



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**MANOELA SARUBBI HENARES FIGUEIREDO**

***BLANK VERSE: A TRADUÇÃO DA HISTÓRIA E DAS HISTÓRIAS DE WILLIAM SHAKESPEARE NO MUNDO VIRTUAL***

Salvador

2021

**MANOELA SARUBBI HENARES FIGUEIREDO**

***BLANK VERSE: A TRADUÇÃO DA HISTÓRIA E DAS HISTÓRIAS DE WILLIAM  
SHAKESPEARE NO MUNDO VIRTUAL***

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Santos Ramos

Salvador

2021

Figueiredo, Manoela Sarubbi Henares.

Blank Verse: a tradução da história e das histórias de William Shakespeare no mundo virtual / Manoela Sarubbi Henares Figueiredo. - 2021.

235 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2021.

1. Literatura - História e crítica. 2. Literatura - Adaptações. 3. Literatura e história. 4. Escrita criativa. 5. Shakespeare, William, 1564-1616 - Crítica e interpretação. 6. Shakespeare, William, 1564-1616 - Personagens. 7. Narrativas digitais. 8. Webséries. I. Ramos, Elizabeth Santos. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 820.9  
CDU - 821(410.1).09

**MANOELA SARUBBI HENARES FIGUEIREDO**

***BLANK VERSE: A TRADUÇÃO DA HISTÓRIA E DAS HISTÓRIAS DE WILLIAM SHAKESPEARE NO MUNDO VIRTUAL***

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora.

BANCA EXAMINADORA:

---

ORIENTADORA: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Santos Ramos  
Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fernanda Teixeira de Medeiros  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Brasil

---

Prof. Dr. Maurício Matos dos Santos Pereira  
Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciene Almeida Azevedo  
Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil

---

Prof. Dr. Jorge Hernán Yerro  
Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil

*À minha irmã, Raquel. Mais uma vez, e sempre.*

## **AGRADECIMENTOS**

A minha mãe, Márcia, pelo apoio incondicional mesmo quando não entendia minhas escolhas; por segurar na minha mão, quando eu achei que não seria capaz de continuar. Sem você, nada disso seria possível.

Aos meus avós, Paulo e Déa, por estarem sempre presentes como referência de conforto e acolhimento.

A minha tia, Heloísa, minha segunda mãe.

Aos meus colegas do grupo de pesquisa, que se tornaram amigos para toda a vida.

A minha orientadora, Beth, que esteve comigo desde o primeiro passo dessa trajetória e por quem minha admiração e carinho só cresceram ao longo de todos esses anos.

Ao Programa de Pós Graduação em Literatura e Cultura, a todos os professores e servidores técnico-administrativos que tornaram essa tese possível, mesmo com todos os percalços e imprevistos que surgiram no caminho.

## RESUMO

*Blank Verse* é uma web série que recria William Shakespeare e outros personagens históricos do período elisabetano reimaginados como estudantes e professores universitários nos dias atuais. Através de vídeos curtos e postagens em redes sociais, é possível acompanhar os personagens em suas jornadas como escritores iniciantes, num contexto altamente mediado pela tecnologia. A mescla criativa de elementos históricos, biográficos e ficcionais provoca as reflexões conduzidas nesta tese. A análise parte da contextualização histórica do período elisabetano e dos processos de produção e escrita dos dramaturgos que viveram a chamada “era de ouro” do teatro inglês. Dois biógrafos, Bill Bryson e Peter Ackroyd, foram fundamentais para a reconstrução deste período e de William Shakespeare como autor e personagem histórico. Em seguida, fez-se necessário compreender o funcionamento das plataformas virtuais que possibilitaram o surgimento de *Blank Verse*, e, por isso, autores como Henry Jenkins, Marie-Laure Ryan e Pierre Levy fundamentaram os estudos das teorias de mídias e das narrativas transmídia. Na web série, os processos de escrita criativa protagonizam toda a trama. Dessa forma, para compreender a importância da escrita e da autoria nesta recriação ficcional da biografia de Shakespeare, foi imprescindível a leitura de autores como Luciene Azevedo, Eneida Souza, Roland Barthes e Michel Foucault. Finalmente, pensando na conexão entre presente e passado, biografia e ficção evidenciada pela web série, a tese propõe uma reflexão acerca da diluição das fronteiras entre história e literatura, verdade e ficção, real e virtual, considerando todos estes elementos produtos da mesma ferramenta: a linguagem. Neste aspecto, os aliados teóricos foram os historiadores e filósofos Hayden White, Pierre Nora, Paul Veyne, Giorgio Agambem, Walter Benjamin e Friedrich Nietzsche. Além disso, a produção dramática e poética de William Shakespeare, especialmente as peças do início de sua carreira, presentes ao longo de toda a web série, fazem também parte do *corpus* desta tese.

**PALAVRAS-CHAVE:** William Shakespeare; Biografia; Ficção; Narrativas Transmídia; Web Série.

**ABSTRACT:**

*Blank Verse* is a web series that portrays William Shakespeare and other historic characters from the Elizabethan period as university students and staff in the 21st century. Through short episodes we follow their journeys as young writers in an environment that is completely mediated by technology. The creative mixture of historical, biographical and fictional elements prompted for the reflections presented in this thesis. The first step in this analysis is the historical contextualization of the Elizabethan period, also known as the “golden age” of drama, as well as the creative writing process of William Shakespeare and other playwrights. Two biographers, Bill Bryson and Peter Ackroyd, were instrumental in the reconstruction of the bard’s role as an author and historical character. It was then necessary to understand the virtual platforms that enabled the emergence of *Blank Verse*, therefore authors such as Henry Jenkins, Marie-Laure Ryan and Pierre Levy laid the grounds for the studies of media theories and transmedia narratives. The creative writing processes play a major role throughout the web series. Thus, in order to understand the importance of writing and authorship in this fictional recreation of Shakespeare's biography, it was vital to read authors such as Luciene Azevedo, Eneida Souza, Roland Barthes and Michel Foucault. Finally, considering the connection between present and past, biography and fiction that was evidenced by the web series, the thesis proposes a reflection on the weakening of the boundaries between history and literature, truth and fiction, real and virtual, all of which are products of the same tool: language. In this respect, the theoretical grounds were laid by the historians and philosophers Hayden White, Pierre Nora, Paul Veyne, Giorgio Agambem, Walter Benjamin and Friedrich Nietzsche. Additionally, William Shakespeare's dramatic and poetic production, especially the plays from the beginning of his career, being present throughout the entire web series, are also part of the corpus of this thesis.

**KEYWORDS:** William Shakespeare; Biography; Fiction; Transmedia Narratives; Web Series.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa de Londres e Teatros.....	21
Figura 2: Detalhe da região de Bankside.....	21
Figura 3: Ilustração de Johannes de Witt do interior de um teatro elisabetano.....	21
Figura 4: Captura de tela da abertura de <i>Blank Verse</i> – Título.....	30
Figura 5: Cenas da Abertura do Ato 1.....	31
Figura 6: Cenas da Abertura do Ato 1.....	31
Figura 7: <i>Blank Verse</i> , Ato 1, cena 2: Um estudante de teatro e seu cão interrompem Chris Marlowe.....	36
Figura 8: Will Shakespeare escreve trecho d’Os Dois Cavalheiros de Verona em seu blog.....	44
Figura 9: Detalhe da região de Shoreditch, mostrando os teatros Theatre e Curtain.....	52
Figura 10: Ben em seu solilóquio no Ato II, Cena I de <i>Blank Verse</i> .....	84
Figura 11: Ben em seu solilóquio no Ato II, Cena I de <i>Blank Verse</i> .....	84
Figura 12: Diálogo entre Liz Tudor e Chris Marlowe no Ato II, Cena I.....	85
Figura 13: Diálogo entre Liz Tudor e Chris Marlowe no Ato II, Cena I.....	85
Figura 14: Cenas do Filme <i>Kill Bill</i> (2003).....	92
Figura 15: Cenas do Filme <i>Kill Bill</i> (2003).....	92
Figura 15: Cenas do filme <i>Django Livre</i> (2015).....	92
Figura 16: Cenas do filme <i>Django Livre</i> (2015).....	92
Figura 17: Cenas do filme <i>Django Livre</i> (2015).....	91
Figura 18: Captura de tela da página no Twitter da personagem Georgia.....	102
Figura 19: Cena do vídeo <i>The Messenger Speech: Being a Reporter</i> do canal do YouTube Georgia Roberta Green-Peel.....	103
Figura 20: Captura de tela da página no Twitter da personagem Georgia.....	103
Figura 21: Captura de tela do blog <i>The Messenger Speech</i> .....	103
Figura 22: Cena de <i>Blank Verse</i> , ato III, cena IV.....	116
Figura 23: Captura de tela de um tweet da personagem e Georgia com a resposta subsequente de Thomas Kyd.....	116
Figura 24: Cenas de <i>Blank Verse</i> , ato IV, cena I.....	116
Figura 25: Cenas de <i>Blank Verse</i> , ato IV, cena I.....	116
Figura 26: Cenas de <i>Blank Verse</i> , ato IV, cena I.....	117
Figura 27: Cenas de <i>Blank Verse</i> , ato IV, cena I.....	117
Figura 28: Assinaturas de William Shakespeare.....	117
Figura 29: Captura de tela da página no Twitter do Papa Francisco.....	123
Figura 30: Ilustração botânica de um rizoma.....	127

Figura 31: Exemplo de árvore sintagmática.....	127
Figura 32: Cenas de Blank Verse, ato II, cena III.....	132
Figura 33: Cenas de Blank Verse, ato II, cena III.....	132
Figura 34: Cenas de Blank Verse, ato II, cena IV.....	132
Figura 35: Cenas de Blank Verse, ato II, cena IV.....	132
Figura 36: Blank Verse - Ato 3, Cena 3. Chris Marlowe e Thomas Kyd com suas fantasias de Halloween.....	146
Figura 37: Blank Verse - Ato 3, Cena 3. Chris Marlowe e Thomas Kyd com suas fantasias de Halloween.....	146
Figura 38: Blank Verse - Ato 3, Cena 3.....	147
Figura 39: The Messenger Speech: First Update.....	156
Figura 40: The Messenger Speech: First Update.....	169
Figura 41: The Messenger Speech: Hard-Hitting Journalism.....	169
Figura 42: The Messenger Speech: Being a Reporter.....	169
Figura 43: Will e Mary conversando.....	181
Figura 44: Henry Wriothesley durante sua apresentação musical.....	181
Figura 45: Tabela. (WHITE, p. 29, 2014).....	211
Figura 46: Blank Verse, Ato 5, Cena 2.....	220
Figura 47: Blank Verse, Ato 5, Cena 2.....	220
Figura 48: Morte de Chris Marlowe.....	222

