

d e i z e
FONSECA

Centro Universitário Uniabeu (UNIABEU)

**TRÓILO E
CRÉSSIDA:
SHAKESPEARE,
O FEMININO
E A GUERRA**

RESUMO> Troilus e Créssida é uma das peças shakespearianas que resistem à classificação. Shakespeare constrói um texto iconoclasta, repleto de ambiguidades, aberto a diversas abordagens, que, além de revelar suas habilidades como adaptador, permite uma leitura embasada em ferramentas da contemporaneidade, com destaque para a intertextualidade, o dialogismo, a guerra e as questões de gênero.

PALAVRAS-CHAVE> Guerra; Dialogismo; Estudos de gênero

TRÓILO E CRÉSSIDA:
SHAKESPEARE,
O FEMININO
E A GUERRA

Deize Maria Ferreira FONSECA¹
Centro Universitário Uniubeu (UNIABEU)

As adaptações da obra de Shakespeare são um fenômeno cultural da contemporaneidade, apresentadas nos mais diversos suportes, desde várias formas audiovisuais, passando por diferentes modalidades escritas (de romances a *graphic novels*), até novas obras dramatúrgicas. O que parece ser menos discutido é o fato de o próprio Shakespeare ter sido um adaptador, que se apropriou de mitos, contos de fadas, folclore e material literário canônico, circulantes na vasta riqueza cultural disponível no mundo elisabetano-jaimesco, para compor suas obras. Isso só foi possível graças à natureza daquele ambiente teatral, preponderantemente colaborativo e inserido em uma dinâmica muito particular, na qual a participação do público –os populares como elemento pagante e a nobreza como elemento protetor da atividade– era fundamental. Tais fatores ajudaram a transformar o mundo cultural elisabetano-jaimesco em um ambiente intertextual, polifônico e dialógico, caracterizado pela multiplicidade de vozes presentes naquele discurso social e artístico convivendo, interagindo e confrontando-se. E, se há uma peça shakespeariana na qual a polifonia destaca-se, esta é *Tróilo e Créssida* (1601-2).

A dificuldade em lidar com o texto inicia-se quanto à sua classificação: comédia, tragédia, tragicomédia, história? Segundo a classificação atribuída ao estudioso Frederick Samuel Boas (1862–1957) em *Shakespeare and his Predecessors* (1896), ela seria uma peça-problema (*problem play*), juntamente com *Bom é o que acaba bem* (1604-5) e *Medida por Medida* (1603-4). Peças-problema seriam aquelas que abordam a questão ética e/ou dilemas morais. A possível classificação de gênero concerne a um dos problemas que envolvem a obra e lhe garantem um fascínio especial na criação shakespeariana.

¹ Doutora pela UFRJ (Programa Interdisciplinar Linguística Aplicada) e Docente da Pós-graduação da UNIABEU.
E-mail: deizemara@gmail.com.

Shakespeare deve ser compreendido como um grande observador, um grande ouvinte e um grande leitor. Vivendo em uma época de significativa riqueza cultural, soube captar o que estava à sua volta e trazer esse material para o palco. Há de se levar em consideração também o aspecto colaborativo do teatro elisabetano-jaimesco e a trajetória de Shakespeare nessa indústria cultural: ator, dramaturgo, sócio de companhia. Nada no mundo do teatro lhe foi estranho. Provavelmente, essa organicidade na vida teatral foi o que ajudou a desenvolver nele a sensibilidade para avaliar o que iria ou não agradar ao público –certamente, um critério relevante para a escolha de um assunto a ser abordado.

Inspirada pela mais antiga das obras literárias do Ocidente, a *Iliada* de Homero, a peça é um dos melhores exemplos para análise da questão de Shakespeare como adaptador. Além disso, o autor trabalha com o delicado tema da presença feminina em ambiente de guerra. As mulheres, embora não pudessem estar presentes atuando no palco, estavam na plateia, nos bastidores e, devemos destacar, uma delas ocupava o trono da Inglaterra. Logo, é fácil entender o destaque que muitas personagens femininas possuem em toda a obra do dramaturgo. Já a guerra, sendo uma realidade social presente em várias culturas, não estava ausente na vida elisabetana. A sociedade em que Shakespeare estava inserido era um mundo em movimento, riquíssimo palco de tensões sociais, em que a nação encontrava-se em processo de formação e ambição hegemônica, enquanto o mundo transformava-se. Trata-se de uma época marcada por guerras, em que a vitória inglesa sobre a Invencível Armada Espanhola (1588) é um momento emblemático. Segundo Andrew Gurr (2002, p. 2), Londres fervilhava de notícias sobre as campanhas militares e vivia cheia de soldados em trânsito. Era grande a quantidade de livros publicados sobre táticas e estratégias militares, assim como sobre a conduta na guerra. O reinado (1558-1603) de Elizabeth I (1533-1603) foi marcado tanto pela afirmação da Inglaterra como potência global (um conceito novo), quanto pelas disputas internas entre católicos, anglicanos e puritanos, além de dúvidas sobre a sucessão da “Rainha Virgem”. Vejamos, portanto, como os temas do feminino

e da guerra imbricam-se na peça.

