

henrique ROCHELLE

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

A RITUALIZAÇÃO DO CÔMICO EM CENA: IDADES E TRADIÇÃO DA COMÉDIA EM SHAKESPEARE

RESUMO> A divisão das peças de Shakespeare em períodos observa uma distorção quanto a suas obras cômicas, com uma sugestão de diferentes estilos. Esses estilos são aqui apresentados e analisados frente a categorias históricas aplicadas à comédia. O aspecto da ritualização do cômico é discutido mais pontualmente em quatro peças do autor, sendo ilustrado a partir de suas obras e de dois de seus comentadores críticos.

PALAVRAS-CHAVE> Shakespeare, Comédia, Análise de Espetáculos.

A RITUALIZAÇÃO DO CÔMICO EM CENA: IDADES E TRADIÇÕES DA COMÉDIA EM SHAKESPEARE

Henrique ROCHELLE¹
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

UMA NOVA FORMA DA COMÉDIA E SUAS FORMAS ANTIGAS

Harold Bloom (1998) considera *A Tempestade* (1611) uma nova forma de comédia, um trabalho inaugural. Curioso localizar nesta que é uma das últimas, discutivelmente a última peça de Shakespeare sem parceria, a sugestão de uma nova tendência. Essa nova divisão, no entanto, não faz parte da estruturação que o autor faz das peças de Shakespeare em períodos ou grupos, tampouco se reflete numa análise formativa das características estilísticas das obras - análise que, aqui, se mostra alimentada por outras fontes.

Do princípio: Northrop Frye (1971) aponta a formação da comédia clássica a partir de duas vertentes gregas: a Comédia Antiga e a Comédia Nova. Partindo de Aristófanes, a Comédia Antiga representa um primeiro tipo cômico, com um aspecto marcante de centralização da ação cômica em uma única personagem; a segunda vertente, a Comédia Nova, parte de Menandro, tendo sido transmitida pelos latinos Plauto e Terêncio, e traz consigo uma estrutura razoavelmente fixa de construção. Essa estrutura da Comédia Nova será mantida por muito tempo como a grande base do cômico ocidental: um jovem deseja uma jovem, esse desejo é contrariado por alguma forma de oposição, normalmente paterna, e próximo ao fim da peça uma distorção do enredo permite ao herói realizar seu desejo. Essa “situação cômica de Édipo” (FRYE, 2006, p. 96) é um retrato do esforço de um *jovem* para superar seu oponente (e os obstáculos a essa superação são as ações da comédia) e possuir a mulher de sua escolha, tendo como resolução comum

¹ Doutorando pelo PPG Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas - Bolsista (Mestrado, Doutorado e Estágio de Pesquisa no Exterior) FAPESP.
E-mail: henrique.hrm@hotmail.com

a vitória do jovem, numa representação de força e vigor naturais. Assim, a Comédia Nova tem um direcionamento realista: a ação tende ao provável, em detrimento ao fantástico, permitindo que a resolução cômica, mesmo quando inesperada, seja aceita como o modo segundo o qual as coisas devem ser “which sounds like moral judgement (...) except that it is not moral in the restricted sense, but social”² (FRYE, 1971, p. 167).

||| ² “o que parece um julgamento moral (...) e no entanto não é moral em seu sentido estrito, mas social”

O teor social da comédia, presente quando um jovem coloca-se contra as decisões de um homem mais velho, desafiando-o até a vitória, põe em xeque questões de controle da sociedade, mais do que questões de respeito e tradição. De repente, não são mais os anciãos que devem dominar, são os jovens. E o jovem que supera seus anciãos traz à platéia a sugestão de ser um caso exemplar, uma demonstração da ordem apropriada das coisas. “The essencial comic resolution, therefore, is an individual release which is also a social reconciliation”³ (FRYE, 2006, p. 94), pois há um rompimento com a ordem normal da sociedade governada pelo ancião que se opõe ao jovem, instalando-se um momento de caos cômico, e, ao final, com a vitória do jovem (e o casamento), há uma recristalização da sociedade ao redor do jovem.

||| ³ “a resolução cômica essencial, portanto, é uma libertação individual, que também é reconciliação social”

Frye (2006) sugere que Shakespeare tenha aprendido o padrão da Comédia Nova a partir de seu conhecimento dos clássicos, e que ele o deixa evidente desde *A Comédia dos Erros* (1593), sendo justamente essa forma que o autor coloca em xeque em *Tudo Bem Quando Termina Bem* (1602). O padrão de confronto social/individual desenvolvido desde a Grécia antiga fica assim sugerido como ponto de partida para o estudo do cômico shakespeariano.

Quando Bloom (1998) deixa de lado a dimensão social em detrimento às características individuais das personagens que organizam sua visão de Shakespeare como o inventor do Humano, suas análises, nas comédias, são levantamentos de pontos que restringem a interpretação das obras: a complexidade de suas construções, muito mais que fundadora de um sentimento de pessoalidade, de matrizes, de arquétipos, é uma ferramenta que

aponta para a formação de um sentimento de coletivo. Isso se demonstra no tratamento estendido às relações entre as sociedades e seus limites existentes (como a lei de casamentos de *Sonho de uma Noite de Verão*, peça de 1595 e o título usurpado em *A Tempestade*, por exemplo), bem como às relações entre a sociedade e seu funcionamento desejado.