## SUMÁRIO

<b>PRÓLOGO.....</b>	11
<b>1. ATO I – OS DOIS CAVALHEIROS DE VERONA.....</b>	30
1.1 OS DOIS CAVALHEIROS DE VERONA.....	30
1.2 A PERSONAGEM WILL(IAM) SHAKESPEARE.....	42
1.3 CHEGANDO EM LONDRES .....	46
1.4 NOS BASTIDORES DOS PALCOS ELISABETANOS: ESCRITA COLABORATIVA.....	49
1.5 EDUCAÇÃO ELISABETANA.....	57
1.6 AS <i>METAMORFOSES</i> .....	59
1.7 O DRAMA COMO MÉTODO DE ENSINO E APRENDIZADO.....	63
1.8 AS TRAGÉDIAS DE SÊNECA.....	64
1.9 AS COMÉDIAS DE PLAUTO E TERÊNCIO.....	66
1.10 OS UNIVERSITY WITS.....	67
1.11 BREVE HISTÓRIA DO TEATRO.....	72
<b>2. ATO II – TITUS ANDRONICUS.....</b>	83
2.1 TITUS ANDRONICUS.....	83
2.2 CIBERCULTURA E CIBERESPAÇO.....	94
2.3 CONVERGÊNCIA.....	97
2.4 WEB SÉRIES.....	99
2.5 INTERATIVIDADE X PARTICIPAÇÃO.....	105
2.6 INTELIGÊNCIA COLETIVA.....	109
2.7 TEORIA DO MEIO.....	118
2.8 REMEDIAÇÃO.....	119
2.9 INFORMAÇÃO E COMPETÊNCIA MIDIÁTICA.....	123
2.10 FILOSOFIA DIGITAL: CIBERESPAÇO, RIZOMA, VIRTUAL E DEVIR.....	124
2.11 DEVIR-ESCRITOR.....	131
<b>3 ATO III – A MEGERA DOMADA.....</b>	134
3.1 DOMANDO A MEGERA.....	134
3.2 A MEGERA 2.0.....	144
3.3 A MEGERA POLÊMICA.....	148
3.4 A (IR)RELEVÂNCIA DO AUTOR.....	149
3.5 A LITERATURA NA TELA.....	155
3.6 CTRL C + CTRL V.....	157
3.7 GÊNEROS FRONTEIRIÇOS.....	159

3.8 BLOGS E VLOGS: A INVENÇÃO DE SI.....	164
<b>4 INTERLÚDIO – TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS.....</b>	<b>171</b>
4.1 INTERLÚDIO.....	171
4.2 TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS.....	173
4.3 LOVE’S LABOUR’S WON.....	176
4.4 SONETOS.....	177
4.5 SONETO PETRARQUIANO X SONETO SHAKESPEARIANO.....	181
4.6 UM CRIME CONTRA A PRÓPRIA JUVENTUDE.....	183
<b>5 ATO IV – ROMEU E JULIETA.....</b>	<b>186</b>
5.1 SEXO E VIOLÊNCIA.....	186
5.2 <i>IN FAIR VERONA</i> .....	190
5.3 CONHECIMENTO POR VESTÍGIOS.....	194
5.4 CIÊNCIA OU NÃO, EIS A QUESTÃO?.....	199
5.5 HISTÓRIA E MEMÓRIA.....	204
5.6 HISTÓRIA E LITERATURA.....	206
5.7 HISTÓRIA E POLÍTICA.....	212
5.8 HISTÓRIA E LINGUAGEM.....	216
5.9 <i>BLANK VERSE</i> : O PRESENTE CITA O PASSADO.....	218
<b>6 EPÍLOGO.....</b>	<b>223</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>228</b>

## PRÓLOGO

To draw no envy, Shakespeare, on thy name,  
 Am I thus ample to thy book and fame;  
 While I confess thy writings to be such  
 As neither man nor muse can praise too much;  
 'Tis true, and all men's suffrage. But these ways  
 Were not the paths I meant unto thy praise;  
 For seeliest ignorance on these may light,  
 Which, when it sounds at best, but echoes right;  
 Or blind affection, which doth ne'er advance  
 The truth, but gropes, and urgeth all by chance;  
 Or crafty malice might pretend this praise,  
 And think to ruin, where it seem'd to raise.  
 These are, as some infamous bawd or whore  
 Should praise a matron; what could hurt her more?  
 But thou art proof against them, and indeed,  
 Above th' ill fortune of them, or the need.  
 I therefore will begin. Soul of the age!  
 The applause, delight, the wonder of our stage!  
 My Shakespeare, rise! I will not lodge thee by  
 Chaucer, or Spenser, or bid Beaumont lie  
 A little further, to make thee a room:  
 Thou art a monument without a tomb,  
 And art alive still while thy book doth live  
 And we have wits to read and praise to give.  
 That I not mix thee so, my brain excuses,  
 I mean with great, but disproportion'd Muses,  
 For if I thought my judgment were of years,  
 I should commit thee surely with thy peers,  
 And tell how far thou didst our Lyly outshine,  
 Or sporting Kyd, or Marlowe's mighty line.  
 And though thou hadst small Latin and less Greek,  
 From thence to honour thee, I would not seek  
 For names; but call forth thund'ring Aeschylus,  
 Euripides and Sophocles to us;  
 Pacuvius, Accius, him of Cordova dead,  
 To life again, to hear thy buskin tread,  
 And shake a stage; or, when thy socks were on,  
 Leave thee alone for the comparison  
 Of all that insolent Greece or haughty Rome  
 Sent forth, or since did from their ashes come.  
 Tri'umph, my Britain, thou hast one to show  
 To whom all scenes of Europe homage owe.  
 He was not of an age but for all time!  
 And all the Muses still were in their prime,  
 When, like Apollo, he came forth to warm  
 Our ears, or like a Mercury to charm!

Nature herself was proud of his designs  
 And joy'd to wear the dressing of his lines,  
 Which were so richly spun, and woven so fit,  
 As, since, she will vouchsafe no other wit.  
 The merry Greek, tart Aristophanes,  
 Neat Terence, witty Plautus, now not please,  
 But antiquated and deserted lie,  
 As they were not of Nature's family.  
 Yet must I not give Nature all: thy art,  
 My gentle Shakespeare, must enjoy a part.  
 For though the poet's matter nature be,  
 His art doth give the fashion; and, that he  
 Who casts to write a living line, must sweat,  
 (Such as thine are) and strike the second heat  
 Upon the Muses' anvil; turn the same  
 (And himself with it) that he thinks to frame,  
 Or, for the laurel, he may gain a scorn;  
**For a good poet's made, as well as born;**  
 And such wert thou.

(JONSON, Ben – Eulogia a Shakespeare).

*Um auditório numa universidade. Alguns alunos, funcionários e professores conversam e circulam pelo ambiente.*

Em *voice-over*, diante de uma tela escura, escuta-se a frase escrita por Ben Jonson no elogio póstumo que escreveu para Shakespeare: “*A good poet's made, as well as born*” – “O poeta, lapidado e nascido”. O poema dedicado ao falecido amigo faz parte do prefácio que compunha o Primeiro Fólio, publicação de 1623 – sete anos após a morte do Bardo – obra que reúne a maioria das suas peças, quase todas as que conhecemos hoje. O verso desafia a tradução e o poema completo, até onde fui capaz de apurar, nunca foi publicado em língua portuguesa, mas a implicação aqui é que Shakespeare não apenas era dono de um talento inato, como também soube lapidá-lo e desenvolvê-lo. Transmutado numa jovem universitária do século XXI, Benjamina ‘Ben’ Jonson continua: “*And this, this is the chaos that made Will Shakespeare*” – E este, este é o caos que criou Will Shakespeare.

Assim começa o prólogo de *Blank Verse*, web série que re-imagina William Shakespeare e seus contemporâneos como alunos, professores e funcionários de uma universidade do século XXI. Sim, o prólogo. A cena que nos é apresentada a seguir se passa num teatro, mas não é uma performance teatral propriamente dita. No entanto, como tudo mais em *Blank Verse*, ela remete

ao drama em todos os seus detalhes, inclusive na sua organização em atos e cenas, elemento estético que procuro refratar na organização desta tese.

Quando a tela é iluminada, vê-se um auditório ou pequeno teatro universitário, onde aparentemente deve acontecer alguma espécie de aula inaugural em celebração ao início de mais um semestre – há vários assentos vazios. Enquanto esperam, alguns alunos leem, ou se distraem absortos em seus *smartphones*. A câmera então começa a passear e acompanhar uma série de pequenos diálogos, para assim nos apresentar às *dramatis personae*<sup>1</sup> de *Blank Verse*. À medida que cada personagem entra em foco, é possível ler na tela os seus nomes e algumas breves informações sobre o papel que desempenharão na trama que está por começar, como se estivéssemos diante das primeiras páginas de um texto dramático.

A professora Elizabeth Tudor – chefe do departamento de escrita criativa – discute acaloradamente com o professor Robert Essex – chefe do departamento de língua inglesa. No calor do argumento, envolvem Mary Fitton – assistente administrativa e estudante de mestrado – e a colocam numa difícil posição, da qual ela habilmente se esquivava dizendo que não tomará partido de nenhum dos dois. Henry Wriothesly – estudante de doutorado – muito gentilmente se oferece para ajudá-la e intervir em favor de Essex, o que ela prontamente aceita, visivelmente atraída pelo rapaz. Enquanto Essex e Tudor continuam a fazer barulho no *background*, a câmera se desloca, passeando mais uma vez pelo auditório.

Num outro ponto do mesmo ambiente, Christine Marlowe – autora do best-seller *Dr. Faustus*, estudante de mestrado e professora assistente de escrita criativa – autografa seu romance enquanto, com certa arrogância, dá a entender que a obra está sendo transformada em filme. Faz questão de esclarecer que não pode revelar nenhuma informação sobre a produção do longa-metragem, mas afirma que lutará para que não lhe deem um final hollywoodiano. Thomas Kyd – autor, estudante da vida, usuário de Linux – faz uma piadinha espirituosa sobre a escolha do elenco, caçoando – de maneira bem humorada, mas talvez com um pequeno toque de inveja – da popularidade de Marlowe. Os dois parecem bem confortáveis juntos, e fica claro para a audiência que existe entre eles algo mais que amizade. O fato de que a preferência de Kyd pelo sistema operacional Linux é indicada já no prólogo, quase como um traço de sua personalidade, aponta para o caráter rebelde do personagem, já que este parece ser o sistema preferido por um nicho

---

<sup>1</sup> Em Latim: “pessoas do drama” = personagens.

mais progressista da internet, que rejeita o monopólio capitalista representado pelo sistema Windows, seu concorrente mais popular.

Há mais um movimento de câmera, que se desloca para o fundo do auditório. Antes que se estabilize no próximo grupo de pessoas, temos um vislumbre de uma estudante sentada numa das poltronas. A moça suja uma das mãos com uma caneta vermelha e usa um lenço papel para tentar limpar-se, esfregando a mancha vigorosamente. A seguir, vemos, em pé no corredor entre as poltronas, trazendo uma rosa no bolso da camisa e uma vassoura nas mãos, Philip Henslowe – zelador e jardineiro dedicado. Ele cumprimenta, evidentemente contrafeito, um jovem embriagado e mal vestido com algo semelhante a sobras de trajes de um figurino elisabetano: Richard Burbage – estudante de teatro do sétimo ano. O rapaz sai do auditório seguido por uma outra jovem, vestida de modo semelhante e igualmente embriagada e por um terceiro estudante, trajando uma fantasia de urso.

Antes do próximo e último diálogo, a câmera se move novamente, retornando à frente do auditório e aproximando-se do palco onde Tudor e Essex ainda discutem. Antes que se detenha em seu destino final, vemos mais uma imagem da audiência na plateia. Uma jovem estudante de pele bem clara espirra e, sentado ao seu lado, um outro estudante, alto, negro e muito bem vestido lhe oferece um lenço – e não um simples lenço de papel, um realmente feito de tecido e com detalhes bordados.

Finalmente, recolhendo algumas folhas de papel do chão, vemos Ben Jonson – excelentes notas, entusiástica, otimista. Ela avista alguém fora do nosso ângulo de visão e abre um sorriso ao levantar-se para cumprimentá-lo. Eles se conheciam apenas de um fórum *online*, por isso ele não a reconhece imediatamente. A câmera nos revela então a figura de Will Shakespeare, um jovem bonito, mas introspectivo, visivelmente menos entusiasmado do que Ben com aquele encontro. Tudo que podemos ler na tela sobre a sua *dramatis persona* é um símbolo de interrogação. Ben verbaliza seu entusiasmo em relação ao início do semestre – o primeiro da vida universitária para ambos. “*Might be too much of a good thing*” – pode ser uma coisa excessivamente boa, é a resposta de Will. A câmera então se afasta e a tela escurece novamente, enquanto o título da web série, grafado “*blankverse*,” flutua sobre as imagens.

