces recorrendo ao suicídio. Não há como moldarmos perfeitamente a máscara social que usamos, por mais poderoso ou celebrado sejamos. Esta é a ironia constituinte da peça que agora analisamos: personagens que tentam controlar sua figura externa e fugir dos olhos exteriores, mas, ao fazer isso, acabam retornando ao problema inicial do qual se esquivavam. Emma Smith diz o seguinte sobre este ponto:

O que os amantes expressam não é o medo de se separarem, mas de serem humilhados publicamente. Por mais que a tragédia seja categorizada como uma tragédia sobre o amor, aceitar isso ao pé da letra pode ser apenas ler a peça da maneira como ela gostaria de ser lida, aceitando o seu *mýthos* convincente sobre si mesma. A ironia, é claro, é que eles já estão sofrendo, eles já estão no palco. Cleópatra já está sendo interpretada por um jovem ator masculino "personificando" ["*boying*"] sua grandeza. O que eles temem tem uma espécie de inevitabilidade, pois já aconteceu. (APPROACHING [...], 2012)

Como complemento desta ideia da máscara social, entretanto, precisamos nos voltar também aos modos como os protagonistas aparecem em público. Pensando nisso, é relevante notar que Cleópatra, ao longo da peça, raramente aparece sozinha em cena: no começo da peça, em Ato I, Cena 5 e no final, em Ato 4, Cena 15 são dos poucos momentos em que Cleópatra está desacompanhada, e logo algum outro personagem é introduzido ao palco.

Assim, a noção de que “Cleópatra não para de fazer o papel de Cleópatra” ressalta justamente esta ideia de uma performance contínua. Na cena 3 do Ato I, por exemplo, Cleópatra diz a Alexas para ir até Antônio e lhe dá o seguinte comando: “vê onde está [Antônio], com quem e o que faz: / Não te mandei. Se o encontras triste, / Diz-lhe que danço; e, se alegre, diz-lhe / Quem, num repente, adoeci”. (SHAKESPEARE, 2016a, p. 916) Analisemos esta fala, primeiramente, a partir do contraste entre as figuras de interioridade profunda como Macbeth e Hamlet e a alta externalização da rainha do Egito. Cleópatra molda sua imagem a partir do comportamento de um outro e a pergunta “como realmente se sente Cleópatra?” não entra em questão, não há solilóquios e “à partes” reveladores. Essa constatação poderia ser lida como uma mera forma de fingimento, uma ação motivada pela reação externa de um outro a fim de provocar uma manipulação emocional. Acontece que, para além disso, a dinâmica entre os protagonistas cria um elo reflexivo entre eles: a egípcia quer provocar o romano, pois sabe que há um laço tão poderoso entre os dois que o poder da sua fala exerce uma coerção modeladora de caráter. Essa dinâmica é justamente a da protagonista operando a partir de um formalismo mimético que se sobrepõe ao conteúdo contingente de sua fala; em outras palavras, a mensagem de Cleópatra pode ser interpretada como: “diga a Antônio que sou aquilo que lhe escapa, aquilo que não pode evitar na equação de sua autodeterminação”. Não é o tema do amor, propriamente dito, mas um tipo de aprisionamento existencial que de alguma forma nos diz que estes dois indivíduos se formam mutuamente, são dependentes um do outro. Somos moldados por pessoas que amamos, sim, mas também – em igual medida – por pessoas que odiamos. Por pessoas que nos olham, pessoas que nos elogiam, que nos julgam. E tudo que vemos desses efeitos do contato com o outro são suas formas de exterioridade. Por isso Cleópatra é uma personagem tão reveladora. A dinâmica dos protagonistas é a epítome da representação shakespeariana do ser humano como agente social. Shakespeare nos mostra, através deste *mimema* duplo, a inevitabilidade da formação do indivíduo enquanto algo puramente autodeterminado, pois é sempre balizado e moldado pela presença de algum outro que nos acompanha intimamente, independente da distância.

De forma semelhante, na cena da morte de Antônio no ato IV, cena 14, o protagonista pede a seu aliado – com o sugestivo nome de “Eros”, o deus grego do amor e da paixão – para que o mate diante da possibilidade da desonra de ser humilhado em praça pública em Roma, diante de seus semelhantes. Novamente, aparece neste trecho, pela própria boca do protagonista, uma visão exterior de si, em terceira pessoa. Antônio ilustra o seu possível destino da seguinte maneira: “Eros, / Queres ver então, de uma janela em Roma, / Com os braços presos, teu amo curvando / Uma nunca punida, e o rosto triste / Coberto de vergonha,