O movimento do cômico da Comédia Nova (que vem a ser a base de toda a comédia ocidental, com as convenções de Menandro, Plauto e Molière, e que também aparece como ponto primário da comédia de Shakespeare) mostra-se um movimento ritualístico de renovação, superação, morte e renascimento de uma sociedade, representado através de um microcosmo. A platéia assiste ao caso dos jovens apaixonados e à sua vitória sobre os impedimentos representados por um ancião como se assistisse ao sacrifício ritual desse ancião para salvar sua sociedade, dando o poder a um novo governante, o jovem.

Esse ritual é o mesmo ritual da catarse trágica de luta, morte e renascimento de um “Homem-Deus” (FRYE, 2006, p. 96), o que não apenas direciona uma opinião que aproxima a tragédia da comédia, como também ressalta o fato de que, na antiguidade clássica, o ritual teatral completo compreendia a apresentação de uma comédia depois da tragédia (FRYE, 2006). Associando essas manifestações rituais, é possível fazer um paralelo em que a tragédia é uma representação invernal da batalha e da derrota de um momento presente, enquanto a comédia é a esperança primaveril contida na ressurreição do herói e no futuro que disso depende. “Two things follow from this: first, that tragedy is really implicit or uncompleted comedy; second, that comedy contains a potential tragedy within itself”⁴ (FRYE, 2006, p. 96).

Considerando a comédia como essa forma de representação social ritualística, é possível desenvolver um questionamento acerca da noção de comicidade e da propagação do aspecto cômico: sendo a peça uma indicação direta de um momento específico da vida de uma sociedade (momento tão específico que constitui rito), é difícil

⁴ “disso, duas coisas se seguem: em primeiro lugar que a tragédia seja realmente uma comédia implícita ou incompleta; em segundo lugar, que a comédia contenha uma tragédia em potência dentro de si”

não questionar os meios através dos quais uma peça pode manter-se engraçada quando vista por uma outra sociedade além daquela à qual faz referência. Mais especificamente, é possível questionar a possibilidade da comédia shakespeareana ser engraçada atualmente, numa sociedade de integração global, diferente em costumes e preocupações do meio elisabetano que a ela assistiu e para quem Shakespeare escreveu.

Nesse assunto, Bloom toca indiretamente em sua proposta de colocar Shakespeare como o inventor do humano. Esforçando-se para demonstrar que as peças do bardo foram os maiores eventos culturais desde Homero e a Bíblia para a constituição de um caráter e de uma qualidade do *humano* que é vista de modo geral no mundo, Bloom vem sustentar uma linha direta de eventos que deságua mais ou menos neste fato: se a comédia é a representação do social por meio do individual –e Shakespeare é o responsável pela especificidade da individualidade das pessoas–, então Shakespeare é o responsável por aquilo que as pessoas são, e suas obras, mais que os grandes livros de formação do mundo, seriam também seus livros de referência; neles ainda poderíamos encontrar não apenas a percepção exata de quem somos, mas também a percepção exata do que queremos ser.

Porém, esse entendimento demanda a desconsideração de todos os outros meios-termos, todas as outras referências, e todos os séculos entre Shakespeare e a sociedade contemporânea de Bloom. Esse entendimento demanda apenas a aceitação da capacidade de convencimento apaixonado de Bloom, ligada diretamente ao raciocínio de formação do gênero cômico de Northrop Frye –o que pode ser uma opção de entendimento, mas não é, aqui, uma sugestão.

PENSAMENTO MÁGICO COMO CARACTERÍSTICA CULTURAL

Segundo a proposta de Frye, as comédias de Shakespeare

seriam Comédias Novas ortodoxas, não fosse por um aspecto principal, que deriva do pensamento mágico, popularizado na era elisabetana (BATE e RASMUSSEN, 2007). A partir de *Os Dois Cavalheiros de Verona* (1592), Shakespeare apresenta uma possibilidade de variação da trama padrão das comédias, ainda que seguindo a característica ritual de superação individual/social. Na nova estrutura, a ação inicia-se em um universo representativo do mundo normal; porém, ela se move para um universo diferente, batizado pelo crítico de *green world* (FRYE, 2006), onde a resolução cômica é alcançada. O nome *green world* vem da tendência de apresentação desse novo mundo, que tem como visão predominante a natureza, e frequentemente se associa a uma floresta, tal qual em *Como Gostais* (1599) e em *Sonho de Uma Noite de Verão*. Esse segundo universo “charges the comedies with a symbolism in which the comic resolution contains a suggestion of the old ritual pattern of the victory of summer over winter”⁵ (FRYE, 2006, p. 97), reforçando o aspecto ritualístico do trabalho shakespeariano: “we may call it the drama of the green world, its plot being assimilated to the ritual theme of the triumph of life and love over the waste land”⁶ (FRYE, 1971, p. 182).