A guerra discutida em *Tróilo e Crésida* é a emblemática guerra de Troia, tendo uma mulher como pivô e outras mulheres como suas maiores vítimas; ao final do conflito, as mulheres troianas transformam-se em despojos de guerra. Crésida, personagem-título, carrega a marca da alteridade, pois além de ser uma mulher em um ambiente masculino, é também estrangeira.

A obra original, a *Iliada*, é um poema épico de 15 mil versos compostos por volta de 700 a C., que relata um episódio ocorrido durante o cerco dos gregos a Ílion, cidade na região de Troia (correspondendo ao noroeste da atual Turquia). O episódio narrado desencadeia-se a partir da ira de Aquiles, “[...] que tantas dores trouxe aos Aqueus e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades” (HOMERO, 2013, p. 109), quando a guerra, motivada pelo rapto da grega Helena –esposa de Menelau, rei de Esparta, pelo troiano Páris, filho de Príamo, rei de Troia–, já estava em seu nono ano e próxima de seu desfecho (a guerra duraria dez anos). Afirma Frederico Lourenço sobre a obra:

A *Iliada* é o primeiro livro da literatura europeia e, de certo ponto de vista, nenhum outro livro conseguiu superá-lo –nem mesmo a *Odisseia*. Lida hoje, no século XXI, a *Iliada* mantém inalterada a sua capacidade esmagadora de comover e perturbar. As civilizações passam, mas a cultura sobrevive? É nesse sentido que parece apontar a mensagem deste extraordinário poema. Ler a *Iliada* é reclamarmos o lugar que por herança nos cabe no processo de transmissão da cultura ocidental: cada novo leitor acrescenta mais uma etapa, ele mesmo um novo elo (LOURENÇO, 2013, p. 71).

Shakespeare, portanto, é mais um leitor a acrescentar um novo elo a tal corrente. A releitura shakespeariana da *Iliada* apresenta uma história textual fascinante, conforme descreve Bárbara Heliodora (2004: 5). Foi publicada primeiramente *in quarto* com duas folhas de rosto diferentes. Uma delas afirma: “A

História de Troilus e Créssida. Como foi encenada pelos Servos de Sua Majestade no Teatro Globe. Escrita por Wiliam Shakespeare”. A outra apresenta: “A Famosa História de Troilus e Créssida. Que excelentemente expressa o início de seus amores, com a imaginosa corte de Pandarus, Príncipe da Lícia”. Para “complicar” ainda mais a questão, segue-se uma espécie de carta de “Um nunca escritor para um sempre leitor”, garantindo que a peça “[...] jamais fora estabulada em um palco, nem aplaudida pelas palmas do vulgo; pois ela é parto de seu cérebro, e jamais se propôs a qualquer coisa cômica em vão” (HELIODORA, 2004, p. 5). O uso do termo estabulada (*staled*) é significativo, pois demonstra um certo desprezo pelas apresentações públicas e populares, e, ao mesmo tempo, parece querer conferir ao texto o *status* de obra escrita, um quê literário, acima do espetáculo encenado, conforme aquela época. Quando da publicação do *Folio* foi incluída de última hora, não se sabe exatamente o porquê, ficando entre as comédias e as tragédias, mas sem classificação na famosa página inicial de apresentação, o Catálogo. Nenhuma outra peça, mesmo aquelas com textos discrepantes entre mais de uma edição *in quarto* e o *Folio*, (como ocorre com *Rei Lear* e *Hamlet*), apresenta questões semelhantes.

É provável que o tema da guerra de Troia tenha rondado a mente de Shakespeare durante muito tempo, até que ele se decidisse por escrever a peça. Encontram-se referências ao tema em vários momentos da obra do Bardo: no poema *A violação de Lucrecia* (1594), em *O mercador de Veneza* (1596-7), em *Noite de reis* (1600-1) e mesmo em *Hamlet* (1600-1). Obviamente, a queda de Troia é um assunto universal e era muito popular naquela época, mas é possível que Shakespeare tivesse por ele especial predileção.