enquanto o carro / Do feliz César, logo à frente, exhibe / O estado a que cheguei?” (SHAKESPEARE, 2016a, p. 1020) É curioso notar também que a morte de Antônio não vem diretamente pelas mãos de Eros na cena 14, mas apenas na cena seguinte. Esse fato, além de propiciar uma leitura simbólica interessante, também nos permite observar novamente uma duplicação mimética da morte de Antônio como uma humilhação recorrente; primeiro, nota-se que sua morte não é um suicídio autossuficiente, mas um “ato assistido” polissêmico. Ele precisa de ajuda para morrer e ao mesmo tempo cria uma cena dramática para os presentes. Sua morte é desenrolada de maneira muito pouco nobre, extremamente distante do ideal solene de um herói de guerra, estendida de maneira excessiva. É um espetáculo que oscila entre ridicularização e tragédia. Há, novamente, uma ironia nessa publicização de sua morte, mas que ganha em riqueza se comparada à peça *Júlio César*: Antônio, que tão solenemente discursou e moveu o público em direção à revolta na peça anterior utilizando-se do corpo morto como “*prop*” dramático, agora é a estrela de uma cena desastrosa sobre a sua própria morte, em que seu corpo ferido teima em permanecer vivo mesmo contra a sua vontade. Retomando a uma interpretação simbólica deste momento, poderíamos dizer que Antônio não consegue “morrer de amor”, Eros é incapaz de completar seu suicídio. Justamente, assim o é porque não vemos uma dominância explícita deste sentimento como há em *Romeu e Julieta*. A tragédia definitiva sobre o amor como completude de mundos opostos, afinal, já fora poetizada pelo próprio Shakespeare. Linda Bamber lê a relação amorosa dos protagonistas da seguinte forma:

A Cleópatra que Antonio percebe é uma figura elusiva. Ele não consegue amá-la completamente nem deixá-la completamente; ele nunca consegue se decidir a ponto de fazer julgamentos definitivos sobre ela, e ainda assim não consegue deixar de julgá-la. Somente quando acredita que ela está morta ou quando ele próprio está morrendo é que ele pode agir a partir de um amor desprovido de medo e suspeita. (BAMBER, 1982, p. 46)

Para Eros, em *Antônio e Cleópatra*, resta um corte mal feito, elíptico, que aponta para a incerteza daquilo que realmente motiva a ação. O amor certamente compõe parte da força daquele ato suicida, mas não é ele quem o efetiva. E, por outro lado, nenhum de seus outros companheiros parece ter coragem ou mesmo a vontade de “dar um fim à sua miséria”. É importante notar certa ironia também no tom da fala da rainha do Egito no momento em que ela recebe Antônio em seus braços, em que reconhece a materialidade do seu corpo quase sem vida, morrendo lentamente nos braços de alguém que nem ao menos é capaz de segurá-lo de pé. É perfeitamente possível imaginar uma montagem cômica do momento: “É pesado o meu amo! / Nossa força vai toda na tristeza / Que o faz pesado”. (SHAKESPEARE, 2016a, p.

1025) Novamente, por mais que o objetivo de Antônio seja escapar da humilhação pública, sua tentativa de se guiar por este caminho se mostra tortuosa, mal acabada e, enfim, ridícula. Personagens secundários e espectadores são unificados enquanto presenciamos Antônio agonizar nos braços de Cleópatra. Simbolicamente, também poderíamos interpretar esta cena como uma alegoria sobre o peso das palavras: Cleópatra deixa marcas pesadas em seu amo, que retornam para si na hora da morte, revelando assim um fardo enorme, uma verdadeira coleção de juízos exteriores que arrastamos ao longo de nossas vidas – o que é especialmente evidente em figuras públicas como Antônio e Cleópatra. Visto que se trata de uma peça sobre como os protagonistas são vistos por outros e também sobre como eles mesmos se enxergam a partir da percepção alheia, a decisão de colocar os protagonistas sempre rodeados de outros personagens e de abandonar os solilóquios como um ponto-chave da expressão parece ser algo deliberado, formulado para exaltar a *mimesis* enquanto um processo incontornável de exteriorização do ser. O desencontro dos protagonistas em vida espelha também a maneira como morrem: sozinhos, apesar de rodeados de pessoas.

Em *As you like it* vimos que o gênero cômico expressava as formas miméticas da união e da comunhão social. Por sua vez, *Antônio e Cleópatra* avança a questão da *mimesis* da performance social para níveis mais radicais e que apontam para o lado trágico desses laços possíveis com nossos semelhantes. O tema é a incomunicabilidade. Os recursos do contraste e do binarismo ajudam a ressaltar essa abordagem: cenas que oscilam entre Roma e Egito, protagonistas como representações do masculino e do feminino, cenas de amor e cenas de guerra, etc. Aspectos que parecem complementares de um ponto de vista teórico, mas que na prática realçam apenas o desencontro e a distância dos protagonistas. Essa é uma peça que trata da diferenciação interpessoal e da possibilidade do encontro com o outro, apesar disso, supor que os protagonistas não conseguem se amar de forma plena apenas por viverem contextos sociais distintos e possivelmente incompatíveis é ignorar a raiz da questão. A peça é sobre a dubiedade e o poder avassalador do amor, mas também das relações humanas em geral, nas quais o sentimento trágico emana do reconhecimento de uma inacessibilidade do interior humano, do fato de que tudo que vem-a-ser no mundo ocorre através da performance, mas que, ao mesmo tempo, não há como saber realmente o que se passa no “*backstage*”. Seja lá o que houver por detrás da máscara social de Cleópatra, é algo que não chega aos nossos olhos. Somos apenas cegados por seu brilho. Por um lado, esta é uma proposição que recai no problema apontado por Bamber: mulheres shakespearianas não são trágicas como os homens. Por outro, Shakespeare parece nos oferecer uma forma outra, mais autoconsciente, de

visualizar o trágico, que passa pela incapacidade de perceber o interior do outro e isso, afinal, vale tanto para Cleópatra quanto para Antônio. Como coloca Smith:

*Antônio e Cleópatra* antecipa as dificuldades de entender figuras públicas, mas acredito que faz mais do que isso: [...] neste ponto, acho que Shakespeare na verdade reconhece que o interior é totalmente impenetrável. Então, ao contrário do acesso através de solilóquios extensos a esses outros personagens trágicos, aqui vemos seres humanos construídos por meio de diálogo, performance e pretensão. Como César, tudo o que realmente sabemos ao final da peça é que o casal era famoso e que nossa presença nesta peça reforçou a celebridade deles. (APPROACHING [...], 2011b)

Se, por um lado, *Antônio e Cleópatra* não é uma tragédia de interioridade, se Cleópatra – como propôs Bamber – não possui a complexidade de caráter de um personagem trágico segundo as expectativas do gênero, por outro a rainha do Egito é um excelente personagem para observarmos as formas do espelhamento social no sentido da extensão individual entre dois amantes. Como mencionado, em *Renaissance Extended Mind*, Miranda Anderson defende a ideia de que Shakespeare concebia a identidade pessoal não só como formada individualmente, de modo interiorizado, mas também como um processo de co-criação coletivo ao qual deu os nomes de “subjetividade estendida”, categoria que trata da identidade pessoal como algo impossível de definir enquanto apenas restrito a um indivíduo apenas, e da “reflexividade estendida”: “Esses termos são usados para descrever a maneira como objetos, ambientes e outras pessoas contribuem e participam da subjetividade e do autoconhecimento de uma pessoa”, (ANDERSON, 2015, p. 36) o que poderíamos chamar em nossos termos de uma co-mimetização: a formação conjunta de performances mimético-existenciais dos indivíduos relacionados através de espelhamentos entre si. Mais especificamente, no caso da interpretação da peça aqui em questão, a pessoa amada – amigo ou par romântico – pode ser considerada como parte constituinte do eu, uma extensão de si. Cleópatra e Antônio são grandes exemplos disso, mas em *Júlio César* vemos esse aspecto exposto mais abertamente através da relação entre Bruto e Cássio. Este diálogo mostra bem esta dinâmica da co-mimetização shakespeariana:

Cássio: Diz, podes ver teu rosto, amigo Bruto?  
Bruto: Não – pois o olhar jamais vê a si mesmo,  
Exceto por reflexo, em outros seres.  
Cássio: De fato:  
E muita gente se lamenta, Bruto,  
Por não teres espelhos que revelem  
Aos teus olhos o teu valor oculto,  
Para que enxergues tua própria imagem [...]  
Como dizes, não podes ver teu rosto  
Exceto por reflexo, e eu, teu espelho,  
Agora vou mostrar-te, sem excesso,  
Uma parte de ti que desconheces. (SHAKESPEARE, 2018, p. 48)

Em *Júlio César*, vemos como a relação mimética entre Bruto e Cássio dá uma nova direção ao primeiro. O próprio nome do personagem indica essa dinâmica: Bruto é transformado aos poucos a partir das trocas com Cássio, e de minério rústico vai sendo lapidado em uma nova forma. O que não quer dizer, entretanto, que esta é uma relação de via única, mas uma espécie de dialética mimética, na qual ambas as figuras são mutuamente dependentes de si e também formam um terceiro estado de coisas, modificadas por essa relação anterior. Anderson lê os processos de transformação desses dois romanos da seguinte forma:

A sensação de superioridade de Cássio, apesar de seu status social inferior, deve-se à sua capacidade de manipular Bruto enquanto permanece aparentemente intocado e opaco [...] As tentativas de Cássio de liderar Brutus acabam falhando, pois, embora convença Brutus a participar da revolta, Bruto, de maneira idealista, o convence a não matar Antônio e a permitir que Antônio fale no funeral de César, onde ele incita o povo contra eles. Em vez disso, é Cássio quem se transforma. (ANDERSON, 2015, p. 233)

Cleópatra, por sua vez, não dá vazão à construção de um personagem complexo, ela não se transforma ao longo da peça. Antônio, por assim dizer, não é tanto um Cássio para ela quanto o contrário: é a mensagem de Cleópatra que causa a reviravolta na trama e leva Antônio à morte. Cleópatra, como queria Bloom, é uma estrela que não para de brilhar, na mesma tonalidade e grau de intensidade. Porém, o ponto importante aqui é: a rainha do Egito não apenas é uma celebridade histórica, dotada de fama e admirada por seus semelhantes, mas alguém cuja própria definição é derivada da noção mimética do olhar do outro. Em outras palavras, Cleópatra é alguém que o tempo todo olha para si como se outra pessoa estivesse a observando. Esse é o aspecto central para a compreensão da *mimesis* na peça: assim como Bruto e Cássio, Antônio e Cleópatra possuem uma relação amorosa simbiótica, mas aqui, de maneira muito mais radical do que lá, essa simbiose aponta para um aspecto estruturante das modalidades de co-mimetização. Dado que nunca é revelado ao público o que se passa no interior dos personagens, como não sabemos de fato qual a natureza do amor do casal, se se trata de um amor mais ou menos espontâneo, mais ou menos politicamente guiado, mais ou menos autêntico – ou seja: se é guiado ou não por impulsos individualmente e/ou internamente justificados –, nos resta apenas o esqueleto, o modelo desse tipo de relação. Em outras palavras, enquanto relação de co-formação de identidade, não sabemos exatamente que tipo de identidade está sendo formada, qual o conteúdo que se modifica internamente a partir da relação dos dois amantes, mas Shakespeare passa a se concentrar justamente nas dinâmicas sociais que estruturam esses enlaces. As perguntas “o que