O uso desse segundo mundo compõe, junto da trama, uma forma específica de compreensão da sociedade representada na peça (e da sociedade que a ela assiste) como uma realidade paralela que confronta o seu momento histórico-social: quando os heróis estão nesse novo mundo e a resolução cômica é alcançada justamente graças a esse mundo (entendendo a resolução cômica como a já mencionada reconciliação social), através da cristalização de uma nova sociedade que valoriza os aspectos dos heróis, mais que os de seus opositores (os antigos centros de valor da sociedade), a platéia pode se perguntar se esse *green world* não seria um mundo desejado, um reino quase impossível de sonho e calma. Mas, como é apenas esse outro mundo que permite a concretização do ritual que garante a perpetuação da sociedade em questão (e daí o mote do casamento, tão frequente no final das comédias), o que se pode inferir é que o mundo *de verdade* seja talvez não o real, mas o sonho, que passa

⁵ “carrega as comédias com uma simbologia em que a resolução cômica contém a sugestão do antigo padrão ritual de vitória do verão sobre o inverno”

⁶ “podemos chamá-lo de um drama do *green world*, sua trama sendo assimilada ao tema ritualístico do triunfo da vida e do amor sobre a desolação”

a ser tão desejado que é imitado, razão pela qual a sociedade final da peça, posterior ao contato com o *green world*, aproxima-se dele: “Shakespearean comedy illustrates (...) the archetypical function of literature in visualizing the world of desire (...) as the genuine form of the world that human life tries to imitate”⁷ (FRYE, 1971, p. 184).

7 “a comédia shakespeareana ilustra (...) a função arquetípica da literatura de visualização do mundo desejado (...) como a forma genuína do mundo, que a vida humana tenta imitar”

A proposta da relação social com esse outro mundo é o que há de tão específico nas comédias shakespeareanas, rompendo com os princípios do Cômico de Menandro (FRYE, 2006, p. 98). E mesmo se esse segundo mundo acabar rompendo os seus próprios limites, chegando à fase final do trabalho do autor com uma peça como *A Tempestade*, em que apenas existe o *green world*, com o mundo real não passando de um conto-de-fadas, é inegável que não foi com essa peça que Shakespeare inaugurou uma nova fase da comédia, mas já em *Os Dois Cavalheiros de Verona*, quando esse mundo paralelo irrompe como modo de vida, por meio da capacidade elisabetana de sustentar e acreditar nesse algo extra-realidade que é, de fato, a maior característica da comédia da época.

AS SEIS IDADES DA COMÉDIA

Frye (1971, p. 177) propõe que a comédia vai “da mais selvagem ironia ao romance mais sonhador e realizador de sonhos”, separando as idades da comédia e indicando os seis grandes momentos em que se pode traçar um marco na história do cômico ocidental. A primeira Idade da Comédia, “or most ironic phase of comedy is, naturally, the one in which a humorous society triumphs or remains undefeated”⁸ (FRYE, 1971, p. 177). Nessas comédias, prevalece o ancião sobre os desejos dos jovens, não há renovação ou libertação, apenas ironia cansada, como em *Uma Comédia dos Erros*. Essa, justamente uma das peças que não traz o *green world*, é curiosamente tida em menor apreço que outras peças.

8 “ou mais irônica idade da comédia é, naturalmente, aquela em que uma sociedade cômica triunfa, ou permanece invicta”

A Segunda Idade da Comédia, “in its simplest form, is a comedy in which the hero does not transform a humorous society

but simply escapes or runs always from it, leaving its structure as it was before”⁹ (FRYE, 1971, p. 180). Nessa forma, o jovem respeita o governo dos anciãos, mas, incapaz de conviver com suas regras, deixa de fazer parte da sociedade, abandonando-a. Não há heróis shakespearianos nessa estirpe, possivelmente porque a visão elisabetana demanda ação para que exista heroísmo.

⁹ “em sua forma mais simples, é comédia em que o herói não transforma a sociedade cômica, simplesmente escapando ou fugindo dela, deixando sua estrutura tal qual era anteriormente”

A Terceira Idade da Comédia é a Comédia Nova e sua descendência pós-Grécia, a partir de Menandro: “a *senex iratus* or other humor gives way to a young man’s desires”¹⁰ (FRYE, 1971, p. 180), padrão básico exercitado por Shakespeare em *O Conto de Inverno* (1610).

¹⁰ “um *senex iratus* ou outro Tipo cede aos desejos de um jovem”

A Quarta Idade da Comédia é a invenção romântica shakespeariana, que aparece em *Os Dois Cavalheiros de Verona*, com a apresentação desse mundo que parece irreal e, no entanto é a realidade, desejada (ainda que não seja a realidade efetiva) –“we begin to move out of the world of experience into the ideal world of innocence and romance”¹¹ (FRYE, 1971, p. 182). Importante observar que, embora a invenção shakespeariana seja dependente do mundo alternativo, a Quarta Idade da Comédia não o é. O *green world* representa uma noção particular de relacionamento de uma sociedade com uma capacidade de pensamento mágico que foi traduzida em cena pelo uso dramaturgico desse universo paralelo. Dessa forma, nessa categoria, dentro do conceito da Quarta Idade da Comédia, cabem tanto *Sonho de Uma Noite de Verão*, a primeira das duas “comédias visionárias” (BLOOM, 1998, p. 662) de Shakespeare e uma das mais fantasiosas de suas obras, quanto *Muito Barulho por Nada* (1598), que não tem um mundo paralelo físico para servir de idílio, mas ainda carrega a noção romântica impregnada nas falas de suas personagens e na sua trama.