A guerra de Troia foi um tema recorrente também durante a Idade Média (chamada de “matéria de Troia”), a partir dos acontecimentos narrados por Homero e de obras escritas pelos dramaturgos gregos e romanos. Além dessas influências, outra matriz presente na composição da peça é o poema de Geoffrey Chaucer (1343-1400) *Troilus and Cryseide* (1380), que, ao contrário da peça, lida com a ideia do amor cortês, em tom idílico e leve. Sem dúvida,

não é Shakespeare que cria a ideia de Créssida como símbolo da inconstância feminina (isso vem de outras fontes bem anteriores), mas parece ser inteiramente dele a ideia de retratar aquele ambiente como um *locus* de crise moral. Desse modo, para muitos comentadores, a obra dialoga fortemente com o momento e o contexto da sociedade inglesa, em que a indefinição quanto à sucessão da já envelhecida Elizabeth I, ameaçava jogar a sociedade em um caos semelhante ao de épocas anteriores. Tal problemática já tinha sido discutida por Shakespeare nas peças históricas e tangenciado outras de cunho político.

Os conceitos de sátira, ironia e intertextualidade são chaves possíveis para a análise da peça, que, após ser negligenciada por um grande período, ganhou fôlego na contemporaneidade. A partir do início do século XX, a obra volta aos palcos. Em entrevista ao Programa *Roda Viva*, em 2011, Bárbara Heliodora, perguntada sobre qual peça de Shakespeare seria a mais indicada para ser montada no Brasil naqueles dias, respondeu *Troilus e Créssida*, pelo fato de esta discutir crises políticas graves, conflitos internos éticos e morais, que fariam com que o texto aproximasse-se de nossa realidade. Ainda segundo Heliodora, seria também a peça shakespeariana mais difícil de ser encenada. No Brasil, uma experiência recente de encenação da peça aconteceu em janeiro de 2014, no Curso Livre de Teatro da Universidade Federal da Bahia, como Trabalho de Conclusão do Curso.

O enredo da peça é o seguinte: Durante a guerra de Troia, Tróilo, um dos filhos do rei Príamo, está apaixonado por Créssida, filha do sacerdote Calcas, que passou para o lado dos gregos após profetizar a derrota de Troia, sendo, portanto, considerado traidor. Tróilo conta com a ajuda de Pândaro, tio de Créssida, para aproximar-se dela. Créssida também está interessada por Tróilo, mas finge indiferença como forma de se proteger. Enquanto isso, os gregos estão preocupados porque seu guerreiro mais valoroso, Aquiles, passa os dias preguiçosamente em sua tenda, na companhia de Pátroclo, desinteressado da guerra. Um grupo de troianos, chefiado por Enéas, traz um desafio por parte de Heitor, destinado a qualquer

grego que quisesse combater com ele diretamente. Percebendo que o desafio, na verdade, se dirige a Aquiles, os generais gregos decidem provocá-lo, promovendo um sorteio para decidir quem lutará com Heitor. Príamo e seus filhos se reúnem em Troia para discutir os termos de paz propostos pelos gregos, que incluem a devolução de Helena. Heitor está de acordo, mas Tróilo, Páris e Heleno discordam. Surge daí uma discussão sobre valor, um dos pontos altos da peça. Cassandra, irmã deles, irrompe dramaticamente em meio à reunião e profetiza a queda de Troia. Os homens consideram-na louca, sem lhe dar ouvidos. Enquanto isso, no acampamento grego, os generais afagam o ego do forte, porém tolo, Ajax, para que este lute com Heitor. E Tersites critica tudo e insulta a todos. Nesse ínterim, Pândaro consegue arranjar o encontro entre Tróilo e Créssida. Ao mesmo tempo, do lado grego, Calcas pede que sua filha seja trocada pelo guerreiro Antenor. Os troianos concordam com a troca, e Diomedes é encarregado de escoltar Créssida até o acampamento grego. Lamentando seu destino, os amantes separaram-se ao amanhecer, jurando fidelidade. Diomedes e Créssida chegam quando está começando o duelo entre Heitor e Ajax. A luta chega logo ao fim, pois Heitor recusa-se a continuá-la, alegando que Ajax é seu parente. Há uma trégua, comemorada amigavelmente na tenda de Aquiles. Depois da festa, Tróilo, acompanhado por Ulisses, procura a tenda de Calcas e, às escondidas, depara-se com o encontro amoroso entre Créssida e Diomedes, no qual a jovem oferta ao guerreiro grego uma lembrança que havia recebido de Tróilo, como prova de amor. Transtornado, Tróilo parte, sem ser visto por Créssida, que não aparece mais em cena. No dia seguinte, a guerra recomeça, com embates entre Menelau e Páris e entre Tróilo e Diomedes, sem maiores consequências. Desprezando as advertências de sua esposa Andrômaca e de Cassandra, Heitor lança-se ao combate e mata Pátroclo. O fato desperta a ira de Aquiles, que vai a campo de batalha e, ao ver Heitor desarmado, ordena aos mirmidões, guerreiros sob o seu comando, que o matem. Depois, amarra o corpo de Heitor na cauda de seu cavalo e o arrasta, dando voltas em torno das muralhas da cidade. Os troianos lastimam a morte de Heitor e retiram suas tropas, sob o comando de Enéias. Tróilo encontra

Pândaro e o expulsa com desprezo. A cena final pertence a Pândaro, que se despede do público falando sobre o serviço dos alcoviteiros e legando ao público suas próprias doenças venéreas.