Descrevo esta cena em detalhes para ajudar o leitor a perceber que estamos diante de um material riquíssimo no qual nada é inserido por acaso, como demonstrarei mais adiante. A esta breve introdução de apenas dois minutos, seguem-se cinco atos, cada um com quatro

vídeos/cenas que variam entre e cinco a sete minutos cada um. Ao longo desses 20 e poucos vídeos curtíssimos, a cena teatral elisabetana, contexto histórico no qual surgiu William Shakespeare, é recriada na contemporaneidade através de uma fascinante rede intertextual que mescla elementos da história e da produção ficcional do dramaturgo com a liberdade criativa conferida à web série pelo ambiente virtual. Nesta tese, procuro refletir sobre essas redes de conexões, seguindo os fios narrativos da história e da ficção, que me parecem confundir-se cada vez mais entre si. Convido então o leitor a me acompanhar neste universo. Mas antes, um pouco de contexto.

Retomemos o prólogo. A primeira interação que nos é apresentada – dois professores, ambos em altas posições, bradando veementemente sobre alocação de salas e chefia de departamentos. Neste primeiro diálogo, é plantada a semente que atingirá sua floração plena no Ato IV, quando *Blank Verse* recriará elementos da peça *Trabalhos de Amor Perdidos* e suas críticas à hostilidade e aos jogos de ego e poder do ambiente universitário tornar-se-ão mais incisivas. Essa cena, além de estabelecer a atmosfera vivida pelas versões atualizadas de William Shakespeare e seus contemporâneos, remete-nos também ao cenário elisabetano. A professora Elizabeth ‘Liz’ Tudor, chefe do departamento de escrita criativa da Bankside University é, evidentemente, uma recriação da rainha Elizabeth I, que governou a Inglaterra, entre 1558 e 1603.

Em geral, a legitimidade do governo de Elizabeth I e a possibilidade de uma deposição do trono ou até mesmo de seu assassinato não eram questões desconhecidas aos cidadãos britânicos no período. A monarca era protestante e,

Aos olhos católicos, ela era uma fora-da-lei e bastarda. Seria duramente atacada por sucessivos papas, que primeiro a excomungaram e depois estimularam abertamente seu assassinato. Além disso, durante a maior parte de seu reinado houve uma substituta católica ostensivamente na reserva: sua prima Mary, rainha da Escócia [...]. Mesmo [...] ainda viva, a questão de sua sucessão continuava a ser uma preocupação nacional em todo o reino. (BRYSON, 2008, p. 32- 33).

Talvez, por isso, deposições e/ou assassinatos de monarcas figurassem tão veementemente no imaginário da população, sendo tema, inclusive, de muitas peças de Shakespeare como *Hamlet*, *Macbeth*, e, certamente, *Ricardo II* – o que nos leva ao próximo personagem desta trama dupla: o professor Robert Essex – chefe do departamento de Língua Inglesa. Essex questiona a

necessidade da existência de um departamento de Escrita Criativa, uma vez que ambos os programas têm conteúdos extremamente parecidos. Sua proposta é simplesmente incorporar o departamento de Escrita Criativa ao de Língua Inglesa, obviamente, sob sua chefia, o que deixaria Liz sem departamento e sem chefia, ou, nas palavras do próprio: “redundante, supérflua”.

Em fevereiro de 1601, Robert Devereux, segundo conde de Essex, tentava dar um golpe de estado em Elizabeth Tudor. Sua tentativa de conseguir apoio da população e assim organizar um levante contra a rainha falhou miseravelmente e terminou com a decapitação de Devereux por traição. Em inglês, dizemos que a sua *causa mortis* foi *beheading*, o que soa bastante apropriado, quando pensamos que sua recriação moderna é um *head of department*<sup>2</sup> – chefe de departamento. Perder a posição seria, assim, o equivalente elisabetano a perder a vida.

Essex foi executado, mas não sem antes implicar a companhia de teatro de Shakespeare – na época, a *Lord Chamberlain's Men* – na sua tentativa de golpe. A companhia havia sido contratada – e não se sabe se foram convencidos por força ou dinheiro – para encenar *Ricardo II*, peça histórica que reconta de maneira ficcionalizada eventos da história inglesa. Narra, em particular, fatos acontecidos cerca de 200 anos antes de Shakespeare reescrevê-los. Sabemos que o rei Ricardo II foi deposto do trono, em 1399, graças à sua tirania e má administração e mandado para a Torre de Londres, onde ficou preso até ser levado a sua morada final, o Castelo de Pontefract. Assim também está escrito no texto dramático shakespeariano. No entanto, em 1601, a orientação dada aos atores pelos agentes do Conde de Essex foi a de modificar o texto e encenar no palco a deposição e o assassinato do monarca (BRYSON, 2008, p. 128). Ao que parece, a intenção era criar um paralelo entre os acontecimentos de 1399 e 1601, levando o público a associar o tirano Ricardo II com a atual rainha e, assim motivado, aderir à insurreição. O apoio popular com o qual Essex contava não se concretizou e ele foi preso logo após sua frustrada revolução. A *Lord Chamberlain's Men* foi investigada, mas liberada sem nenhuma punição e, uma semana após o interrogatório, encenava uma peça encomendada pela própria rainha. No dia seguinte, Essex foi executado.

Dedico tanta atenção a esta narrativa, pois acredito que ela demonstra de forma prática como a história, quando assume uma roupagem ficcional, se investe de um poder transformador do presente. Tal é o caso tanto de Ricardo II quanto de *Blank Verse*, que ao olhar para o passado,

---

<sup>2</sup> *Head* pode significar tanto *cabeça* quanto *chefe, líder*.

trazem uma nova mirada sobre o presente. Ainda que a performance da *Lord Chamberlain's Men* não tenha surtido o efeito esperado por Essex, ela foi considerada sediciosa, foi percebida como uma arma política e gerou uma investigação formal e um interrogatório. Em outras palavras, foi capaz de ocasionar efeitos bastante concretos no mundo material. Prossigamos.

Um dos apoiadores de Essex em sua frustrada empreitada foi o Conde de Southampton – Henry Wriothesly, que, em *Blank Verse*, é reconstruído pelo simpático doutorando que toma partido do professor Essex e gentilmente flerta com Mary Fitton. No cenário elisabetano, ambos *poderiam* ter sido os destinatários dos sonetos de Shakespeare, respectivamente o “*lovely boy*” – adorável menino, ou “*fair youth*” – belo jovem, a quem o poeta se refere nos versos dos sonetos um ao 126; e a “*dark lady*” – dama escura, cujos olhos negros são elogiados nos sonetos 127 a 152.

Especula-se – e quando se trata de William Shakespeare, é raro que se possa fazer mais do que isso – que os sonetos sejam a única expressão não ficcional de Shakespeare, e por isso, não cessam os esforços para encontrar, na vida real, os referentes das suas palavras. Dois poemas narrativos “Vênus e Adônis”, de 1593, e “A violação de Lucrecia”, de 1594, foram explicitamente dedicados a Southampton. Reproduzo as dedicatórias a seguir:

Ao justo e honrado Henry Wriothesley, Conde de souhampton, e Barão de Tichfield.

Não há como saber o quanto irei ofendê-lo ao dedicar meus versos simplórios a vossa senhoria, tampouco o quanto o mundo há de censurar-me por escolher um apoio tão forte para meu fardo tão leve: apenas, se vos agradarem, considerar-me-ei louvado, e juro dedicar-lhe todas as minhas horas ociosas, até tê-lo honrado com trabalho mais solene. Mas se o primeiro fruto do meu trabalho se mostrar indigno, arrepende-me-ei por ter-lhe dado um padrinho tão nobre, e não mais semente neste solo estéril, por receio de contemplar a má colheita. Deixo isto para sua honorável avaliação e para o contentamento de vosso coração; Para este, desejo que nunca vá contra o que vós desejais ou contra as expectativas e esperanças do mundo.

A vossa senhoria, com todo o respeito,

WILLIAM SHAKESPEARE<sup>3</sup>.

(SHAKESPEARE – Venus and Adonis.)

<sup>3</sup> Minha tradução de: “TO THE RIGHT HONOURABLE HENRY WRIOTHESLEY, EARL OF SOUHAMPTON, AND BARON OF TICHFIELD. RIGHT HONOURABLE, I know not how I shall offend in dedicating my unpolished lines to your lordship, nor how the world will censure me for choosing so strong a prop to support so weak a burthen: only, if your honour seem but pleased, I account myself highly praised, and vow to take advantage of all idle hours, till I have honoured you with some graver labour. But if the first heir of my invention prove deformed, I shall be sorry it had so noble a godfather, and never after ear so barren a land, for fear it yield me still so bad a harvest. I leave it to your honourable survey, and your honour to your heart's content; which I wish may always answer your own wish and the world's hopeful expectation. Your honour's in all duty, WILLIAM SHAKESPEARE”.

AO JUSTO E HONRADO HENRY WRIOTHESLEY, CONDE DE SOUHAMPTON, E BARÃO DE TICHFIELD. O amor que dedico a vossa senhoria é infinito, do qual este panfleto, sem começo, é apenas uma porção supérflua. A certeza que tenho do vosso honorável caráter, e não o valor de meus versos incultos, garante-me que serão aceitos. Tudo o que já fiz lhe pertence e também tudo o que ainda hein de fazer, sendo parte de tudo o quanto tenho, lhe dedico. Fosse maior o meu valor, maior seria minha devoção; enquanto isso; como é, o dedico a vossa senhoria, a quem desejo vida longa e plena.

A vossa senhoria, com todo o respeito,

WILLIAM SHAKESPEARE<sup>4</sup>.

(SHAKESPEARE, *The Rape of Lucrece*.)

A natureza floreada destas palavras foi o suficiente para atizar rumores dos mais diversos. “Como [...] são as únicas duas ocasiões em que Shakespeare fala diretamente ao mundo com sua própria voz, os estudiosos naturalmente se debruçaram sobre elas para ver o que dali poderia ser razoavelmente deduzido” (BRYSON, 2008, p. 91). E deduziram uma multiplicidade de possibilidades. Do fato de que Southampton recusou um contrato de casamento que lhe traria nobres conexões familiares, depreende-se que poderia estar apaixonado por outra pessoa. Do fato que foram encontradas pinturas nas quais o conde é retratado com uma aparência um tanto andrógina, imagina-se que essa pessoa poderia ser um homem e, portanto, Shakespeare. Do fato de que as dedicatórias, especialmente a segunda, parecem demonstrar familiaridade e talvez até intimidade, deduz-se que os dois poderiam ter um relacionamento amoroso. Deduções e suposições são tudo o que podem fazer os biógrafos, mas *Blank Verse* tem “licença poética” para ir além e cria então um triângulo amoroso com outro suposto “romance” de Shakespeare: *a dama escura*, musa dos sonetos 127 a 152, que mencionam uma mulher de pele e cabelos escuros e olhos negros que parece não corresponder ao amor de Shakespeare, ou quem quer que seja o eu lírico dos poemas. Os dois últimos sonetos, 153 e 154, são dedicados a Cupido, o deus do amor.