¹¹ “começamos a sair do mundo da experiência para adentrar o mundo ideal de inocência e romance”

Finalmente, a Quinta Idade da Comédia é aquela que a crítica contemporânea classifica não mais sob a rubrica de *Comédia* (tal como as peças de Shakespeare foram originalmente editadas no *First Folio* após a sua morte), mas chama de *Romances*, entre diversos motivos porque não há uma noção exata de cômico ao final da peça:

o final não é considerado feliz por si, e passa a ser um momento de percepção da plateia. O que se mostra é um mundo “less Utopian and more Arcadian, less festive and more pensive, where the comic ending is less a matter of the way the plots turns out than of the perspective of the audience”¹² (FRYE, 1971, p. 184). Esse argumento pode ser apontado como partilhado por Bloom, que vê na segunda das *comédias visionárias*, *A Tempestade*, a invenção shakespeariana de um novo gênero.

¹² “menos utópico e mais árcade, menos festivo e mais pensativo, onde o final cômico é menos uma questão do desfecho da trama, do que uma questão de perspectiva da platéia”

Frye apresenta essas cinco primeiras idades da comédia como um processo de envelhecimento de uma sociedade: inicialmente, a comédia puramente irônica retrata a infância dessa nova sociedade, coberta pela sociedade que deveria substituir; a segunda fase apresenta uma adolescência, ainda ignorante dos caminhos do mundo para poder se impor; “In the third phase it comes to maturity and triumphs; in the fourth it is already mature and established. In the fifth it is part of a settled order which has been there from the beginning”¹³ (FRYE, 1971, p. 185).

¹³ “na terceira idade, ela chega à maturidade e triunfa; na quarta ela já está madura e estabelecida. Na quinta ela é parte de uma ordem firmada que já estava lá desde o princípio”

A Sexta Idade da Comédia é pontuada pelo autor em uma última linha, como sendo o momento de desintegração e colapso da sociedade cômica, sem o desenvolvimento de maiores detalhes.

COMO GOSTAIS: DESLOCAMENTO PARA OUTRO MUNDO

A partir das noções de Frye, a obra de Shakespeare pode ser localizada em algumas das seis Idades da Comédia, sendo também a grande responsável pelo encaminhamento para a idade romântica, por meio da introdução de um mundo de sonho que assombra as personagens tanto como uma forma de escape do mundo real em que vivem, como enquanto um ideal pelo qual elas lutam. Como mencionado, a primeira peça a sugerir essa possibilidade é *Os Dois Cavalheiros de Verona*, quando aparece uma floresta que pode ser associada ao *green world* de Frye. Essa floresta é embrionária de outras duas, pontualmente, Arden em *Como Gostais* e

o bosque próximo de Atenas em *Sonho de uma Noite de Verão*.

A floresta de Arden, em *Como Gostais*, ocupa uma posição única dentro das obras shakespearianas. Enquanto a maioria das peças do bardo que contam com o *green world* apresentam uma estrutura dividida entre o mundo real e este segundo mundo, em *Como Gostais* a ação desloca-se rápida e completamente para a floresta, e lá permanece até o final da peça, sendo esse mundo paralelo essencial para o desenvolvimento da trama.

No enredo, temos a Corte de um Duque, usurpada pelo seu irmão Frederick, que exila o Duque. Vemos a filha do Duque, Rosalind, que fora criada pelo usurpador, apaixonar-se por Orlando, filho mais novo de um amigo do Duque, sem título de nobreza. Por causa dessa paixão, Rosalind é expulsa de casa e, acompanhada de Celia, filha de Frederick, e disfarçada de homem, passando-se por Ganymede, ela vai para a floresta de Arden, onde estão vivendo o Duque exilado e seu bando. Porém, filha e pai não se reencontram imediatamente. Quem encontra o Duque exilado é Orlando, que é obrigado a fugir da corte, ameaçado de morte por seu irmão mais velho, Oliver.

Dentro da floresta de Arden, Orlando encontra Rosalind disfarçada de Ganymede. Ganymede, sabendo que Orlando sofre por estar apaixonado, oferece-se como amigo e conselheiro, a um passo ensinando-lhe como fazer a corte à amada, e a outro passo encenando com ele as possibilidades de relacionamento do casal. Os diversos membros da corte que estão na floresta estão em interação com pastores, passando a conhecer a vida simples do campo, seus prazeres e encantos, que incluem outras pessoas, surgindo diversas paixões em cena. Porém, os casais não estão devidamente formados, em uma construção de casos de triângulos de interesses amorosos.