ORIGEM E FONTES

Em uma peça tão complexa, que revisita as origens da literatura ocidental, não cabe apenas tratar de fontes, mas também de origens. Não é possível saber o quanto Shakespeare teria lido sobre a guerra de Troia e/ou o romance entre Tróilo e Créssida, visto que os assuntos eram largamente disseminados desde a era medieval. Narrativas, poemas e até peças perdidas fazem parte de um imenso repertório do assunto, já impregnado na matriz cultural muito antes dos tempos de Shakespeare (BEVINGTON, 1998, p. 375).

A matriz evidente, conforme apresentado, são os poemas homéricos, nos quais não há Créssida e Tróilo é apenas citado ligeiramente como um dos filhos do rei Príamo e irmão de Páris. O primeiro canto da *Iliada*, porém, narra a forma como Criseide, filha do sacerdote troiano Crises, torna-se pivô do desentendimento entre os gregos. Crises vai ao encontro dos gregos munido de presentes, pedindo a libertação da filha, escravizada por Agamenon, que o repele duramente. Crises roga ajuda ao deus Apolo, que envia a peste sobre a tropa grega. Aquiles então convoca uma assembleia, durante a qual o adivinho Calcas revela a causa da peste e indica a solução: a devolução de Criseide. Ocorre uma briga entre Aquiles e Agamenon, que devolve Criseide, mas, como compensação, leva Briseide, escrava de Aquiles, o qual, diante disso, sente-se ultrajado e retira-se da guerra, levando consigo Pátroclo e seus soldados. Desse episódio, originam-se todas as narrativas posteriores.

A história de amor entre Tróilo e Créssida (chamada de Briseide) foi contada no *Le Roman de Troie* (1160), do trovador Benoit de Saint Maure (1155-75). As figuras do apaixonado Tróilo e da inconstante Créssida já se definem aí, bem como a rivalidade

entre Tróilo e Diomedes. Traduzida para o italiano como *Historia Troiana* (1287), por Guido delle Colonne (1243-89), tornou-se a fonte para outras obras, dentre as quais *Il Filostrato* (1335), de Boccaccio, sob a forma de romance. A obra de Boccaccio, por sua vez, foi uma das principais inspirações para o poema narrativo de Chaucer, *Troilus and Criseyde*. O poema de Chaucer é, claramente, um exercício sobre o amor cortês medieval, no qual o narrador nutre uma patente admiração por Criseyde, retratada como uma jovem e tímida viúva, que só cai nos braços de Diomedes por encontrar-se sozinha e isolada no campo grego. Troilus é o protótipo do cavaleiro medieval, pronto a todos os sacrifícios em nome do seu amor e tem morte digna de herói. O grande problema é que os editores do poema de Chaucer no século XVI incluíram, no mesmo volume, sem indicação de mudança de autoria, o poema do bardo escocês Robert Henryson *The Testament of Cresseid* (Donaldson, 1985: 75). Escrita cerca de um século após o poema de Chaucer, a obra descreve o destino de Créssida, que, abandonada por Diomedes, torna-se amante de vários guerreiros gregos, praticamente uma prostituta, terminando seus dias leprosa e em absoluta miséria. Convém destacar que, nos tempos medievais, a lepra era geralmente considerada uma doença venérea. Sob a influência desse poema, “Créssida” tornou-se sinônimo de infidelidade e devassidão. Embora Donaldson (1985, p. 76) faça questão de ressaltar que Shakespeare estaria ciente de que a autoria do *Testament* não seria de Chaucer, é inegável que, de alguma forma, Shakespeare, ao compor sua Créssida teria também em mente o trabalho de Henryson.

Outras fontes importantes para a composição da peça teriam sido *Troy-Book* (1412), publicado posteriormente como *The Hystorye Siege and Dystruccyon of Troye* (1513), de John Lydgate (1370-1450) e *Recuyell of the Historyes of Troye* (1474), impresso por William Caxton (1422-91), o primeiro gráfico inglês. Tais obras têm conteúdo semelhante, inclusive o trabalho de Caxton seria derivado de sucessivas traduções do *Le Roman de Troie*. Além dessas obras, convém também citar a tradução de George Chapman (1559-1634) de sete livros da *Iliada*, a primeira diretamente do original grego,

publicada em 1598.