Uma das candidatas preferidas dos biógrafos – mas existem outras possibilidades – é Mary Fitton, nobre da corte elisabetana, conhecida por ter sido amante do terceiro Conde de Pembroke, William Herbert. Em *Blank Verse*, a dama escura aparece na figura da assistente

---

<sup>4</sup> Minha tradução de: “TO THE RIGHT HONOURABLE HENRY WRIOTHESLY, EARL OF SOUTHAMPTON, AND BARON OF TITCHFIELD. THE love I dedicate to your Lordship is without end; whereof this pamphlet, without beginning, is but a superfluous moiety. The warrant I have of your honourable disposition, not the worth of my untutored lines, makes it assured of acceptance. What I have done is yours; what I have to do is yours; being part in all I have, devoted yours. Were my worth greater, my duty would show greater; meantime, as it is, it is bound to your Lordship, to whom I wish long life, still lengthened with all happiness. Your Lordship's in all duty, WILLIAM SHAKESPEARE.”

administrativa Mary Fitton, mulher inteligente e independente, que não vê problemas em sentir-se atraída tanto por Henry quanto por Will – que também mantêm um relacionamento entre si. Não há pontas soltas neste triângulo amoroso e a bissexualidade de Will e Henry é tratada com muita sutileza e naturalidade. Sabemos, no entanto, que não foi sempre assim.

Infelizmente, a simples suspeita sobre algo tão banal gerou (e gera) acaloradas discussões dentro e fora do meio acadêmico. Não tardou até que esse possível “desvio” (ênfase nas aspas) da norma heterossexual fosse alvo de apagamentos moralistas.

A questão da sexualidade de Shakespeare – tanto se ele a exercia como se ela pode ter tido uma orientação inconstante – incomodou seus admiradores [...]. Um dos primeiros editores dos sonetos resolveu o problema simplesmente transformando todos os pronomes masculinos em femininos, eliminando assim de um só golpe qualquer vestígio de controvérsia (BRYSON, 2008, p.144).

John Benson, editor literário do século XVII, foi o autor deste disparate registrado numa publicação de 1640. Esse simples e tragicômico exemplo nos mostra como a construção de uma figura histórica está sujeita a recortes e alterações motivadas por fatores tão fúteis quanto os pudores homofóbicos de um editor literário. Uma simples alteração linguística num texto poético é capaz de moldar significativamente a percepção que se tem sobre determinado fato ou traço autoral.

Saindo das especulações históricas e biográficas e adentrando, finalmente, o universo literário e dramático, os próximos personagens no nosso elenco são Christine/Christopher Marlowe e Thomas/Tom Kyd. Em *Blank Verse*, autores de romances, mas, no século XVI, importantes nomes do teatro, responsáveis pelas célebres peças *A Trágica História do Doutor Fausto* e *A Tragédia Espanhola*, respectivamente, ambas escritas em algum momento entre os anos 1580 e 1592. Tanto Marlowe quanto Kyd conviveram pessoalmente com Shakespeare, enquanto circulavam pela cena teatral da era de ouro do teatro Inglês e tiveram forte influência sobre sua produção dramática. Muitos estudiosos acreditam que uma versão (hoje perdida) de *Hamlet* de 1587 – a versão que conhecemos hoje foi composta em 1601 – tenha sido escrita por Kyd e depois apropriada por Shakespeare. Também há de se concordar que a peça de Marlowe, *O Judeu de Malta*, de 1593-94, teve forte influência na construção do *Mercador de Veneza* de Shakespeare, 1596-97.

Outros nomes extremamente importantes do teatro elisabetano – ainda que não na arte da escrita dramática – são Richard Burbage e Philip Henslowe. Burbage foi o ator que acompanhou

Shakespeare durante toda a sua carreira. Reconhecido por seu talento para a interpretação de papéis dramáticos, deu vida a importantes personagens que foram provavelmente escritos especialmente para ele. O rei Lear, Othelo, Hamlet, Richard III, Romeu e Macbeth são apenas alguns deles. Em *Blank Verse*, o jovem Richard é representado como um *bon vivant*, um eterno estudante, já no sétimo ano de graduação. Apesar de sua famosa veia dramática, na Inglaterra elisabetana, na web-série do século XXI ele é responsável por acrescentar os toques cômicos shakespearianos. Dado à arte do flerte, tem sempre um trocadilho de teor sexual na ponta da língua, além de parecer estar constantemente alcoolizado. É descrito por seus colegas como um poço de doenças sexualmente transmissíveis ou “DST ambulante” – “*walking STD*”; e “diabinho pervertido” – “*vile little imp*”, porém todos reconhecem seu talento e influência no departamento de teatro da universidade. Sabemos que o Richard Burbage do século XVI era também bem conectado na cena teatral londrina, já que seu pai, James Burbage, era o dono de um dos primeiros teatros de Londres, conhecido simplesmente como *The Theatre*.

Philip Henslowe é outro personagem controverso. Em *Blank Verse*, ele aparece como uma figura bastante simpática, um zelador presente nos mais diversos ambientes da universidade, parecendo participar de todos os momentos marcantes envolvendo alunos e professores. Além disso, tem um curioso *hobby*: a jardinagem, dedicando suas horas livres ao cultivo de rosas. Como figura histórica, Philip Henslowe é lembrado como um visionário homem de negócios, com um olhar aguçado para a efervescente indústria teatral do período e uma capacidade admirável para a diversificação de seus investimentos – muitos deles nem tão admiráveis assim. Além de lucrar com empréstimos de dinheiro, era proprietário de vários estabelecimentos, todos na mesma região de Londres – the *Bankside* – dentre eles alguns bordéis e um dos mais importantes teatros do período: *The Rose* – cujo nome faz referência a uma gíria usada na época para designar prostitutas (ACKROYD, 2006, p. 136). Henslowe adquiriu imensa importância histórica devido à sobrevivência de seus diários, que nos permitem uma espiadela no cotidiano do teatro elisabetano. Através dos registros detalhados dos seus mais diversos empreendimentos, sabemos que atores eram responsáveis por quais papéis, quanto recebiam por seus trabalhos e as quantias que deviam por seus empréstimos e/ou adiantamentos. Suas objetivas anotações eram ocasionalmente interrompidas por receitas de encantamentos e questões astrológicas o que, segundo Ackroyd, faz o documento ser bem representativo do século XVI (ACKROYD, 2006, p.

136) – conhecido por ser um período de transição em muitos aspectos. O próprio teatro apenas começava a se parecer com o que conhecemos hoje.

Antes da construção do primeiro teatro, *The Theatre*, em 1576, era comum que as trupes viajantes de atores se apresentassem em pátios de pousadas e estalagens e não havia espaços exclusivamente dedicados ao entretenimento. Mesmo quando começaram a se popularizar, os teatros, obrigatoriamente, deveriam ser construídos numa área menos nobre da cidade – *the Bankside*, região às margens do rio Tâmesa onde também se situavam bordéis, tinturarias, curtumes, cemitérios, hospícios e outros estabelecimentos de reputação duvidosa (BRYSON, 2008, p. 74).

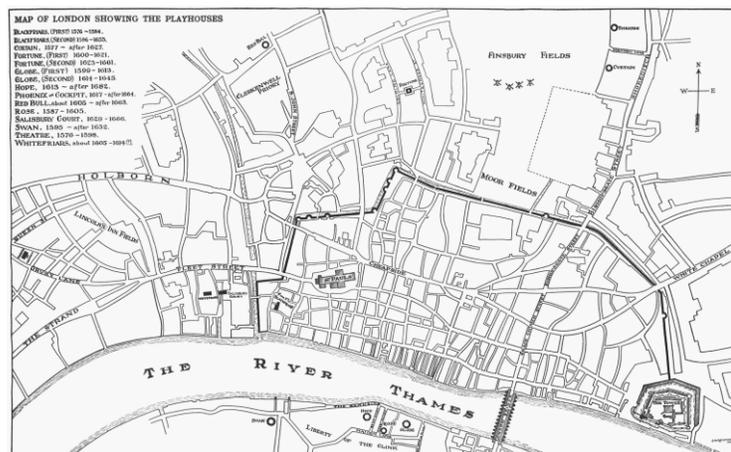


Figura 4 - Mapa de Londres e Teatros (WIKIMEDIA COMMONS)

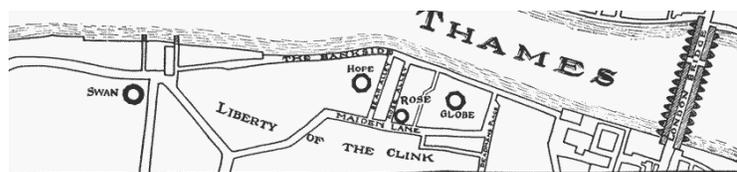
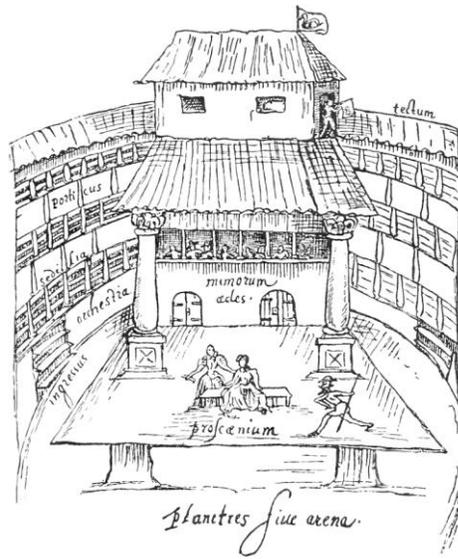


Figura 5 – Detalhe da região de Bankside (WIKIMEDIA COMMONS)



**Figura 6 - Ilustração de Johannes de Witt do interior de um teatro elisabetano (WIKIMEDIA COMMONS)**

Mesmo mais de 10 anos depois, quando *The Rose* foi construído, em 1587, o espaço físico do teatro não era dedicado exclusivamente à representação dramática. “Os arqueólogos chegaram à conclusão preliminar de que o teatro havia sido, de fato, construído sem um palco, o que dá a entender que Henslowe imaginara uma variedade de propósitos para o espaço<sup>5</sup>” (ACKROYD, 2006, p. 136). Dentre estes outros propósitos estavam os duelos de esgrima e as extremamente populares rinhas ou brigas de animais. Para os olhares contemporâneos, e mesmo para visitantes de outras partes da Europa, a prática tipicamente inglesa parece extremamente repugnante e absurdamente cruel. Consistia, com algumas variações, no enfrentamento entre cães e ursos (ou touros, cavalos e até chimpanzés, já que eram mais baratos), ou simplesmente em atormentar os animais com chicotes até que morressem, ou enlouquecidos, se libertassem de suas correntes e corresse em direção à plateia. (ACKROYD, 2006, p. 349). Bryson parece ter dificuldades para aceitar tamanha contradição:

Que uma plateia capaz de se comover até as lágrimas com uma representação de *Doutor Fausto* num dia voltasse no dia seguinte ao mesmo espaço para se divertir do mesmo jeito com a morte desesperada de animais indefesos pode revelar tanto sobre a época quanto qualquer outra declaração (BRYSON, 2008, p. 75).

<sup>5</sup> Minha tradução de: “The archaeologists have come to the provisional conclusion that the theatre was in fact built without a stage, suggesting that Henslowe conceived a multitude of purposes for the space”.

Certamente compartilho da exasperação de Bryson. Mas, se não compreendemos o atrativo de tal entretenimento – e não duvido que os cidadãos elisabetanos ficariam tão ou mais chocados com algumas de nossas práticas no século XXI – pelo menos compreendemos porque, em *Blank Verse*, Richard Burbage deixa o auditório da Bankside University seguido por um rapaz numa fantasia de urso – sua presença ali quase tão absurda quanto à de ursos verdadeiros nos teatros elisabetanos.