realmente motiva Antônio? O que realmente sente Cleópatra?” permanecem sem uma resposta clara. Tudo o que Shakespeare nos oferece pode ser resumido da seguinte maneira: seja o que for, a resposta passa pela dinâmica social de um espelhamento mútuo. Cleópatra é Antônio. Antônio é Cleópatra. Nenhum dos dois sabe do interior do outro, mas enquanto duas máscaras espelhadas, frente a frente, ambos se contaminam infinitamente.

## Conclusão

No início deste trabalho, investigamos o termo *mimesis* e seus diversos significados, desde o seu contexto cultural e seus significados na cultura grega antiga, passando pelas elaborações filosóficas de Platão e Aristóteles e chegando até as modalidades de mimetização no Renascimento. No capítulo 1, vimos que o termo *mimesis* pode ser entendido como um processo que coloca duas ou mais coisas em uma relação de espelhamento. Definimos, a partir da bibliografia levantada, que a *mimesis* poderia ser resumida em dois usos distintos: simulação e emulação. Quando mimetizamos e reproduzimos ou produzimos uma réplica de algo, isto seria uma “simulação”. Quando, de outro modo, tentamos “agir como” ou “fazer do mesmo modo que” uma outra coisa, trata-se então de uma “emulação”. O vocabulário platônico, por sua vez, nos diz que uma relação mimética poderia ser dividida em duas partes: o “paradigma” – o modelo da relação – e o “*mimema*” – o produto da relação mimética. Vimos como a *mimesis*, enquanto um processo, enquanto uma mediação, uma transposição, é um ato também de transformação ou, como quisemos chamar em nosso trabalho, o “modelo” e o “modelado”, termos que encontramos para representar também a plasticidade daquilo que uma hora pode ser o modelo exemplar e em outra também pode ser modificado. Vimos também que um ato mimético coloca em movimento as coisas ou as ideias elencadas na relação, sem que necessariamente haja uma valoração apriorística dos seus elementos. Definimos neste ponto algo imprescindível: que um paradigma não necessariamente é superior ao produto da relação mimética. Por exemplo: um pintor pode obter inspiração ao observar a colunas imperfeita ou assimétrica de um templo grego para pintar um templo semelhante, mas que possui uma estrutura perfeita ou mais simétrica que o original. A *mimesis* não é, necessariamente, uma relação entre dois objetos com a função de melhorar ou piorar um modelo, mas antes um ato de colocar seus objetos em relação com um fim qualquer, definido *a posteriori*. Para não carecer de exemplos: um desenhista especializado em caricaturas, que tem como paradigma uma pessoa com nariz fino e olhos ligeiramente grandes e produz um desenho desta mesma pessoa com olhos exageradamente grandes e um nariz exageradamente fino, busca ressaltar certos aspectos do paradigma que em seu *mimema* podem ser visualizados de forma mais clara e evidente. Assim, ressaltamos também que as relações miméticas têm uma potência reveladora e que a *mimesis* artística tira bastante proveito desse uso.

Através da bibliografia levantada, vimos como Platão pode ser entendido como um autor que privilegia as relações miméticas em sua obra tanto no âmbito da epistemologia

(elegendo as “ideias” como formas perfeitas do conhecimento, o paradigma máximo de toda boa *mimesis*) quanto nas relações ético-políticas. Para o presente trabalho, o objetivo de dialogar com Platão não foi em busca de uma doutrina qualquer, mas de notar ali certos elementos que poderiam contribuir para a compreensão da noção de *mimesis* enquanto uma modalidade essencial no processo de aprendizagem e espelhamento social. Essa perspectiva filosófica ajudou nosso trabalho a delinear os usos da *mimesis* enquanto um modo essencial das relações humanas de aprendizagem e espelhamentos mútuos, algo que propiciou diversas modalidades de interpretações das peças de Shakespeare em seções posteriores.