Quando Oliver entra na floresta, Orlando salva-o de uma leoa. O irmão mais velho arrepende-se de suas más ações e, encontrando Celia, por ela se apaixonou. Com uma discussão acerca de quem formaria um casal com quem, agora já na presença do Duque exilado, mas ainda disfarçado, Ganymede propõe resolver os enlaces, revelando-se Rosalind, conseguindo a aprovação de seu pai para se casar com Orlando, e organizando os outros casamentos, que são presididos na última cena da peça, ainda na floresta de Arden, pelo deus Hymen. Na ocasião dos casamentos, aparece o irmão do meio de Orlando e Oliver, com

a notícia de que Frederick também se arrependera de seus atos, e de que o Duque exilado poderia voltar a seu ducado e retomar o poder usurpado.

Nesta peça, temos um paralelo entre um mundo real preenchido por ameaças e traições, onde tudo dá errado, e um outro mundo, dentro da floresta de Arden, que presentifica todas as possibilidades de paz e justiça: uma aparição do *green world* que Bloom (1998, p. 205) interpreta como “o melhor lugar para se viver, em toda a obra de Shakespeare”.

Essa idealização de Arden tem uma ligação direta com o estilo de vida levado dentro dos limites da floresta, uma reconstrução de uma Era de Ouro, um “novo Éden na terra” (BATE, 2007, p. 473), onde nenhuma ameaça concretiza-se, onde todos os desenlaces são positivos, nessa “mais feliz das peças” (BLOOM, 2006, p. 204) de Shakespeare.

Há pouca construção mágica em *Como Gostais*. À parte a aparição de um deus por alguns instantes para oficializar as núpcias de quatro casais, toda a peça é levada por humanos, por ações possíveis, discursos lógicos, e alguns poucos elementos gratuitos de sorte, como o arrependimento do usurpador Frederick. Se o *green world* é inaugurado por Shakespeare em *Os Dois Cavalheiros de Verona*, de 1592, apenas alguns anos mais tarde, já o vemos dominar a história contada em cena, em *Como Gostais*.

Esse novo mundo é importante não apenas para a resolução cômica, mas também para as ações dramáticas como um todo nessa obra. Apenas por meio do contato de Orlando com Ganymede, Rosalind disfarçada pode torná-lo um pretendente digno de si e de sua classe, ensinando-lhe elegância e compostura (Bloom, 2006). Apenas por meio do contato de Orlando com o Duque exilado e do Duque com a simplicidade da vida no campo, ele pode aceitar, sem problemas quanto ao nível social e à falta de título de Orlando, seu interesse em Rosalind. Apenas quando Oliver entra nesse mundo surge a oportunidade de Orlando deixar de ser perseguido pelo

irmão. Ainda que a floresta de Arden não aja na peça, é graças a sua influência, enquanto apresentação de um ideal de existência, que os problemas de *Como Gostais* podem ser solucionados.

Ao final da peça, quando as personagens preparam-se para voltar para a vida na corte, uma delas fica para trás. Trata-se de Jaques, um Lorde apresentado na peça como melancólico desde a lista das *dramatis personae*. Enquanto todos os demais aprendem com Arden, Jaques permanece o mesmo. Não tendo se transformado, melhorado, sofrido nenhuma mudança como as outras personagens, ele decide continuar por ali, possivelmente ainda em busca de seu verdadeiro contato com o *green world* e da transformação que só esse contato pode trazer, dentro dessa estrutura cômica proposta por Shakespeare.

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO: OPERAÇÃO MÁGICA

Sonho de uma Noite de Verão traz outra grande exemplificação do funcionamento do *green world*, além da sugestiva menção do *sonho* em seu título. Aqui, também existe o deslocamento para esse novo mundo, isolado pelos limites de um bosque onde a maior parte da ação da peça acontece. Mas enquanto Arden manifesta-se como um espaço diferente, o bosque desta peça mostra-se também um local de constituição fantasiosa, sendo habitado por criaturas mágicas que operam quase todas as ações que encaminham a trama.

A história passa-se na Grécia. Hermia e Lysander desejam se casar, porém Egeus, o pai da moça, decide que ela se case com Demetrius, um segundo pretendente, que ela não ama e por quem sua melhor amiga, Helena, é apaixonada. Segundo as leis gregas, o pai poderia dispor da filha como desejasse, e Egeus vai ao Duque Theseus, nas vésperas das bodas do Duque com Hippolita, para exigir sua vontade cumprida, o que o Duque determina que aconteça em quatro dias. Estabelece-se aí, mais uma vez, o padrão da Comédia Nova: dois jovens desejam-se, porém o relacionamento não pode acontecer graças a impedimentos de ordem social representados por

figuras paternas que também são centrais ao governo dessa sociedade.

Hermia e Lysander fogem para ficarem juntos. Eles se encontram num bosque, durante a noite, sem saber que são seguidos por Demetrius, que quer impedir que sua amada Hermia vá-se, e por Helena, que deseja impedir seu amado Demetrius de encontrar Hermia. O bosque, então, apresenta-se ao público como um lugar mágico: nele, habitam o Rei e a Rainha das fadas, Oberon e Titania, que estão em disputa. Ao ver o sofrimento de Helena, Oberon pede que um de seus espíritos providencie, magicamente, que Demetrius por ela se apaixone, mas o espírito, Puck, erra o jovem, fazendo que Lysander deixe de amar Hermia. Continuando a ação na tentativa de corrigir o erro, Puck faz os dois atenienses amarem Helena, que se ofende, achando ser uma brincadeira dos outros, e briga com Hermia, agora desolada por perder seu Lysander. O uso de operações de magia continua até que finalmente tudo seja acertado: Hermia e Lysander apaixonados, assim como Helena e Demetrius. Em suma, contrariando as limitações de seu mundo real, os jovens fogem para um local mágico, o *green world*, onde ocorre a resolução cômica: os casais acertam-se, acreditando que todos os enganos tenham sido apenas sonhos.