Os figurantes que vemos apenas de passagem no auditório da universidade também não estão ali por acaso, parecendo transportados diretamente das peças de William Shakespeare, mas não daquelas do início de sua carreira – as que são reconstruídas em *Blank Verse* – mas das grandes tragédias de sua maturidade: *Otelo* e *Macbeth*. O lenço, gentilmente oferecido por um charmoso rapaz, remete-nos ao lenço de Desdêmona, subtraído pelo vilão Iago para falsamente incriminá-la diante do marido Otelo. A tinta vermelha que se recusa a sair das mãos de uma jovem estudante é uma clara referência à loucura de Lady Macbeth, que, consumida pela culpa, vê em suas mãos o sangue inocente do rei Duncan e, sonâmbula, as esfrega freneticamente tentando limpar-se: “Sai mancha maldita! Sai, eu disse! [...] Aqui ainda há cheiro de sangue: nem todos os perfumes da Arábia hão de adoçar esta mãozinha” (*Macbeth*, 5.1. 40 – 41).

Por fim, somos brevemente apresentados a Benjamina Jonson e William Shakespeare. Neste momento, tudo o que sabemos a seu respeito é que a primeira demonstra muito mais entusiasmo pelo início de sua jornada acadêmica do que o segundo, que responde ao seu entusiasmo com certa apatia e até mesmo algum desdém. E este simples fato, na verdade, revela muito. A empolgação de Ben poderia ser lida como ingenuidade, já que ela é, na verdade, uma estudante de nível médio, aceita, graças ao seu excepcional desempenho acadêmico, como aluna especial no programa de escrita criativa da Bankside University. Benjamina é mais jovem que os demais personagens e o fato de ser menor de idade é motivo de alguns conflitos importantes ao longo da trama. Essa poderia até ser uma interpretação válida se isolássemos a personagem de sua contrapartida elisabetana, o que – como espero já ter ficado evidente – não é uma opção em *Blank Verse*.

Jonson era de fato mais jovem que Shakespeare, nasceu em 1573 (e Shakespeare em 1564), mas isso não necessariamente significa que o tivesse como modelo. Jonson tinha suas próprias ideias sobre como escrever suas peças e poemas e era, em relação a Shakespeare mais conservador em seu estilo. Inspirava-se nos clássicos e acreditava que havia um modo correto e

profissional de escrever, que poderia ser alcançado através do estudo dos exemplos deixados pelos antigos (SCHELLING, 2013, n. p.). Era famoso pelo egocentrismo e por usar suas peças para satirizar seus companheiros de profissão, criando em seus personagens caricaturas de outros autores. Em *Blank Verse*, a amizade entre Will e Ben é construída em meio a conflitos, já que os dois têm personalidades muito distintas e ambos são um tanto arrogantes.

Mesmo no elogio póstumo de Jonson a Shakespeare, citado como epígrafe deste texto, há, em meio a uma profunda admiração, algumas alfinetadas, como na ambígua linha “*And though thou hadst small Latin and less Greek [...]*” – Apesar de teres pouco latim e menos grego ainda – que pode ser tanto um elogio à singularidade de Shakespeare e à sua independência como autor, ou, mais provavelmente, uma referência à sua falta de formação superior, já que Shakespeare nunca frequentou uma universidade – nem tampouco Jonson, na verdade, apesar de ter recebido um diploma honorário de mestre da universidade de Oxford.

Essa dinâmica aparece já no prólogo da web série, traduzida no entusiasmo de Ben e no desdém de Will pela vida acadêmica – expresso pela fala do quarto ato de *Como Gostais* (1599) – “*too much of a good thing*” – “uma coisa excessivamente boa”. Ben chega à universidade à procura de conhecimento e crescimento intelectual, enquanto Will espera encontrar no novo ambiente uma audiência para seus textos. No entanto, não sabemos deste detalhe através dos vídeos, mas através do blog *Will Shakespeare Writes* – Will Shakespeare Escreve, parte do que a série chama de *Extended World* – Mundo Estendido, um conjunto de recursos que suplementam a história contada nos vídeos. No primeiro *post* de seu blog, Will anuncia ter sido aceito no programa de escrita criativa da *Bankside University* e, por isso, terá que deixar sua pequena cidade natal, Stratford. Will espera seguir os passos de Chris Marlowe, na *Bankside* e assim, quem sabe, encontrar também seus próprios leitores.

Não sabemos nada sobre sua vida antes da universidade e isto não é muito diferente do que ocorre com o verdadeiro William Shakespeare. Sabe-se que nasceu em Stratford-upon-Avon, pequena cidade da Inglaterra, filho de John Shakespeare e Mary Arden. Em 1582, casou-se com Anne Hathaway com quem teve três filhos: Susanna, em 1583, e os gêmeos Hamnet e Judith, em 1585. Após 1585, no entanto, deparamo-nos com os famosos “anos perdidos” que já frustraram centenas de biógrafos, até que, em 1592 tem-se um registro de sua presença na cena teatral londrina. Assim, assume-se que pouco depois do nascimento dos filhos, Shakespeare tenha deixado sua família em Stratford, para tentar a vida como dramaturgo em Londres.

Além das 38 peças, 154 sonetos e dois poemas narrativos a que temos acesso, há pouquíssimos dados concretos sobre William Shakespeare. Para estudiosos e historiadores, essa escassez de documentos é extremamente frustrante e os obriga a tentar construir uma narrativa coerente a partir das poucas informações que sobreviveram graças a uma reconstrução arqueológica minuciosa, seguindo, assim, uma espécie de trilha de migalhas. Nesse processo, muitas lacunas permanecem em aberto e, segundo Bill Bryson comenta na biografia de sua autoria: “até o mais cuidadoso biógrafo às vezes faz uma suposição – que Shakespeare era católico, que era feliz no casamento, que gostava do campo ou apreciava animais – e em uma ou duas páginas transforma isso em algo como uma certeza” (BRYSON, 2008, p. 23).

*Blank Verse* trabalha sobre essas lacunas, exatamente nos chamados “anos perdidos”, momento em que o dramaturgo deixa de ser um rapaz do interior e torna-se um grande nome do teatro elisabetano. Só podemos supor o que aconteceu durante essa transição. Enquanto biógrafos e historiados veem essas lacunas como limitação, a web série as toma como liberdade criativa e é a partir daí que surge a provocação para esta tese.

O que aqui chamo de *provocação* da web série é precisamente o que acredito ser uma dissolução das fronteiras discursivas que procuram estabelecer uma divisão clara, estanque e auto evidente entre história e ficção. O argumento que pretendo sustentar é o de que o discurso histórico-científico lança mão de recursos discursivos (muitos deles extralinguísticos) que criam um efeito de transparência e neutralidade da linguagem, fugindo, assim, da instabilidade intrínseca à representação e revestindo-se, portanto, da autoridade da verdade absoluta. Ao mesclar ficção e história de maneira tão orgânica e natural, *Blank Verse* evidencia que a própria história tem também seu caráter ficcional, mais particularmente ainda quando se trata da narrativa biográfica de William Shakespeare, visto que muito do que se aceita como verdade sobre sua biografia não passa de suposições e conjecturas. O que desejo propor aqui é pensar essa tendência de estabelecer conexões e atribuir sentidos não como um problema ou uma falha do historiador, mas como um processo natural ao fazer discursivo do qual a história faz parte.

Em cada um de seus atos, *Blank Verse* vai delineando a trajetória de Will Shakespeare como escritor e, ao mesmo tempo, mesclando elementos de algumas das primeiras peças de sua carreira, a saber: *Os Dois Cavalheiros de Verona* (1589-1592), *Titus Andronicus* (1588-1593), *A Megera Domada* (1590-1592), *Trabalhos de Amor Perdidos* (1595) e *Romeu e Julieta* (1591-1595), trazendo também, ao longo de toda a sua construção, referências a vários outros trabalhos

do dramaturgo, como, por exemplo, *Ricardo III*, *Macbeth*, *Hamlet* e até mesmo alguns sonetos. A complexidade da trama vai aumentando a cada ato, acompanhando também a evolução demonstrada nas peças de Shakespeare e no seu crescimento como autor e dramaturgo.

Até aqui, apresentei ao leitor referências a aspectos históricos, biográficos, literários e até mesmo transmidiáticos. Pode-se assim perguntar: o que é, então, esta tese? Um pouco de tudo e este é o seu grande desafio. Encontro-me diante de um objeto de pesquisa difuso, pois não há um único texto de partida para a tradução que pretendo analisar. Aliás, a análise literária das peças e da web série, que aqui leio como obra de arte e produto cultural, me serve como base e provocação para um questionamento filosófico a respeito da natureza – que acredito ser ficcional – do discurso histórico-biográfico. Como *Blank Verse* motivou tais reflexões, sigo também seu exemplo e organizo meu texto em quatro atos e um interlúdio, trazendo em cada um deles uma análise literária da peça motivadora do ato e da sua releitura na web série, bem como as reflexões que foram surgindo a partir dessas reconstruções intertextuais.

No primeiro ato – *Os dois cavalheiros de Verona*, montaremos a cena. Na verdade, três cenas distintas que se interligam: Proteu e Valentino saem da cidade de Verona e chegam a Milão; William Shakespeare deixa Stratford-upon-Avon e vai tentar a vida em Londres; e Will Shakespeare também inicia uma nova jornada na Bankside University. O tema em comum é bastante evidente: a novidade de um novo ambiente. Assim, aproveito para levar o leitor à Londres elisabetana e ao cenário literário e teatral que o jovem Shakespeare encontrou por lá. Tentarei construir uma visão panorâmica envolvendo Shakespeare e alguns dos principais dramaturgos da época, em especial Ben Jonson, Thomas Kyd e Christopher Marlowe, nossos personagens principais, bem como algumas importantes influências do período renascentista, como os autores clássicos Sêneca e Ovídio. Em paralelo, na Bankside, Will almeja a imortalidade conquistada pelos grandes autores – aquela já concedida pela posteridade à sua versão do século XVI. O que nos leva a uma reflexão sobre os processos discursivos que propiciam o estabelecimento destes marcos históricos, usando para isso a noção nietzschiana de *história monumental*.

No segundo ato – *Titus Andronicus* – acompanhamos o processo criativo dos jovens autores de *Blank Verse* e suas múltiplas edições, rasuras, referências e recomeços. Neste capítulo, proponho uma discussão sobre os processos de escrita e reescrita e à exposição destes processos como recursos criativos – especialmente via redes sociais. *Blank Verse* é uma web série que

transporta personagens do século XVI para a contemporaneidade e os recontextualiza em nossa realidade mediada pela tecnologia. Dessa forma, procuro também refletir sobre o formato web série como gênero textual, explorando o mundo estendido de *Blank Verse*: blogs, vídeos extras e redes sociais dos personagens através da ótica das teorias de mídia e intermedialidade propostas por Henry Jenkins, Pierre Levy e Marie-Laurie Ryan. Procuro também estabelecer um paralelo entre estas teorias mais próprias da comunicação e uma percepção filosófica da linguagem e dos textos a partir dos conceitos de rizoma e devir, de Gilles Deleuze e Felix Gattari.

No terceiro ato – *A Megera Domada*, explorarei a releitura que *Blank Verse* faz de uma das peças mais polêmicas de William Shakespeare e o modo como as diversas interpretações do texto reverberam da construção da figura do autor. Para isso, peço apoio às estudiosas da crítica genética e da performance autoral, Eneida Souza e Luciene Azevedo, respectivamente, além dos clássicos Roland Barthes e Michel Foucault. Neste mesmo capítulo, procuro estabelecer uma correlação entre as web séries e o gênero romance. Assim como é próprio de novas formas textuais, há, nas web séries, um certo grau de experimentação e hibridismo com outros formatos já consagrados. Se pensarmos no romance inglês, gênero preferido pelos autores aspirantes de *Blank Verse*, que reina soberano sobre as demais formas literárias, há pelo menos dois séculos, e olharmos para o seu momento inaugural, percebemos que há, na verdade, muito em comum com as tendências literárias mais recentes. No século XVIII, o recém-nascido romance recorria aos diários e cartas e, no século XXI, a forma ensaística e os *blogs* se fazem cada vez mais presentes na literatura. Em ambos os momentos, as narrativas ficcionais fazem uso de gêneros de não-ficção para construir seu universo ficcional e, desse modo, trabalham para a reconfiguração das fronteiras entre realidade e ficção.