Ainda sobre as seções do capítulo 1, na *Poética* de Aristóteles encontramos uma defesa do procedimento revelador da *mimesis* artística, cuja epítome reside na passagem que diz: “a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido”. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451a 35) Vimos, da seção 1.3 à 1.4, como a leitura da *Poética* e sua interpretação ao longo do tempo – por exemplo, as interpretações de autores como Boileau e Horácio – acabaram norteando grande parte da concepção das belas artes europeias do Renascimento e do Classicismo. Ressaltamos, nestas últimas seções do capítulo 1, como a experiência de aprendizado no Renascimento estava intimamente ligada a um processo explicitamente mimético através da “*imitatio*”. Esse é um ponto muito relevante para notar o estilo shakespeariano de produzir peças que, em sua grande maioria, consistem em *mimemas* que eram adaptações de personagens históricos, de tramas já existentes e que foram mimetizadas sob a forma teatral, ganhando novos sentidos e contornos artísticos reveladores de uma nova maneira de enxergar essas histórias e os temas abordados.

O estabelecimento destes parâmetros nos ajudou ao longo do trabalho justamente por proporcionar uma base de análise das peças de Shakespeare. No início do capítulo 2, discutimos a figura de Shakespeare como um ponto de inflexão nos rumos da arte europeia, levantando a ideia de que suas obras não se adequam aos modelos artísticos do classicismo e que a sua forma de mimetizar exigiu uma reflexão sobre os parâmetros sobre a crítica e sobre a produção artística. A partir de então, analisamos diversas peças para ressaltar modalidades específicas da *mimesis* shakespeariana em busca de elementos que pudessem ao mesmo tempo revelar seu modo de fazer arte e também quais os principais temas que circulam em sua obra. A conclusão a que chegamos após essas leituras individuais é a de que Shakespeare, mais do que simplesmente um artista mimético competente, é também um autor altamente voltado à produção de peças “metamiméticas”. Tecemos aos poucos aqui este conceito que tenta dar conta da tendência do autor a apontar para a própria artificialidade de seu *mimema*. O artifício é parte intrínseca da produção mimética shakespeariana, não é um elemento a ser

escondido, e sim a ser exacerbado e duplicado. A “*metamimesis*” apareceu em nosso trabalho inicialmente através da passagem metateatral da peça dentro da peça na cena 2 do ato III de *Hamlet*, mas atingiu seu ponto mais alto quando discutimos as comédias shakespearianas no capítulo 3. Para o nosso objetivo, o que chamamos aqui de “*mimesis* cômica” tem um papel crucial por cruzar a fronteira da *mimesis* artística para a *mimesis* social, pois assim como “o intuito da representação, cujo fim, desde o início até agora, foi e é exhibir um espelho à natureza”, (SHAKESPEARE, 2015, p. 116) vimos também que para Shakespeare “O mundo é um grande palco, / E os homens e as mulheres são atores. (SHAKESPEARE, 2016b, p. 846) Entendemos aqui neste trabalho que o teatro na época de Shakespeare era um local de aprendizado, um espaço no qual a audiência esperava extrair frases, ditados e, essencialmente, reflexões que pudessem enriquecer suas vidas. Mais do que uma experimentação com a forma do drama, a *mimesis* shakespeariana aponta para uma brincadeira com a própria forma do aparecer no mundo, algo indissociável da *mimesis*. Em diversas peças, interpretamos como certos personagens são bobos ou trágicos justamente por acidentes e tropeços nas suas relações miméticas com as demais pessoas que as rodeiam: mencionamos a passagem de *Júlio César* em que Cássio admite verbalmente a Bruto o efeito mimético que marca as relações humanas e como Antônio e Cleópatra, da peça homônima, são bons exemplos da inseparabilidade da formação de uma noção de indivíduo de uma “co-formação” mimética. Esta noção também esteve presente na leitura de *Hamlet*, um personagem especialmente importante para notar que a obra de arte também pode ser um grande receptáculo de espelhamentos. Afinal de contas, como mencionamos no capítulo 1, toda *mimesis* também produz alguma interpretação dos elementos de sua relação, algo especialmente importante para a crítica. Peças como *Hamlet* e *A tempestade*, através da maneira elíptica que representam seus personagens, fornecem um prato cheio para a reflexão. A partir do momento em que as interpretamos, elas nos devolvem uma visão mais clara não só do enredo das peças, mas de nós mesmo e de nossa visão do mundo.

Falamos também da metáfora da obra de Shakespeare como uma floresta: como alerta Nuttall, se Shakespeare fosse um autor que apenas nos provocasse boas perguntas, ele não teria nem metade do seu valor. Seu grande mérito é que suas peças fazem provocações certas que produzem respostas não tão fáceis assim de serem desvendadas e fixadas. Interpretar uma peça de Shakespeare, neste sentido, é como adentrar numa floresta selvagem, com muitos caminhos possíveis. Para expandir esta metáfora, poderíamos dizer que a crítica, com o passar do tempo, escavou passagens e abriu certas rotas. São caminhos que podemos recorrer ao entrarmos nesta selva densa. E certamente, ao longo dos séculos, diversos e