Num terceiro movimento, os amantes são encontrados por Theseus, Hippolita e Egeus. O Duque, tocado pelos bons sentimentos de suas bodas, decide que, já que se formaram dois casais e não há mais a possibilidade de que Hermia e Demetrius casem-se, a vontade de Egeus seja dobrada e ele permita o casamento dos jovens como eles desejam. As vontades dos jovens vencem, o velho é suprimido (deixando de aparecer na peça, inclusive) e cristaliza-se um novo modo de entendimento de uma ordem social: o casamento, que antes era uma determinação paterna, passa a ser visto como uma decisão pessoal do casal apaixonado. O novo pensamento social tende a novas regras, à desestabilização dos princípios antigos que eram causa de infelicidade e impedimentos, e à predominância da individualidade, da vontade particular daqueles que representam melhor esse novo pensamento: os jovens.

No entanto, essa que Bloom (1998) diz ser uma das maiores obras de Shakespeare tem um outro núcleo, independente da trama dos jovens apaixonados e que se destaca bastante: são os trabalhadores atenienses que, por ocasião do casamento de Theseus, decidem montar uma pequena peça para apresentarem na cerimônia. A peça, “A mais lamentável comédia e mais cruel morte de Pyrramus e Thisbe” (*Sonho* I. 2. 8-9) tem como ator principal Bottom, que, em certo momento, também será alvo da magia de Puck, o qual, enfeitando Titania, faz com que ela se apaixone por Bottom, que está com uma cabeça de asno grudada a seu corpo. Graças à distração de Titania apaixonada é que Oberon consegue o pajem que desejava. Seu objetivo alcançado, o feitiço é removido e Titania e ele se acertam em seu complicado relacionamento. Bottom também acredita que o que aconteceu com ele foi um sonho, o que leva à pergunta de Bloom (1998), questionando de quem seja o sonho que dá título à peça, posto que a ação cômica ocorre em um núcleo, porém a personagem de maior destaque, a partir de uma contagem de número de falas, é Bottom, de outro núcleo.

Mas ao questionamento de Bloom cabe observar que nessa peça não importa tanto quem sonha, mas sim aquilo que o sonho consegue fazer, e, mais que isso, já que não houve sonho nenhum, as artimanhas de Puck, o grande ator dessa peça, que é o responsável pela ligação dos núcleos, o responsável tanto pelas ações cômicas, como pelo desfecho cômico. Isso tudo porque Puck é uma grande metáfora: ele de fato é a representação viva e física do *green world* shakespeariano, representando, ele mesmo, todo o potencial e a necessidade desse conceito para o funcionamento da comédia elisabetana. Assim se encerra o ciclo cômico de *Sonho de uma Noite de Verão*, com a grande ironia do título.

Apontando o aspecto já levantado de que “the green world has analogies, not only to the fertile world of ritual, but to the dream world that we create out of our own desires”¹⁴ (FRYE, 1971, p. 183), compreende-se que o *green world* é a representação do mundo como ele deveria ser, o mundo como ele é sonhado. É assim que se pode ver a peça como uma brincadeira, desde o título, acerca dos modos como

¹⁴ “o *green world* tem analogias, não apenas ao mundo fértil do ritual, mas ao mundo de sonhos que criamos a partir de nossos desejos”

conseguimos as coisas que desejamos e, mais que isso, do modo como acreditamos que elas ocorreram, tendenciosamente pedindo auxílio àquilo que –como também já mencionado– era talvez a maior e mais universal característica da sociedade elisabetana, o pensamento mágico.

MUITO BARULHO POR NADA: DA MORTE À RENOVAÇÃO

Frye (1972) justifica a tendência shakespeariana de diminuir a participação das personagens que funcionam contra os desejos que os jovens expressam (em detrimento à exposição de fatos que possibilitem a realização da resolução cômica), considerando a existência de dois meios de desenvolvimento da comédia: um que enfatiza as personagens opositoras; e outro, o preferido por Shakespeare, que destaca as cenas de descoberta e reconciliação. Essa estrutura pode ser evidenciada pela participação mínima de Don John em *Muito Barulho Por Nada*.