Pode-se, portanto, perceber a riqueza e a diversidade sobre a “matéria de Troia” que Shakespeare tinha à sua disposição. Cabe ressaltar, como lembra Bárbara Heliodora (2004, p.7), que dezoito séculos tinham se passado e que havia um grande desconhecimento sobre o mundo grego, o que fez com que conceitos totalmente medievais fossem incorporados tanto às personagens, quanto aos acontecimentos. Com o passar do tempo, fixou-se no universo literário inglês a ideia segundo a qual os gregos eram devassos e mentirosos, enquanto os troianos seriam íntegros e ciosos de sua honra² – embora devamos ressaltar que, em *Tróilo e Crésida*, a integridade seja a discussão principal e não pareça existir uma expressa simpatia do autor para nenhum dos dois lados.

Ainda com relação à multiplicidade de fontes, Dawson (2012, p. 259), destaca que a crítica a todos os guerreiros gregos e a maioria dos troianos, a desilusão com os valores cavaleirescos, a atitude iconoclasta de Tersites, bem como o senso de inconstância e futilidade que perpassa toda a ação militar da peça, são de autoria de Shakespeare. Do mesmo modo, também decorreria da lavra de Shakespeare, a discussão sobre valores, hierarquia e governo –de resto, temas caros à sociedade elisabetana-jaimesa em geral e ao próprio autor, em particular.

A PEÇA-PROBLEMA

A complexidade de *Tróilo e Crésida* é bastante evidente. Até mesmo a possibilidade de ela ter sido encenada ou não durante o período elisabetano-jaimesco é fruto de discussão entre os estudiosos. Parece não haver consenso sobre nada em relação à peça, a não ser o fato de ela ser uma espécie de desafio intelectual e contemporâneo. Tanto Jan Kott (2003, p. 83), como Harold Bloom (1998, p. 412), veem um tom claramente niilista na peça. Para Kott, a peça tem um tom bufo: os heróis são bufões, mas o verdadeiro bufão, Tersites, é

² Imaginário ancorado também no mito de Troynovant. Bruto, fundador da Troynovant (Londres – Nova Troia), seria descendente do troiano sobrevivente, Enéias. Logo, os ingleses seriam todos descendentes de Troia.

quem faz dos príncipes, bufões.

Da primeira à última cena, ao longo de *Tróilo e Créssida*, desenvolve-se, interrompida por uma bufonaria constante, essa grande querela sobre o sentido e o valor da guerra, sobre a existência e o valor do amor. Poderíamos dizer ainda: uma controvérsia sobre a existência da ordem dos valores num mundo cruel e incompreensível (KOTT, 2003, p. 85).

Esse mundo cruel é o mundo da guerra. Talvez não somente desta guerra, mas de todas. O que na primeira tetralogia shakespeariana fora tratado de forma poética, na cena de *Henrique VI, parte 3* (II, v), em que parricida e filicida mostram o absurdo da guerra, torna-se aqui uma farsa amarga. Munido de farto material sobre a guerra mais famosa da Antiguidade, Shakespeare transforma guerreiros heroicos em caricaturas que não despertam nem piedade, como os guerreiros da supracitada primeira tetralogia, nem o horror das consequências da guerra de todos contra todos, travada em *Tito Andrônico*. Aqui, não é apenas a guerra que é sem nexos, mas o mundo inteiro. A sensação é de vazio e incompletude.

Uma possível leitura da peça diz respeito a uma concepção segundo a qual tudo pareceria superficial e absurdo porque a guerra fora travada por um motivo fútil. Daí, os nela envolvidos não seriam heróis nem teriam grandeza: seriam apenas bufões. Tersites, o “grego disforme e maldizente”, personagem que faz as vezes de coro, é uma voz mordaz e moralista dentro da peça, a qual tem um discurso potencialmente polifônico. A explicação apresentada pela personagem com relação ao conflito, parece traduzir o tom de toda a peça:

Quanta palhaçada! quanta falsidade! quanta velhacaria! E a causa de tudo isso, um cornudo e uma prostituta. Bonita querela, para suscitar partidos contenciosos e sangrá-los até a morte. Caia a impigem seca na cara dos causadores disto, e que a luxúria e a guerra confundam a todos (II, iii, p. 64)³.

³ A tradução usada para *Tróilo e Créssida* é a de Carlos Alberto Nunes (1958). A grafia foi atualizada. As linhas não são numeradas.