excelentes caminhos foram abertos por grandes autores, muitos dos quais foram aqui trazidos para as discussões. Mas, como registra o prefácio dos editores da compilação *The New Oxford Shakespeare*: “Com Shakespeare, somos todos estudantes. Há sempre mais a aprender, sempre algo a compreender de forma diferente ou mais profunda, sempre algum detalhe ou padrão que antes havíamos deixado passar”. (BOURUS et al., 1960, p. vii) A obra de arte shakespeariana resiste a uma interpretação unívoca e ao longo do nosso trabalho argumentamos em favor da posição de que este não é um efeito acidental, mas algo pretendido pelo próprio autor: seus melhores personagens resistem a uma nomeação limitante e possui a característica plástica da *mimesis* que os tornam catalisadores de leituras e interpretações diversas, o que tem a ver com a metáfora da floresta. Por vezes, críticos audaciosos e despreparados podem cair em armadilhas interpretativas e revelar mais sobre si do que sobre a obra em si. Em *A tempestade*, por exemplo, quando nomeamos Caliban de “monstro”, é como se observássemos nosso reflexo na superfície límpida de um lago no meio dessa floresta. Como argumentamos, nesta peça em especial – assim como em *Hamlet*, mas também em diversas outras, em maior ou menor grau – Shakespeare monta um cenário explicitamente indefinido, no qual o ponto de vista dos personagens e suas afirmações entram em contradições umas com as outras. As falas dos personagens numa peça shakespeariana, se levadas ao pé da letra, enganam o espectador e o convencem de um ponto de vista tão provisório quanto os demais, deixando-o ser levado por uma interpretação dentro de várias outras possíveis. A superinterpretação aqui é, como dizem os programadores, “*a feature, not a bug*”: as peças de Shakespeare têm a tendência a puxar para dentro e de deixá-los lá dentro perdidos, e aqueles que se aventuram por novas rotas se perdem em busca de um novo caminho.

Por último, há a relação da obra de Shakespeare com o universalismo: ao longo de nosso trabalho, diversos autores viram no bardo um “revelador da natureza”, alguém que entende a natureza do ser humano de forma privilegiada. Argumentamos que esta tendência de interpretação se deve ao domínio das técnicas miméticas de produção artística e da produção de *mimemas* extremamente convincentes do ponto de vista tanto da recepção quanto da produção artística. Entretanto, seria redundante aqui retrazar a maneira como isso se dá, visto que cada peça, cada personagem cria sua própria dinâmica específica para isso. Nos termos deste trabalho, se trata menos de uma definição específica do ser humano enquanto detentor de certos valores morais, de um universalismo do ponto de vista de algum conteúdo das ações humanas mensuráveis, mas de um universalismo da potência humana, uma *mimesis* que se reconhece como tal, que aponta o seu próprio caráter provisório, auto

referente e abertamente artificial. Se há algum universalismo em Shakespeare, se trata então de um tipo de generalização da ação humana enquanto constituída pela *mimesis* e suas diversas formas de atuação na realidade. O ser humano shakespeariano é fruto daquilo que ele decide mimetizar. A *mimesis* é, a um só tempo, revelação de algo novo e criação. No sentido humanista das obras de Shakespeare, isso quer dizer uma criação e uma recriação de si e de nossas ideias a partir do contato com o outro, pois não há *mimesis* sem um terceiro. É por isso também que a obra de Shakespeare pode ser interpretada como uma galeria de espelhos: é um campo de reflexão infinita, cada peça, uma nova superfície para olhar, que produz imagens novas e distintas a cada vez que se olha. A *mimesis*, enquanto processo, é uma transformação e um movimento, e as peças de Shakespeare são alguns dos melhores exemplos possíveis de como a arte transforma aquele que a observa e a interpreta.

## Referências Bibliográficas

ADELMAN, Janet. *Suffocating Mothers: fantasies of maternal origin in Shakespeare's plays, Hamlet to The Tempest*. New York: Routledge, 1992.

ANDERSON, Miranda. *The Renaissance Extended Mind*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

APPROACHING SHAKESPEARE: Titus Andronicus. [Locução de]: Emma Smith. [S.I.]: University of Oxford, 19 out, 2011a. Podcast. Disponível em: <<https://podcasts.ox.ac.uk/titus-andronicus>>. Acesso em: 17/05/21.

APPROACHING SHAKESPEARE: As you like it. [Locução de]: Emma Smith. [S.I.]: University of Oxford, 23 out, 2012. Podcast. Disponível em: <<https://podcasts.ox.ac.uk/you-it>>. Acesso em: 19/09/24.

APPROACHING SHAKESPEARE: Antony and Cleopatra. [Locução de]: Emma Smith. [S.I.]: University of Oxford, 11 out, 2011b. Podcast. Disponível em: <<https://podcasts.ox.ac.uk/you-it>>. Acesso em: 02/10/24.

ARAÚJO, Carolina. “Educação e Expulsão dos poetas: o caso Platão”. *ENFIL - Revista Encontros com a Filosofia*. Ano 1, nº 2 setembro, 2013.

ARISTÓTELES. *Física*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.

\_\_\_\_\_. *Metafísica*. São Paulo: Loyola, 2002.

\_\_\_\_\_. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2014.

BAMBER, Linda. *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare*. Stanford: Stanford University Press, 1982.

Barbican stands by Stockhausen. BBC, 2001. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1556137.stm>>. Acesso em: 06/05/2021.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BATE, Jonathan. “Shakespeare’s Foolosophy”. *Shakespeare in Southern Africa*, Vol. 13, 2001, p. 1-10.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1999.