Nessa peça há duas tramas: primeiramente, Claudio apaixona-se por Hero e, com o casamento planejado, Don John, por pura vilania declarada, faz com que o noivo acredite que a noiva o está traindo com outro homem, de modo que, no altar, Claudio rejeita-a, fazendo Hero desmaiar. Ela se finge de morta, e, comovidas, testemunhas de Don John contam a verdade, o que faz Claudio arrepender-se e implorar o perdão de Leonato, pai de Hero, o qual o concede, sob a condição de que ele se case com uma suposta prima de Hero. Claudio aceita e, no momento do casamento, a noiva era de fato Hero. Paralelamente, são apresentados Beatrice, amiga de Hero, e Benedick, amigo de Claudio, dois jovens que desprezam o amor e o casamento. As outras personagens convencem-se de que Beatrice e Benedick gostam-se e trabalham para convencê-los também disso, o que de fato funciona, ao final ficando arranjado mais esse casamento.

Aqui, há uma inversão do padrão da Primeira Idade da

Comédia. De fato, Beatrice e Benedick dobram-se à vontade demonstrada pela sociedade já cristalizada, porém de forma avessa: não são eles que desejam as coisas segundo os princípios do *green world* (como tendenciosamente os jovens de Shakespeare fariam), mas são eles que estão iludidos e afastados desse mundo. As outras personagens trazem-nos de volta, a partir do exemplo do amor de Hero e Claudio. Sob essa interpretação é que se pode questionar se *Muito Barulho por Nada*, ao invés de ser vista como uma das peças que não demonstra o *green world*, não deveria ser considerada mais próxima de *Noite de Reis* (1601) ou de *A Tempestade*, peças que possuem unicamente esse segundo mundo, que em *Muito Barulho por Nada* é representado mais pelo psicológico do que pelo espaço físico idealizável.

Assim, torna-se possível contrariar a colocação de Bloom (1998, p. 195) de que “love, in *Much Ado About Nothing* is as superficial as war”¹⁵ – tratando da guerra que é mencionada no começo da peça. A colocação do crítico baseia-se no fato de que a guerra não teve nenhuma utilização direta para a peça, nem importância. Ela é apenas mencionada como terminada, motivo pelo qual o Príncipe de Aragon, Pedro, irmão de Don John, acompanhado de Claudio e Benedick, vai visitar Leonato. Em contrapartida, a questão do amor coloca-se como um ponto de vista possivelmente mais irônico do que objetivo de Bloom, quando ele (1998) declara que o Amor seja, ele próprio, *muito barulho por nada*. Nas questões de casamento em Shakespeare, o crítico tende a manter uma opinião de que eles sejam desimportantes, não fazendo diferença direta quem se casa com quem, o que é discutível, pois, como aqui é apontado, as peças do bardo tratam de um aspecto ritualístico de morte e renascimento cujo objetivo original era a fertilidade da terra, tão simbolizada pela casamento que permite a fala de Benedick “o mundo precisa ser povoado” (*Muito Barulho*, II. 3. 174) como justificativa para o ritual representado pela cerimônia que, na sociedade idealizada de então, ocorre apenas por amor, como demonstrado a partir de *Sonho de uma Noite de Verão*.

Ainda sobre *Muito Barulho Por Nada*, há mais um ponto

|| ¹⁵ “o amor, em *Muito Barulho por Nada*, é tão superficial quanto a guerra”

que depõe em favor de sua aproximação das comédias ritualísticas de Shakespeare, isso contra a possibilidade irônica da interpretação de Bloom: a suposta morte de Hero. Evento singular, para todas as personagens exceto ela mesma, para seu pai e para o frade, Hero está morta, de forma que, apesar de a platéia saber do fingimento, saber que a peça ainda é uma comédia, suas personagens estão vivendo em tragédia. Tragédia essa que só acaba na última cena, com a revelação final, criando um grande choque de gêneros, e fortalecendo tanto a aproximação que Frye faz dos gêneros em Shakespeare, como as colocações de Bate (2007, p. 255), de que “comedy is tragedy averted”¹⁶ e, mais ainda, que “good comedy is tragedy narrowly averted”¹⁷, num grande apontamento de que essa talvez seja, discordando da crítica em geral, uma das maiores comédias shakespearianas.

|| ¹⁶ “a comédia é a tragédia evitada”

|| ¹⁷ “a boa comédia é a tragédia evitada por pouco”

Irônica, sim, pois trata-se de uma tragédia que a platéia sabe não o ser, mas ainda assim romântica, ainda assim uma das representações ritualísticas do repertório elisabetano pela demonstração precisa, na figura da Hero (assim como na figura da Helena de *Tudo bem Quando Termina Bem*), do ritual de vitória do Verão sobre o Inverno, a “expulsão da morte” (FRYE, 2006, p. 98), em que se causa a morte acreditando que ela afastará a mortalidade, trazendo o renascimento: na sua adaptação dentro de uma estética elisabetana do provável, como esse “ponto de morte ritual” (FRYE, 1971, p. 179).