Antes do quarto e último ato, trago um breve *Interlúdio*, no qual discuto a relação formal e temática entre *Trabalhos de Amor Perdidos*, peça que norteia o quarto ato de *Blank Verse*, e a obra poética de William Shakespeare: seus sonetos e poemas narrativos, bem como as implicações biográficas que são depreendidas a partir desses textos.

Por fim, teremos chegado ao final de *Blank Verse* e desta tese. Reconstruindo elementos trágicos de *Romeu e Julieta*, a web série termina com o assassinato de Chris Marlowe, que, tal qual sua contrapartida elisabetana, em 1593, durante uma briga, recebe um golpe de punhal num olho e vem a falecer. Finalizamos esta jornada com a peça mais popular de William Shakespeare, aquela que é também mais transformada e reconstruída em diferentes contextos e que é

certamente um grande símbolo da pervivência de suas obras e de sua imortalidade como autor. Will, antes do acontecimento trágico que fecha o ato, conversa com Mary Fitton sobre seu próximo projeto literário. Expressa seu desejo de reescrever “uma peça do passado com a qual ninguém se importa”. Evidente e ironicamente, *Romeu e Julieta*. Sua ideia é recriá-la, mas sem explorar a nostalgia que parece ser tão comum na mídia ultimamente, mas os elementos humanos, aqueles que despertam sentimentos e emoções no público.

De modo semelhante, *Blank Verse* vê potencial nas lacunas e incertezas biográficas a respeito de William Shakespeare e as explora criativamente: com maior autonomia e muito menos restrições do que o discurso histórico/biográfico, vê-se livre para explorar potencialidades e conexões nas quais os biógrafos hesitariam em mergulhar – mesmo que o façam de maneira velada. *Blank Verse*, através de sua leitura criativa e sem amarras da história, foi o gatilho que despertou as reflexões que aqui começo a delinear. É preciso reconhecer o imenso potencial da tradução dupla da história e da ficção de William Shakespeare, uma nova leitura que viaja no tempo e no espaço através de um suporte virtual. São traduções como *Blank Verse* que, paradoxalmente, garantem tanto a preservação monumental de William Shakespeare como cânone, quanto o não-acabamento da sua história.

A história inacabada (assim como as obras de arte) é uma espécie de obra em perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro. A história “acabada” é a história morta, aquela que nada mais diz. *História, então, pressupõe leitura. É pela leitura que damos sentido e reanimamos o passado. Nessa medida, a tradução para nós se apresenta como “a forma mais atenta de ler” a história porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente. [...] O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente (PLAZA, 2003, p. 2 – grifo meu).*

Considerando a visão de Plaza sobre o inacabamento e a sobrevivência instaurados pela tradução, percebo a tradução – aqui exemplificada através da web série *Blank Verse* – como uma dobra na linearidade temporal, uma conexão paradoxal entre presente, passado e futuro. E é esta conexão, criada pela tradução, que dilui as fronteiras entre a história e a literatura e que pretendo explorar em meu capítulo final, o quarto ato: Romeu e Julieta. Neste capítulo, os historiadores e filósofos serão meus principais aliados: Hayden White, Pierre Nora e Paul Veyne, de um lado, e Giorgio Agambem, Walter Benjamin e Friedrich Nietzsche, do outro.

Antes de começarmos, é preciso prestar alguns esclarecimentos de ordem prática que facilitarão o pacto de leitura. (1) Todas as citações das peças de Shakespeare são feitas a partir das traduções de Bárbara Heliodora, na edição de 2016, publicada pela Nova Aguilar, exceto quando explicitamente destacado. (2) Os personagens de *Blank Verse* são nomeados a partir de personagens históricos do período elisabetano, por isso, para evitar confusões, chamo os primeiros por seus nomes de batismo ou apelidos e os segundos por seu sobrenome. Assim, “Ben” se refere à personagem de *Blank Verse* e “Jonson”, ou “Ben Jonson”, ao dramaturgo elisabetano, por exemplo. (3) Debati sobre a grafia do termo “web série”, que mantém a sintaxe da língua inglesa, e a versão aportuguesada “série da web”, decidindo finalmente pela primeira por ser a que, segundo minha percepção, parece ter entrado em uso corrente no português brasileiro, aparecendo, juntamente com a alternativa “websérie”, em diversas publicações científicas e não científicas relacionadas ao tema.

Desejo uma boa leitura aos que se aventurarem por essas páginas.

## 1. ATO I – OS DOIS CAVALHEIROS DE VERONA

Jovem que fica em casa é limitado.  
 Não fora o amor que o acorrenta aqui  
 Ao doce olhar de seu honrado amor,  
 E eu preferia que me acompanhasse  
 Pra ver as maravilhas deste mundo  
 Do que (morando no tédio do lar)  
 Gastasse a juventude em tolo ócio.  
 Mas, já que ama, o que o amor cultive,  
 Como eu farei, co'o amor que inda não tive.  
 (Os Dois Cavalheiros de Verona, 1.1. 2 – 10)

*Londres, Inglaterra. Final da década de 1580. Entra SHAKESPEARE.*

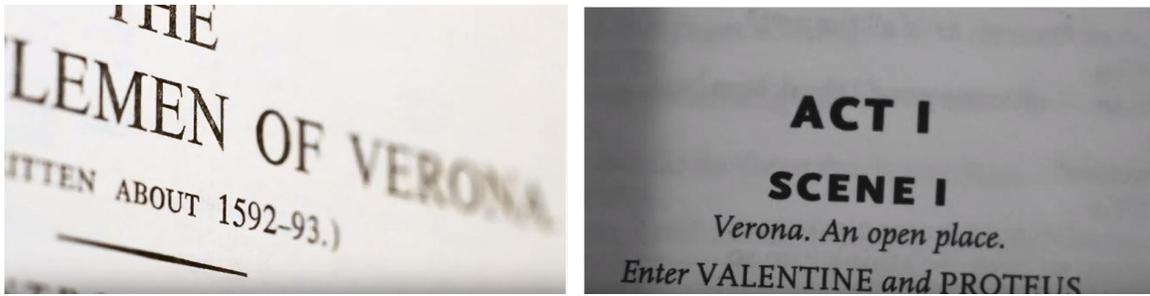
### 1.1 OS DOIS CAVALHEIROS DE VERONA

Ao prólogo de *Blank Verse*, sobre o qual construí também o prólogo-introdução desta tese, seguem-se cinco atos. Nos primeiros segundos de cada episódio há uma breve abertura na qual se pode ouvir os acordes de uma canção-tema e observar, flutuando na tela, as palavras de um livro fora de foco, como se estivessem por trás do título “blankverse,”. É interessante o uso da vírgula na estilização do título, pois o símbolo aponta para a ideia de continuidade, que será palavra chave na análise que busco desenvolver. Essa continuidade se faz presente tanto entre os dois momentos históricos que são conectados pela web série, quanto entre as múltiplas influências literárias e relações intertextuais estabelecidas entre as obras de William Shakespeare e *Blank Verse*.



**Figura 4:** Captura de tela da abertura de *Blank Verse* - Título

No último momento da abertura, que não dura mais que dez segundos, as palavras do livro finalmente entram em foco e podemos então ler o título ou algum trecho que identifica a peça a partir da qual se desenvolve cada ato.



Figuras 5 e 6: Cenas da Abertura do Ato 1

Assim, o público fica sabendo que a trama do primeiro ato de *Blank Verse* irá entrelaçar-se com a peça *Os Dois Cavalheiros de Verona*, comédia escrita por William Shakespeare em 1591. Sendo a primeira comédia romântica propriamente dita que Shakespeare escreveu, a peça conta com alguns elementos chave que podem ser considerados parte de um rascunho para comédias mais maduras que seriam escritas mais tarde. O principal destes elementos é o amor cortês, herança da tradição literária medieval, que tem início a partir dos trovadores franceses do século XII. A *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* define o verbete “amor cortês” (*courtly love*) como

[...] paixão nobre: o amante cortês idealiza sua amada; ela, sua dama soberana, ocupa uma posição exaltada acima dele. Seus sentimentos por ela o enobrecem e o tornam mais valoroso; sua beleza de corpo e alma o fazem aspirar pela união de ambos, não em nome da paixão, mas como meio de atingir o cume da excelência moral.<sup>6</sup> (PREMINGER e BROGAN, 1993, p. 245)

Penny Gay, autora da *Cambridge Introduction to Shakespeare's Comedies*, chama atenção para a natureza puramente literária deste conceito:

É importante observar que esta não era uma forma particularmente comum (ou sensata) de se portar; tratava-se mais de uma desculpa para a poesia, uma espécie de licença poética. E, logo no início do desenvolvimento da moda poética, começou a moldar-se em algo consideravelmente menos idealista: uma ênfase nas belezas físicas da amada distante (quase sempre como um *blazon*, uma elaborada lista descritiva), e nos sofrimentos físicos do amante frustrado (suspirante, ardente, sem apetite, insone etc.); o “enobrecimento” começou a

<sup>6</sup> Minha tradução de: “[...] a noble passion: the courtly lover idealizes his beloved; she, his sovereign lady, occupies an exalted position above him. His feelings for her ennoble him and make him more worthy; her beauty of body and soul makes him long for union with her, not for passion's sake but as a means of achieving the ultimate in moral excellence”.

desaparecer, provavelmente, porque é um conceito menos afeito à metáfora visual.<sup>7</sup> (GAY, 2008, p. 35)

Assim, o enredo central dos *Dois Cavalheiros* segue esta fórmula típica: dois casais apaixonados são impedidos de consolidar sua paixão por algum impedimento externo, geralmente manifesto na oposição de seus pais ao relacionamento. Proteu, apaixonado por Julia, é afastado de sua amada pelo próprio pai, que o envia para estudar em Milão. Valentino, após zombar da paixão do amigo, já em Milão, enamora-se de Silvia. Porém, o duque, pai da moça, já a havia prometido em casamento a um outro rapaz. Estas interdições são responsáveis por gerar belas declarações de amor e lamentações pelo sofrimento vivido. Quando o pai de Silvia descobre os planos de Valentino para fugir e casar-se com ela, bane-o de Milão. Antes de ser expulso da cidade, no entanto, Valentino presenteia a plateia com o belíssimo soneto:

Antes morrer que viver em tormento.  
Morrer é ser banido de mim mesmo,  
Pois eu sou Silvia: e ‘stando longe dela  
O estou de mim. Maldito banimento.  
Que luz é luz, se não posso ver Silvia?  
A não ser que, pensando que está perto,  
Viva da sombra de sua perfeição.  
À noite, não estando junto a Silvia,  
Não nasce música do rouxinol.  
De dia, a não ser que eu veja Silvia,  
Não aparece dia pra eu olhar.  
Ela é minha essência, e tudo cessa  
Se não me vejo, por sua influência,  
Alimentado, são, mantido vivo.  
Não fujo à morte, quando fujo à pena:  
Ficando aqui, eu só espero a morte.  
Mas, se fujo daqui, fujo da vida.  
(Os Dois Cavalheiros de Verona, 3.1. 170 – 187)

Mais um elemento que não pode faltar nas comédias românticas shakespearianas refere-se ao fato de que estes conflitos em torno de um amor impossível geralmente são resolvidos em

---

<sup>7</sup> Minha tradução de: *The important thing to note is that this was not a particularly common (or sensible) way of actually behaving; it was an excuse for poetry. And very early in the development of the poetic fashion it began to morph into something considerably less idealistic: an emphasis on the physical beauties of the distant beloved (often as a blazon, an elaborately descriptive list), and on the physical sufferings of the frustrated lover (sighing, burning, lack of appetite, sleeplessness, etc.); ‘ennoblement’ began to disappear, possibly because it’s a concept that is rather less amenable to visual metaphor.*

outro ambiente, diferente daquele onde foram iniciados. Muito apropriadamente, Northrop Frye batiza este novo ambiente de “*Green World*” – Mundo Verde.