Alguns críticos veem na peça a topicalidade: ela tanto poderia ser um comentário sobre a chamada “Guerra dos Poetas”⁴, como poderia estar ligada ao tema dos sonetos, sendo Créssida um desenvolvimento da “Dark Lady”⁵. A política da época, especialmente a fracassada rebelião do Conde de Essex, em 1601, também poderia ser o mote por trás da enigmática peça. De qualquer forma, a obra apresenta uma multiplicidade não só de vozes, mas também de níveis de leitura. Bloom (1998, p. 413), diz que a peça, na verdade, são duas: uma tragicomédia sobre a morte de Heitor, vitimado covardemente por Aquiles e seus mirmidões; e outra um drama sobre a traição de Tróilo por Créssida.

⁴ Controvérsia que opôs de um lado Ben Jonson e de outro Thomas Dekker e outros autores. O posicionamento de Shakespeare na questão é controverso, mas talvez ele estivesse em oposição a Jonson .

⁵ Os sonetos do 127 ao 152 se dirigem a uma mulher geralmente conhecida como a “Dark Lady”, pois de seus cabelos são negros e sua pele, morena. Da leitura se percebe que o poeta dos sonetos e a dama mantiveram uma relação apaixonada, mas que ela lhe foi infiel, possivelmente com o “Fair Youth” – um amigo do poeta.

Uma outra possibilidade é que a peça, tal como *O mercador de Veneza*, seja uma alegoria amarga sobre o comércio e as novas relações mercantis que florescia na sociedade da época, daí as discussões sobre valor e troca presentes em toda a peça. A relação entre Tróilo e Créssida é mediada por Pândaro, que age como se estivesse vendendo um produto, ao falar de um dos amantes para o outro. A cena em que os guerreiros estão desfilando e são observados por Créssida e Pândaro, é um exemplo. Pândaro, inclusive, afirma que Helena, se pudesse, trocava Páris por Tróilo e ainda daria uma compensação:

PÂNDARO

Observai-o bem tomai nota. Oh, bravo Tróilo! Olhai bem para ele, sobrinha; vêde como a espada dele está cheia de sangue e seu capacete com mais entalhes do que o de Heitor... E como ele olha, e como anda... Oh jovem admirável! Ainda não tem vinte e três anos. Continua nesse caminho, Tróilo! Continua nesse caminho! Se eu tivesse por irmã uma das graças ou por filha uma deusa, ele já teria achado a sua eleita. Oh homem admirável! Páris? Junto dele Páris é lodo; e posso assegurar-vos que se Helena pudesse trocar um pelo outro, ainda daria um olho pelo negócio (I, ii, p. 32).

Helena, obviamente, é o paradigma a ser imitado pelas demais mulheres, visto ter sido a causa da guerra. Se Helena valoriza Tróilo, ele, então, deve ser mesmo valioso e Créssida não pode rejeitá-lo. Conforme cita Greene (1980, p. 137), esse é um mundo movido pelo espírito do capitalismo, pela ética do mercado. Acrescente-se que, a exemplo de *O mercador de Veneza*, percebe-se um mal-estar, um sentimento de superficialidade que perpassa todas as relações amorosas da peça. Na cena 1 do ato quinto de *O mercador*, Lorenzo e Jéssica, um casal cuja união só foi possível porque Jéssica, filha do judeu Shylock, fugiu da casa do pai com o dinheiro (os ducados), conversam sobre a beleza da noite. O que deveria ser uma cena romântica, é na verdade, uma ode à ironia, pois todos os exemplos de amor citados terminaram sem final feliz: Píramo e Tisbe, Dido e Enéias, Medeia e Jasão. Os primeiros citados são, justamente, Tróilo e Créssida:

(Entram Lorenzo e Jéssica)

LORENZO

A lua brilha, esplendorosa. Numa noite assim, quando a brisa suave beija com delicadeza as árvores, e elas não fazem barulho, numa noite assim, Tróilo, se não estou enganado, galgou os muros de Tróia, e sua alma suspirava na direção do acampamento dos gregos, onde dormia Créssida naquela noite (V, i, p. 116).⁶

A discussão sobre a devolução ou não de Helena (II, ii) engendra todo um discurso sobre valor e troca. Heitor afirma que Helena não vale o que custa conservá-la em Troia. O sentido não é apenas figurado, é também real, monetário. Tróilo afirma que Helena é uma pérola que transformou reis em mercadores. A discussão é interrompida pelos gritos proféticos de Cassandra. Os troianos decidem por manter Helena, e, embora Tróilo afirme que Helena é um objeto de honra, o sentimento de estranheza permanece. Não por acaso, é na cena seguinte que Tersites dará sua famosa definição para o conflito, solapando assim qualquer referência anterior a propósitos mais nobres. Em uma peça na qual amor e sexo a todo o momento se

⁶ A tradução de *O mercador de Veneza* é de autoria de Beatriz Viégas-Faria. As linhas não são numeradas.

misturam com comércio e troca, não chega a ser surpresa que a fala final pertença a uma personagem que sofre de doença venérea e faça referência à prostituição.