A TEMPESTADE: A COMÉDIA COMO FORMA INCLUSIVA

“The tendency of comedy is to include as many people as possible in its final society: the blocking characters are more often reconciled or converted than simply repudiated”¹⁸ (FRYE, 1971, p. 165). Essa característica, controversa com a fuga de Don John ao final de *Muito Barulho por Nada*, é o ponto mais alto do trabalho shakespeariano em *A Tempestade*, uma peça “fundamentalmente sem enredo” (BLOOM, 1998, p. 662). Prospero teve seu lugar como

|| ¹⁸ “a tendência da comédia é incluir tantas pessoas quanto possível em sua sociedade final: as personagens opositoras são mais frequentemente reconciliadas ou convertidas do que simplesmente repudiadas”

Duque de Milão usurpado por seu irmão, Antonio, com a ajuda do Rei de Nápoles, Alonso, sendo Prospero e sua filha Miranda isolados em uma ilha. Com sua arte mágica, Prospero controla o espírito Ariel e o selvagem meio-demônio Caliban. Assim, sendo, esses dados apenas contados pelo feiticeiro à filha, a peça já começa com uma noção de que a ordem normal esteja invertida (BATE e RASMUSSEN, 2007), já começa diretamente em um mundo paralelo e mágico, o *green world*.

Doze anos depois, Prospero tem a oportunidade de recuperar seu lugar, quando, com uma tempestade, ele faz o navio transportando seus traidores naufragar perto da costa de sua ilha, os tripulantes todos sendo obrigados a procurar abrigo nela. Na ilha, Sebastian conspira para matar o Rei e tomar seu lugar, com a ajuda de Alonso. Enquanto isso, levado por Caliban, Stephano, o mordomo permanentemente bêbado, junto do bufão Trinculo, decide matar Prospero para ficar com a ilha. Ao mesmo tempo, Ferdinand, filho do rei, encontra Miranda e eles se apaixonam. Essas três tramas são construídas, porém as três são secundárias o suficiente para serem ignoradas.

Secundárias não por falta de possibilidade de desenvolvimento, mas porque elas de fato não acontecem. Essa peça é sobre Próspero, sobre sua Arte. Ele é o enfoque total da peça, quando não diretamente, por algum intermédio, como a preocupação de Caliban com seu mestre, de Ariel com os afazeres que ele lhe deu, ou da permanente noção de que todos os que estão na ilha naquele momento lá foram parar unicamente por sua vontade. É com sua Arte que Próspero resolve todos os problemas. Ele consegue impedir os conspiradores, restituir seu título e o direito de voltar a Milão, além de casar sua filha com um príncipe. Ele liberta Ariel, por sua ajuda, perdoa seus traidores, abandona sua Arte e prepara-se para voltar a Milão.

Próspero consegue o que queria, porém não há nisso satisfação possível: depois de tocado pelo efeito do *green world*, voltar ao mundo real como ele próprio era antes, antes de sua Arte, antes de descobrir sua verdadeira capacidade mágica, é apenas casual. Ele volta a uma

ordem anterior que já estava lá. A mesma ordem que o expulsou. Não o momento de aceitar a sociedade com as suas limitações que não o satisfazem, mas uma situação em que ele suavemente modifica os princípios de sua sociedade, que haviam sido alterados quando fora expulso.

Todos os traidores são perdoados porque “comedy makes room for little acts of Grace: it allows the second chance which tragedy denies”¹⁹ (BATE e RASMUSSEN, 2007, p. 255) e Prospero aceita abandonar sua Arte porque ela já não é necessária, mesmo que ele tenha pesar nisso, mesmo que, abandonando-a, ele diminua (BLOOM, 1998). Importante insistir: é com sua Arte que Prospero resolve todos os problemas. Não atos, mas palavras. Não feitos, mas decisões. Numa das peças em que mais importância têm as palavras, é apresentado um mágico que amadureceu, usando as palavras de um autor maduro para concluir uma obra, entendida tanto como as conquistas de Prospero, como o texto de Shakespeare. No fim das contas, o que importa são mesmo os versos.

Abandonando o potencial mágico –seu próprio– e aquele do *green world* em que estava inserido, Prospero aponta para uma nova forma de solução da comédia, uma forma que não é nem engraçada, nem particularmente feliz, nem celebrada. Sua resolução cômica é o retorno à ordem normal das coisas, numa reflexão irônica sobre os primeiros tipos de comédia, em que o vencedor é a ordem, ainda que indiretamente. Essa nova ironia, essa comédia sem felicidade, podem ser o que alguns veem como uma Nova Idade da Comédia, ainda que sua estrutura seja apenas uma derivação da idade anterior: a estrutura do *green world* permanece em cena, mas, sendo ele o foco, e não a realidade, a peça toda figura como apenas um pedaço do formato completo do cômico shakespeariano –o formato mágico e ritualístico, definidor de sua obra cômica.

|| ¹⁹ “a comédia abre espaço para pequenos atos de Graça: ela permite a segunda chance que a tragédia nega”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATE, Jonathan. RASMUSSEN, Eric. (Ed.). *William Shakespeare. Complete Works*. New York, Macmillan, 2007.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York, Riverhead Trade, 1998.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, Princeton University Press, 1971.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. São Paulo, Edusp, 2006.

ABSTRACT

The division of Shakespeare's plays into periods shows a distortion when in relation to his comic works, with the suggestion of different styles. These styles are here presented and analysed in consideration of historical categories of Comedy. The aspect of ritualization in comedy is more closely considered in four of the author's plays, being demonstrated from discussions of his works and of two of his commentators and critics.

KEYWORDS

Shakespeare, Comedy, Performing Arts Analysis.