BOILEAU, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BOURUS, Terri; EGAN, Gabriel; JOWETT, John; TAYLOR, Gary. “General Editors’ Preface” In: *The complete works: modern critical edition*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

BROOK, Peter. *Reflexões sobre Shakespeare*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

BURKE, Edmund. Uma investigação sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo. Campinas: Editora UNICAMP, 2013.

CAMDEN, Carrol. “On Ophelia’s Madness”. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 15, No. 2 (Spring, 1964), pp. 247-255.

CARPEAUX, Otto Maria. *A história concisa da literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

COLERIDGE, Samuel. *Coleridge's Essays & Lectures on Shakespeare: & Some Other Old Poets & Dramatists*. London: J.M. Dent & Sons, 1914.

COSTA, Gilmário Guerreiro da. “A escrita filosófica e o drama do conhecimento em Platão”. *Archai*, n. 11, jul-dez, p. 33-46, 2013.

DANTO, Arthur. “O mundo da arte”. *Artefilosofia*. Ouro Preto, n. 1, p. 13-25, jul. 2006.

DEMÓCRITO, *Fragmentos*, trad. Anna Prado In: *Os pensadores: pré-socráticos*. São Paulo: Nova Cultura, 2000.

FERRARO, Julian. “The Satirist, the Text and 'The World beside': Pope's ‘First Satire of the Second Book of Horace Imitated’”, *Translation and Literature*, Vol. 2, pp. 37-63, 1993.

FOLENA, Lucia. “The Judgement of Trees: Shakespeare’s Forest and the Theatre of the Green World”. *RICOGNIZIONI. Rivista di lingue, letteratura e culture moderne*, 14 • 2020 (VII).

FRYE, Northrop. “The Argument of Comedy” In: DEAN, Leonard Fellows. *Shakespeare: Modern Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press, 1967, pp. 79-89.

\_\_\_\_\_. *On Shakespeare*. New York: Vail-Ballou Press, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Verdade e memória do passado”. Projeto história, São Paulo, v. 17, jul./dez, 1998.

GARBER, Marjorie. “Shakespeare as Fetish”. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 41, No. 2 (Summer, 1990), pp. 242-250

GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. *Mimesis: Culture, art, society*. Berkeley: University of California Press, 1995.

GREENBLATT, Stephen. *Shakespearian Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. California: University of California Press, 1988.

HALLIWELL, Stephan. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

HAZLITT, William. *Characters of Shakespeare's Plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HOLANDA, Luisa Severo Buarque de. *O animal mimético: sobre a mimesis em Platão e em Aristóteles*. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

HORÁCIO. *Arte poética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

HULSE, Clark. "Wresting the Alphabet: Oratory and Action in Titus Andronicus". *Criticism*, Vol. 21, No. 2 (Spring 1979), pp. 106-118.

JOHNSON, Samuel. *Prefácio a Shakespeare*. São Paulo: Iluminuras, 2021.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KNIGHT, G. Wilson. *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearian Tragedy*. New York: Routledge Classics, 2001.

KOTT, Jan. *Shakespeare: nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LAËRTIOS, Diôgenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

LESSING, Gotthold Ephraim. "Décima sétima carta"; das Cartas sobre a literatura mais recente (Fevereiro de 1759). Diego Baptista (PD-FAPESP/USP-FUBerlin); Manoela Hoffmann Oliveira (Unicamp/FU-Berlin), T. e comentário. (2014). *O Percevejo Online*, 5(2).

LOVETT, David. "Shakespeare as a Poet of Realism in the Eighteenth Century". *ELH*, Vol. 2, No. 3 (Nov., 1935), pp. 267-289.

LUPTON, J. R. "Creature Caliban". *Shakespeare Quarterly*, Vol. 51, No. 1 (Spring, 2000), pp. 1-23

MARCONDES, Danilo. "Montaigne, a descoberta do novo mundo e o ceticismo moderno". *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 126, Dez./2012, p. 421-433

MEDEIROS, Fernanda. "Shakespeare, cultura retórica e modernidade: Titus Andronicus e o perigo dos livros". In: Ana Lucia de Souza Henriques; Maria Conceição Monteiro. (Orgs.). *Literaturas de língua inglesa: leituras interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2016.

MENEZES NETO, Nelson de Aguiar “A Poética da Mímesis no Timeu-Crítias de Platão”. *Archai*, v. 30, p. 1-26, 2020.

MONTAIGNE, “Sobre os canibais” In: Os ensaios. São Paulo: Penguin & Companhia das letras, 2012.

MOSKOVIT, Leonard A., “Pope and the Tradition of the Neoclassical Imitation”, *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 8, No. 3, Restoration and Eighteenth Century (Summer), pp. 445-462, 1968.

MULCAHY, Sean. “Boy Actors on the Shakespearean Stage: Subliminal or Subversive?”, *Anglistik: International Journal of English Studies*, 28.2 (September 2017): p. 87-111.

MUNIZ, Fernando. “Platão contra a arte”. In: Haddock-Lobo, R. *Os Filósofos e a Arte*. Rio de Janeiro: Rocco, pp 15-42. 2010.