CRÉSSIDA E AS TROIANAS

Além dos dois níveis de leitura da peça propostos por Bloom, é possível inferir um terceiro: uma discussão sobre o papel das mulheres como pivô e espólio de guerra.

Existe uma voz na peça que não está explícita nem oculta, mas adjacente. É a voz das mulheres, capitaneada por Créssida e secundada por outras. Temos como personagens femininas na peça, de forma direta, além de Créssida, Helena, Andrômaca e Cassandra. São, ainda, citadas indiretamente Polixena, Hécuba e Hesíone. O que há em comum entre todas elas: são vítimas da guerra, cada uma delas, a seu modo, tratadas como mercadoria. Ao mesmo tempo, são também o motivo da guerra. O destino das troianas após a guerra de Troia foi motivo de duas peças de Eurípedes: *Hécuba* e *As Troianas*. A partir dessas duas fontes, Sêneca concebeu sua peça *As Troianas*. As identidades literárias dessas mulheres são conhecidas de Shakespeare e do público. Elas serão escravizadas, sorteadas entre os comandantes gregos, depois da queda e do incêndio de Troia. Polixena, ainda, será sacrificada em memória de Aquiles. O mal-estar do mundo masculino na peça, o ridículo como são retratados por Shakespeare, talvez encontre aí mais uma explicação: são eles que, além de fazerem a guerra, também tratarão essas mulheres como mercadoria. Todas sofrerão, inclusive Helena, que voltará para Menelau, mas será eternamente vista como pivô de todas as desgraças. Créssida, embora ausente das narrativas greco-romanas, ressurgirá nas narrativas medievais como sinônimo de infidelidade e inconstância, sem que seja levada em conta a fragilidade de sua posição.

Na peça, porém, Créssida é uma lutadora. Uma sobrevivente,

na realidade. Afinal, sua situação em Troia é extremamente frágil, visto ser ela filha de um traidor. Todos os seus movimentos são no sentido de se defender do assédio de Pândaro e Tróilo o maior tempo possível. “Fico por trás de todas essas posições e com mil outras guardas” (I, ii, p.33). Mais adiante, ela admite o interesse em Tróilo, mas sabe que precisa continuar resistindo: “Porém resistirei. Solicitadas,/são anjos as mulheres; mas coitadas/depois de ganhas. Fana-se a conquista, /perdendo o encanto da primeira vista.” (I, ii, p. 33). Aqui, Créssida ecoa Emília em *Otelo*: para os homens, as mulheres, logo que conquistadas, são descartáveis. Porém, ao contrário de Emília e Desdêmona, que firmam uma aliança entre si, Créssida não tem nenhuma companhia feminina. Ela somente conversa com homens, como bem observa Bevington (1998: 47). Por isso, suas estratégias de sobrevivência são consideradas lascívia. Créssida precisa se mostrar tão falsa e leviana quanto se espera dela. É a sua única forma de sobreviver, e, acima de tudo, não ser silenciada, como ocorre com as outras mulheres. Como ela mesma diz, gostaria de ser homem para ter o privilégio de falar em primeiro lugar (III, ii, p. 83). Mesmo não sendo a primeira a falar, ela tenta impor a sua voz. A cena de sua chegada ao campo grego, quando é recebida com uma mistura de saudação e abuso sexual, resume a questão. Como sobreviver em um mundo em que se está condenada a ser um objeto? Como bem assinala Bevington (1998, p. 53), ela está no meio de predadores, homens acostumados a ter mulheres como prêmios de guerra. Créssida não tem ilusões sobre o seu destino. Mas ela deseja, acima de tudo, sobreviver. Ela pouco fala nessa cena; quando o faz em dois momentos, tem objetivos claros: provocar Menelau e defender-se de Ulisses. Ela sabe que a dor de Menelau é a causa da guerra e que Ulisses mais ardiloso dos gregos. Não é por acaso que a fala dele sobre ela expõe um misto de admiração e repulsa.

ULISSES

Que luta desigual: chifre contra unha!

Posso pedir-vos, senhorita, um beijo?

CRÉSSIDA

Podeis

ULISSES

É o que desejo.

CRÉSSIDA

Então, pedi.

ULISSES

Dai-mo, por Vênus, virgem quando Helena
voltar a ser e do marido plena.

CRÉSSIDA

Fico devendo até poder pagá-lo.

ULISSES

Já sei, então, que nunca hei de alcançá-lo.

DIOMEDES

Com permissão, senhora; vou levar-vos
a vosso pai.

(Sai Diomedes, conduzindo Créssida)

NESTOR

Que espírito aguçado!

ULISSES

Oh! que a leve a breca! Têm linguagem
os olhos dela, os lábios, as bochechas;
até os pés dela falam. Os espíritos
voluptuosos espreitam dos menores
órgãos e juntas de seu belo corpo.