A comédia shakespeariana do tipo romântica acompanha uma tradição estabelecida por Peele e reforçada por Greene e Lyly, mantendo afinidades com a tradição medieval da peça de ritual sazonal. Podemos chama-la de drama do *green world* - mundo verde, cujo enredo é assimilado ao tema ritual do triunfo da vida e do amor sobre a terra devastada. Em *The Two Gentlemen of Verona* o herói Valentino torna-se líder de um grupo de bandidos na floresta, e todos os demais personagens se reencontram nesta floresta e se convertem. Assim, a ação da comédia começa num mundo representado como normal, desloca-se para o mundo verde, passa por uma metamorfose, na qual a resolução cômica é atingida, e retorna ao mundo normal.<sup>8</sup> (FRYE, 2000, p. 182)

Este deslocamento para o *green world* irá aparecer em muitas comédias posteriores. *Sonho de uma Noite de Verão* (1595), que tem o mais verde e encantado dos mundos, é o principal exemplo, mas o *green world* também está presente em outras obras, como *As Alegres Comadres de Windsor* (1597) e *Como Quiserem* (1604). Nem sempre ele precisa ser este ambiente literalmente verde, pois representa, na verdade, um símbolo do deslocamento para um universo alternativo, onde se dá a resolução dos conflitos, podendo até mesmo apresentar-se num formato mais urbano, como acontece com *A Megera Domada* (1594).

Outro ponto importante é que, nas comédias, esta resolução costuma ser sinônimo de um ou mais casamentos, ou pelo menos da indicação de que eles irão se realizar, como acontece em *Dois Cavalheiros*, quando todos os personagens, que estavam reunidos na floresta, retornam à cidade absolvidos por seus pecados, com suas amizades restauradas e os dois casais, até então em desarmonia, agora noivos. Valentino encerra a peça dizendo a Proteu: “Assim as minhas bodas serão as suas, numa festa, felicidade dupla” (*Os Dois Cavalheiros de Verona*, 5.4. 166 – 167). É neste final feliz que a plateia se deleita. Gay aponta para o fato de que o prazer advindo das comédias, além do riso, está na “expectativa de que a encantadora desordem temporária da

---

<sup>8</sup> Minha tradução de: “Shakespeare's type of romantic comedy follows a tradition established by Peele and developed by Greene and Lyly, which has affinities with the medieval tradition of the seasonal ritual-play. 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. In *The Two Gentlemen of Verona* the hero Valentine becomes captain of a band of outlaws in a forest, and all the other characters are gathered into this forest and become converted. Thus the action of the comedy begins in a world represented as a normal world, moves into the green world, goes into a metamorphosis there in which the comic resolution is achieved, and returns to the normal world”.

história seja resolvida com uma reincorporação à sociedade normal” e, por isso, devem terminar com “casamentos e banquetes ao invés de morte e funerais<sup>9</sup>” (GAY, 2008, p. 5-6).

Embora *Os Dois Cavalheiros de Verona* contenha muitos dos elementos que viriam a se tornar marcantes nas comédias shakespearianas, certamente não é a peça favorita dos críticos. Peter Ackroyd considera-a “uma peça morna, com final tolo”<sup>10</sup> (ACKROYD, 2006, p. 190); Harold Bloom admite que tem dificuldade em decidir qual dos dois personagens principais, Proteu ou Valentino, é o mais estúpido (BLOOM, 1998, p. 36) e, para Bárbara Heliadora, a peça reflete “obra de um aprendiz em vários detalhes. A começar pelo título, que indica a origem dos personagens Valentino e Proteu, enquanto no texto não há uma única referência à cidade italiana de Verona” (HELIODORA, 2014, p. 68). Todos parecem concordar que as estrelas da peça são Lança, criado de Proteu que o acompanha para Milão, e seu cachorro Azedo, com quem trava “diálogos” espirituosos que dominam o palco, como é o caso deste divertido solilóquio que abre a terceira cena do ato II, praticamente um número de *stand-up comedy* renascentista:

LANÇA: Vai levar uma hora para eu parar de chorar. Toda a família dos Lança tem esse defeito. Recebi meu quinhão, como filho pródigo, e lá vou para a corte imperial com o senhor Proteu. Acho meu cão Azedo o cão mais desnaturado que existe: minha mãe chorando; meu pai gemendo; minha irmã gritando; nossa empregada uivando; nosso gato torcendo as mãos; a casa toda na maior complexidade; e nem assim esse vira-lata sem coração deixou rolar uma só lágrima. É de pedra; de uma pedrinha de pedra; e não há nele mais piedade do que num cão. Um judeu teria chorado ao ver nossas despedidas. Ora, a minha avó, que não tem olhos, reparem só, ficou ceda de tanto chorar, com a minha partida. Eu vou mostrar como foi. Este sapato é meu pai. Não, este esquerdo é meu pai; não, não, o esquerdo é minha mãe; não, também não dá para ser assim. Mas é sim, pois é o que tem a sola pior. A sola com um buraco é minha mãe; e este é meu pai. Danem-se. Fica assim mesmo. Bem, senhor, este cajado é minha irmã; pois fique sabendo que ela é branca como um lírio, e pequena como uma varinha de condão. Aquele chapéu é Nan, a empregada. Eu sou o cão. Não, o cão é ele mesmo e eu sou o cão. Não, o cão é eu, e eu sou eu mesmo. Está certo. Agora eu vou até meu pai: “Meu pai, sua benção”. Pois o sapato não consegue dizer nada de tanto chorar; e aí eu beijo meu pai, e ele continua chorando; e agora eu vou até minha mãe. Ah, se ela pudesse falar agora como uma boa mulher! Bem, vou beijá-la. Pronto, está aí; é o hálito de minha mãe, de alto a baixo. Agora chego na minha irmã; ouçam seus gemidos. Pois o cão, em tudo isso, não solta uma única lágrima; nem diz uma só palavra; e vejam como eu rego o chão com minhas lágrimas (Os Dois Cavalheiros de Verona, 2.3. 1 – 26).

<sup>9</sup> Minha tradução de: “expectation that the delightful temporary disorder of the tale will be resolved with reincorporation into normal society e weddings and feasts rather than deaths and funerals”.

<sup>10</sup> Minha tradução de: “a rather febrile drama, with a very silly ending”.

Lança e Azedo não apenas protagonizam as cenas mais interessantes do ponto de vista cômico, mas também parecem ter uma ligação afetiva muito mais sólida do que o instável Proteu com seus interesses amorosos. Um pouco mais adiante, na quarta cena do quarto ato, Lança conta para a plateia que acabara de oferecer-se para ser açoitado no lugar de Azedo, que aprontara diabruras na corte de Milão. E se questiona: “Quantos amos fariam isso por um criado?” – certamente não Proteu. Lança continua: “Pois eu juro que já fiquei no cepo não sei quantas vezes por causa de pudins que ele roubou; amarrado na estaca por não sei quantos gansos que ele matou, porque, de outro modo ele é que teria sofrido” (Os Dois Cavalheiros de Verona, 4.4. 22 – 25).

Este tipo de atuação cômica protagonizada por Lança e seu cão ficou conhecida como “*clowning*”, ou “bobeira”. Segundo Gay, essa era “a contribuição dos atores cujo trabalho era divertir a audiência – e, com sorte, fazê-la rir – em vários momentos da peça<sup>11</sup>” (GAY, 2008, p. 2). Lança é uma das primeiras tentativas de Shakespeare de criar um personagem com este estilo, responsável não apenas por apartes, piadas e trocadilhos divertidos, mas também por uma comédia física, visual, que exige mais do ator fisicamente. Esses primeiros rascunhos viriam a culminar, já numa fase mais madura de sua escrita, na criação de Falstaff, o mais conhecido dos personagens cômicos de Shakespeare. O papel do *clown* ou bobo era geralmente escrito para um ator específico, geralmente o mais experiente, ou a estrela da companhia de teatro. Na *Lord Chamberlain’s Men*, companhia da qual Shakespeare se tornou sócio, a estrela cômica era Will Kempe e é provável que ele tenha interpretado Falstaff nas peças *Henry IV* partes 1 (1597) e 2 (1598) e nas *Alegres Comadres de Windsor*. Especula-se que sua saída da companhia tenha sido, inclusive, a *causa mortis* de Falstaff, que não aparece na sequência *Henry V*, de 1599 (ACKROYD, 2006, p. 223).

Voltando aos *Dois Cavalheiros de Verona*, diz-se com frequência que as “conversas unilaterais entre Lança e seu cachorro indiferente<sup>12</sup>” (GAY, 2008, p. 2) são algumas das cenas mais engraçadas de toda a obra shakespeariana. Os diálogos protagonizados pelos dois tornaram-se uma referência tão icônica que não poderiam deixar de fazer uma participação, ainda que breve, em *Blank Verse*. Na imagem reproduzida abaixo, pode-se ver o momento em que um estudante de teatro caracterizado como palhaço, carregando em seus braços um cão ornado com

<sup>11</sup> Minha tradução de: “the contribution of actors whose job it is to amuse the audience – hopefully, to make them laugh – at various points in the play”.

<sup>12</sup> Minha tradução de: “one-sided conversations between Lance and his oblivious dog”.

um colar elisabetano, interrompe uma irritada Christine Marlowe e lhe pergunta quando ela irá desocupar a sala de aula. Além de fazer referência ao personagem Lança e seu cachorro Azedo, a cena também introduz um toque cômico à cena anterior: um diálogo tenso entre Chris Marlowe e Thomas Kyd, durante o qual o segundo faz duras críticas à primeira e à sua decisão de vender os direitos de seu livro *Doctor Faustus* para uma produtora de cinema. Aqui, parece clara a alusão à tradição de interromper uma cena mais séria ou trágica com elementos de humor, provavelmente, inventada pelos dramaturgos renascentistas, que passaram a ignorar a recomendação clássica de não misturar elementos das comédias e das tragédias, criando, ao que parece, o que chamamos atualmente de “alívio cômico” (BRYSON, 2008, p. 102-103). Um exemplo dessa técnica pode ser encontrado em *Macbeth* (1607), uma das tragédias mais sangrentas de Shakespeare, que inclui uma cena cômica (Ato II, Cena III) entre o assassinato de um rei e a descoberta de seu corpo: a famosa cena do porteiro, que comentarei com mais detalhes logo adiante.



Figura 7: *Blank Verse*, Ato 1, cena 2: Um estudante de teatro e seu cão interrompem Chris Marlowe

Neste primeiro ato de *Blank Verse* também é possível perceber mais uma referência importante a um recurso dramático comumente empregado nas comédias: os disfarces e trocas de gênero. Sabemos que, na Inglaterra, a presença de mulheres nos palcos não foi permitida até, pelo menos 1661, no reinado de Charles II. Até então, os papéis femininos eram interpretados por jovens atores, o que enfurecia os puritanos, que acreditavam que, por isso, os teatros eram “uma fonte de doentia excitação sexual” e “ninhos de sodomia” – e ainda um crime capital (BRYSON, 2008, p. 74). Pensar nas grandes personagens femininas de Shakespeare como Julieta e Lady Macbeth interpretadas por jovens rapazes pode parecer estranho para o público do século XXI, mas era perfeitamente comum no drama elisabetano.

Para irritar ainda mais os conservadores puritanos e divertir o público, um artifício habitual nas comédias era que as heroínas – interpretadas pelos jovens atores – por quaisquer motivos necessários, disfarçassem-se de rapazes durante as peças.