NUTTALL, A. D. Shakespeare, the Thinker. New Haven e Londres: Yale University Press, 2008.

\_\_\_\_\_. *Why Does Tragedy Give Pleasure?* Oxford: Oxford University Press, 2001.

PESSANHA, José Américo da Motta. “O teatro das ideias”, palestra proferida na PUC no dia 8 de novembro de 1991. Cf. *O que nos faz pensar*, Nº 11, abril de 1997.

PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1993.

PLATÃO. *Íon*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

\_\_\_\_\_. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

POPE, Alexander. *Poemas de Alexander Pope*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

\_\_\_\_\_. “Preface” In: *The Work of Shakespeare in Six Volumes, Vol. I*. London : Printed for Jacob Tonson in the Strand, 1725. Disponível em: [https://archive.org/details/worksofshakespea01shak\\_4/page/n11/mode/2up](https://archive.org/details/worksofshakespea01shak_4/page/n11/mode/2up). Acesso em 26/02/2023.

\_\_\_\_\_. “An Essay on Criticism” In: *Alexander Pope: The Major Works*. New York: Oxford University Press, 2006.

POTOLSKY, Matthew. *Mimesis*. New York: Routledge, 2006.

RACKIN, Phyllis. “Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage”. *PMLA*, Vol. 102, No. 1 (Jan., 1987), pp. 29-41.

REESE, Jack. “The Formalization of Horror in Titus Andronicus”. *Shakespeare Quarterly*. v. 21, n. 1 1970, pp. 77-84.

RYMER, Thomas. *A Short View on Tragedy*. New York: August M. Kelley, 1971. Disponível em: <https://archive.org/details/shortviewoftrage0000ryme/page/n7/mode/2up>

SANTORO, Fernando. *Poesia e verdade: interpretação do problema do realismo a partir de Aristóteles*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. “Sobre a estética de Aristóteles”. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. I, n. 2 (mai-ago/2007), pp. 1-13.

SALINGAR, Leo. *Shakespeare and the tradition of comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

SCHECHNER, Richard. “11 de Setembro, arte de vanguarda?”. *Revista brasileira de estudos da presença*. Porto Alegre, v.1, n.2, p. 404-425, jul./dez., 2011.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. São Paulo: Autêntica, 2011

\_\_\_\_\_. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. São Paulo: Autêntica, 2018.

SHAKESPEARE, William. *154 sonetos*. Tradução de Thereza Christina Roque de Motta. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2014.

\_\_\_\_\_. *Hamlet*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *William Shakespeare: Teatro Completo Vol 1 - Tragédias e comédias sombrias*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2016a.

\_\_\_\_\_. *William Shakespeare: Teatro Completo Vol 2 - Comédias e romances*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2016b.

\_\_\_\_\_. *William Shakespeare: Teatro Completo Vol 3 - Tragédias históricas*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2016c.

\_\_\_\_\_. *The complete works: modern critical edition*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

\_\_\_\_\_. *Antônio e Cleópatra*. Tradução de Carlos Alberto Nunes: Peixoto Neto, 2017a.

\_\_\_\_\_. *Ricardo III*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017b.

\_\_\_\_\_. *Tito Andronico*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017c.

\_\_\_\_\_. *Coriolano*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017d.

SHAPIRO, Michael. *Gender in play on the shakespearean stage: boy heroines and female pages*. University of Michigan Press, 1996.

SHAPIRO, James. *1599: um ano na vida de William Shakespeare*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.

\_\_\_\_\_. *Quem escreveu Shakespeare? A história de mais de quatro séculos de disputa pela herança de uma autoria*. Curitiba: Nossa Cultura, 2012.

SÛSSEKIND, Pedro. “O corpo em cena: considerações sobre *Hamlet* e *Júlio César*”. *ARTEFILOSOFIA*, Dez, 2020, p.57-68.

\_\_\_\_\_. “Hamlet e o espelho”. In: COSTA, R.; PAZETTO, D.; FREITAS, V. (Org.) *O trágico, o sublime e a melancolia – Vol. I*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

\_\_\_\_\_. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. “Shakespeare e Montaigne”. *Viso: Cadernos de estética aplicada*. Rio de Janeiro, n. 33, jul-dez/2023

TRICOMI, Albert. “The Aesthetics of Mutilation in *Titus Andronicus*” In: C. Alexander (Ed.), *Shakespeare and Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

VAUGHAN, Alden T.; VAUGHAN, Virginia M. *Shakespeare’s Caliban. A Cultural History*. Cambridge: University Press, 1991.

VELOSO, Cláudio. *Aristóteles Mimético*. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

WEINBERG, Bernard. *A history of literary criticism in the Italian Renaissance - Volume I*. Chicago: University of Chicago Press, 1961a.

\_\_\_\_\_. *A history of literary criticism in the Italian Renaissance - Volume II*. Chicago: University of Chicago Press, 1961b.

\_\_\_\_\_. “From Aristotle to Pseudo-Aristotle”. *Comparative Literature*, Vol. 5, No. 2, Spring, pp. 97-104, 1953.

ŽIŽEK, S. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge: MIT Press, 1992.