Oh! essas raparigas muito fáceis,
de língua movediça, que antecipam
as boas vindas a quem quer que passe,
e as folhas escancaram dos sentidos
para qualquer leitor impertinente!
Tende-a na conta de despojos sórdidos
do momento, de filhas, só, do ganho (IV,v, p. 116).

Créssida volta-se para Diomedes em uma estratégia de sobrevivência. Ela sabe que o destino das mulheres naquele contexto de guerra é perecer. E ela deseja sobreviver. Por isso, Tróilo não consegue decifrá-la. É interessante observar que ele tenta várias vezes desvendar a personalidade de Créssida. Em (I, i, p. 23), ele quer saber “que é Créssida? que somos?” No desfecho do relacionamento e da peça, não somente traído, mas incapaz de desvendar o mistério de Créssida, ele decide que Créssida não existe, ou melhor, que a sua Créssida está em outro lugar: “Essa é Créssida? Não; é a Créssida, apenas, de Diomedes.” (V, ii, p. 137).

Créssida permanece indecifrável, tal como essa instigante peça de Shakespeare. Sabedora de seu destino, ela tenta negá-lo. Sabedora do destino das troianas, ela pretende fugir dele, e não se sabe se terá êxito. Ao recriar a história mais antiga já contada, Shakespeare constrói sua obra mais moderna e desafiadora, na qual discussões contemporâneas como a natureza da guerra, a ética e as questões de gênero, assumem o papel principal. Em tese, pode-se afirmar que as obras de Shakespeare transcendem seu contexto histórico, mas *Tróilo e Créssida*, especialmente, é uma peça para o século XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEVINGTON, David. Instructed by the Antiquary Times: Shakespeare's sources. In: SHAKESPEARE, William. *Troilus and*

Cressida. David Bevington (ed). The New Arden Shakespeare – Third Series. London, Cengage Learning, 1998, pp. 375-397.

_____. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Troilus and Cressida*. David Bevington (ed). The New Arden Shakespeare – Third Series. London: Cengage Learning, 1998, pp.1-117.

BLOOM, Harold. *Shakespeare, a invenção do humano*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro, Objetiva, 1998.

DAWSON, Anthony B. Sources of the play. In: SHAKESPEARE, William. *Troilus and Cressida*. Anthony B. Dawson (ed). The New Cambridge Shakespeare. New York, Cambridge University Press, 2012, pp. 253-261.

DONALDSON, E. Talbot. *The Swan and the Well. Shakespeare Reading Chaucer*. New Haven & London, Yale University Press, 1985.

GREENE, Gayle. Shakespeare’s *Cressida* ‘A kind of self’. In: LENZ, Carolyn Ruth Swift, GREENE, Gayle and NEELY, Carol Thomas (eds). *The Woman’s Part: Feminist Criticism of Shakespeare* Urbana, Chicago and London, University of Illinois Press, 1983, pp. 133-149.

GURR, Andrew. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *King Henry V*. Andrew Gurr (ed). The New Cambridge Shakespeare. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 1-55.

HOMERO. *A Iliáda*. Trad. e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo, Penguin/Companhia das Letras, 2013.

HELIODORA, Bárbara. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *Troilus e Créssida*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Lacerda, 2004, pp. 5-10.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

LOURENÇO, Frederico. Prefácio. In: HOMERO. *A Ilíada*. Trad. e prefácio Frederico Lourenço. São Paulo, Penguin/Companhia das Letras, 2013, pp. 71-90.

SHAKESPEARE, William. *The Arden Shakespeare Complete Works: revised edition*. Richard Proudfoot et al (ed). London, Cengage Learning, 2001.

_____. *Troilus and Cressida*. Jonathan Crewe (ed). New York, The Pelican Shakespeare, 2000.

_____. *Troilus and Cressida*. David Bevington (ed). The New Arden Shakespeare – Third Series. London, Cengage Learning, 1998.

_____. *Troilus and Cressida*. Anthony B. Dawson (ed). The New Cambridge Shakespeare. New York, Cambridge University Press, 2012.

_____. *O Mercador de Veneza*. Trad. e notas Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre, L&PM, 2011.

_____. *Troilo e Cressida*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo, Melhoramentos, 1958.

_____. *Troilus e Cressida*. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro, Lacerda, 2004.

ABSTRACT

Troilus and Cressida is one of the Shakespearean plays that resists classification. Shakespeare constructs an iconoclastic text, full of ambiguities, open to different approaches, which besides revealing us the skills of Shakespeare as an adapter, allows us a reading grounded in contemporary tools, with emphasis on intertextuality, dialogism, war and gender issues.

KEYWORDS

war, dialogism, gender studies.