Shakespeare tirava o máximo efeito da confusão de gêneros fazendo com frequência seus personagens femininos – Rosalinda em *Como Quiseres*, Viola em *Noite de Reis* – se disfarçarem de rapazes, criando uma situação atordoante mas divertida: um rapaz representando uma mulher que representa um rapaz (BRYSON, 2008, p. 80).

O mesmo acontece com Julia, em *Dois Cavalheiros*. A personagem veste-se como um homem para seguir Proteu até Milão e assim observá-lo sem ser percebida. No último ato, quando todos os personagens já estão na floresta, Proteu a reconhece pelo anel que traz no dedo, e assim, relembra os sentimentos que tinha pela moça. Frye destaca que “o episódio em que a heroína [...] desencadeia a resolução cômica ao disfarçar-se como um rapaz é bastante familiar<sup>13</sup>” (FRYE, 2000, p. 182), e de fato, a resolução dos conflitos cômicos, muitas vezes, se dá a partir do reconhecimento das verdadeiras identidades daquelas personagens disfarçadas – resultando em reconhecimentos, reencontros e, provavelmente, casamentos.

Enquanto nas comédias shakespearianas essa troca de gêneros se dá quase sempre do feminino para o masculino (caso um homem precisasse se disfarçar, certamente optaria por uma classe social inferior, jamais por um vestido), em *Blank Verse*, tem-se o caminho inverso; pelo menos três personagens, cujos correspondentes elisabetanos foram homens, são recriadas em papéis femininos: Christine – Chris – Marlowe, Benjamina – Ben – Jonson e Georgia Roberta Green-Peele. Vejo esta decisão dos produtores não apenas como um retorno a este recurso cômico tão engenhoso, mas também como uma tentativa de incluir maior diversidade de gênero na web série, ao recriar o ambiente extremamente masculino que era o teatro renascentista.

Mas voltemos a *Os Dois Cavalheiros de Verona*. Mesmo não sendo considerada uma das obras primas de Shakespeare, ou talvez precisamente por ser um trabalho de aprendiz, a peça tem um papel fundamental em *Blank Verse*. Não acredito que sua escolha como alicerce para o primeiro ato da web série tenha sido por caso, já que esta é uma peça bastante significativa para a construção dos personagens e para o estabelecimento de suas motivações. A primeira cena da

---

<sup>13</sup> Minha tradução de: “The fact that the heroine often brings about the comic resolution by disguising herself as a boy is familiar enough”.

comédia shakespeariana começa com a fala de Valentino transcrita acima, como epígrafe deste capítulo. Ele se prepara para deixar sua cidade natal (Verona, presumimos) e conhecer as “maravilhas do mundo”, enquanto Proteu, apaixonado por uma moça local, se recusa a seguir os passos do amigo. Valentino argumenta que é bobagem gastar a juventude no tédio do lar, mas se despede do amigo desejando-lhe sorte com seu amor.

Proteu, no ato seguinte, acaba por juntar-se a Valentino, acatando ordens de seu pai, que decide mandá-lo a Milão após receber o conselho expresso no diálogo seguinte:

ANTONIO: Diga, Pantino, que conversa triste tanto o prendeu com meu irmão, no claustro?

PANTINO: Ele falava de Proteu, teu filho.

ANTONIO: Dizendo o que?

PANTINO: Que o espanta o senhor manter em casa o seu filho jovem, enquanto outros, menos importantes, mandam os filhos buscar honras fora: alguns na guerra buscam sua glória, alguns em ilhas distantes daqui, alguns estudam na universidade. Para qualquer dessas atividades ele julga Proteu ‘star preparado; e pediu-me que eu o importunasse, pra que não o faça mais ficar em casa; sofre bastante na maturidade o que não viajou na juventude (Os Dois Cavalheiros de Verona, 1.3. 1 – 16).

Parece ser consenso na comédia de 1591 que todos os jovens, especialmente aqueles de família abastadas, devem deixar suas casas e partir em busca de honrarias. O ganho não parece estar em determinado lugar ou no engajamento em determinada atividade, ou mesmo no estudo de determinado assunto, mas na própria jornada, no ato de sair de seu lar e aventurar-se no que quer que seja, ou, do contrário, acabar acometido de *homely wits*, isto é, de intelecto ou perspicácia simplória e limitada. Dessa forma, ainda que os personagens da primeira comédia romântica de William Shakespeare não sejam tão bem construídos como n’*A Megera Domada* (1594) e a trama não seja tão complexa e envolvente quanto a de *Sonho de uma Noite de Verão* (1995), comédias mais maduras, *Blank Verse* encontra n’*Os Dois Cavalheiros de Verona* um de seus principais eixos temáticos: a decisão, seja por desejo ou dever, de buscar aprimoramento em um novo ambiente.

Com essa decisão e com os sentimentos mistos e conflitantes de excitação e temor que certamente a acompanham, é possível traçar uma rede relacional tripla entre Proteu e Valentino; William Shakespeare, o jovem dramaturgo que chega em Londres (provavelmente) no final da década de 1580; e William (Will) Shakespeare, personagem de *Blank Verse*. Não se sabe se o dramaturgo renascentista também compartilhava da crença que atribuiu a seus personagens, com

relação à necessidade de afastar-se de casa para crescer e ser honrado. Tampouco se sabe quando precisamente ele saiu de Stratford, deixando sua esposa – Anne Hathway – e três filhos pequenos – a primogênita Susana e os gêmeos Judith e Hamnet – para trás, e chegou em Londres; nem o que exatamente o motivou a tomar tal decisão.

A propósito, essa jornada de Stratford para Londres é bastante intrigante, pois corresponde aos incômodos “anos perdidos” da biografia de Shakespeare. Uma pedra nos sapatos de todos os seus dedicados biógrafos. Afinal, este é exatamente o momento em que ele deixou de ser um jovem desconhecido do interior da Inglaterra e passou a ser um dramaturgo de sucesso que entraria para a história como o maior de todos os tempos. Diversas explicações foram cogitadas sobre o que estaria fazendo entre 1585, ano do nascimento dos gêmeos, e 1592, quando um panfleto publicado por Robert Greene critica um “sacode-cenas” – “shake-scene” – por sua vaidade e inferioridade diante de dramaturgos mais eruditos. Esta publicação é extremamente importante, pois leva à conclusão lógica de que, já em 1592, Shakespeare não só já estava envolvido com a cena teatral, como também havia construído para si uma reputação como dramaturgo. Segundo Bárbara Heliodora, deveríamos todos ser gratos aos ataques de Greene, uma vez que sem eles “não saberíamos que, já na altura de 1592, Shakespeare alcançara sucesso considerável, pois ninguém escreve tratados atacando desconhecidos” (HELIODORA, 2009, p. 13).

As explicações para essa transição são inúmeras e incluem possíveis cenários dos mais diversos: Shakespeare se juntara a uma trupe de viajantes que visitava Stratford; trabalhara como professor em uma escola local ou como secretário num escritório de advocacia e até mesmo começara sua carreira no teatro como uma espécie de manobrista ou flanelinha para os cavalos dos nobres que iam às casas de espetáculos assistir às peças. Muitos estudiosos supõem que ele estava “fugindo” de um casamento infeliz com sua esposa oito anos mais velha e outros ainda preocupam-se em defender sua honra, sugerindo que necessidades financeiras o levaram até Londres para que pudesse, assim, melhor prover sua família.

Aproveitando-se dessas especulações biográficas, *Blank Verse* cria mais um ponto de contato entre Will e os cavalheiros de Verona: o quanto eles são volúveis em seus afetos. O jovem Proteu, no primeiro ato, recusa-se a deixar sua amada Julia e partir com seu amigo Valentino, e, na segunda cena do segundo ato, forçado pelo pai, despede-se dela com as seguintes palavras:

PROTEU: Eis aqui a minha mão; serei constante. E se algum dia se passar a hora em que eu, por minha Julia, não suspire, que na hora seguinte algum desastre me abata, por falhar o meu amor. Meu pai me aguarda. Não, não diga nada. É a maré; não a maré de lágrimas que me prende mais tempo do que devo. Julia, até breve (Os dois Cavalheiros de Verona, 2.2. 8 – 16).

Em sua sofrida despedida Proteu, promete a Julia constância. Não por acaso, este é o primeiro sentimento que abandona, quando chega a Milão. Este mesmo rapaz enamorado, na quarta cena do mesmo ato, após conhecer Silvia, por quem seu amigo Valentino já se encontra apaixonado, revela seus novos sentimentos à plateia com o seguinte solilóquio:

PROTEU: Assim como um ardor derrete o outro, ou como um prego outro prego expulsa, a lembrança de meu antigo amor é apagada por um novo objeto. Foi olhar, ou o que diz Valentino, a sua perfeição ou ser eu falso, que me faz raciocinar sem razão? Ela é bela, como a Julia que eu amo... Que amava, pois derreteu-se esse amor. Como imagem de cera junto ao fogo deixa de ter a forma que tivera. Esfriou meu apego a Valentino. Não gosto dele como costumava mas esta dama eu amo em demasia, razão porque a ele amo tão pouco. Como hei de amá-la mais se aconselhado, se a amo tanto sem conselho algum? Até aqui só vi a sua imagem, cuja luz ofuscou-me da razão; mas ao mirar a sua perfeição não há razão que impeça a cegueira. Se não puder sustar meu louco amor, pra conquistá-la mostro o meu ardor (Os dois Cavalheiros de Verona, 2.4, 181 – 203).

É difícil não associar tal mudança de espírito ao casal de enamorados mais célebre na obra shakespeariana. Em *Romeu e Julieta* (1596), Rosalinda, primeiro objeto do amor de Romeu, é também rapidamente esquecida, assim como Julia. O público, no entanto, perdoa-o com mais facilidade por sua inconstância, não só pelo atenuante de não ter sido correspondido pela sua primeira amada, mas certamente também pela qualidade dramática e pela exuberância linguística de sua agora clássica história de amor com a nobre Julieta. Ela própria, cautelosa em relação a tais sentimentos, o alerta: “Não jure pela lua, que é inconstante, e muda, todo mês, em sua órbita, pro seu amor não ser também instável” (*Romeu e Julieta*, 2.2, 110 – 112).

Proteu, por outro lado, trai não apenas as juras que fizera à sua amada Julia, mas também a confiança de seu amigo Valentino, revelando ao duque, pai de Sílvia, seus planos de fugir com a moça. Para piorar sua reputação, no ato final, Proteu, ao encontrar Sílvia na floresta, frustrado em suas investidas, realmente tenta mostrar a ela o seu “ardor”. Prestes a estuprar a jovem, é impedido por Valentino. Arrepende-se, então, e pede perdão ao amigo, que prontamente não

apenas o perdoa, como abre mão de sua amada Sílvia e a oferece a Proteu como se fosse uma mercadoria qualquer. Não é difícil perceber porque esta comédia é considerada um trabalho de aprendiz, ainda que seja possível enxergar nela, sementes de peças românticas mais sublimes que ainda estavam por ser escritas: *Romeu e Julieta* é uma delas, como já apontei, e outra é *Sonho de uma Noite de Verão*, que, com muito mais delicadeza poética, também trata de jovens inconstantes e desencontros amorosos que se resolvem numa floresta – no *green world*.

*Blank Verse*, refratando o personagem Proteu, também nos apresenta Will como um rapaz volúvel e inconstante. O primeiro episódio propriamente dito da web série, após o Prólogo, começa com Will ignorando uma ligação em seu telefone celular, comportamento que ele repete diversas vezes ao longo deste primeiro ato. No terceiro episódio ou terceira cena, Will conhece o simpático estudante de doutorado Henry Whriothesly e a eficiente assistente administrativa Mary Fitton e a atração que os três sentem entre si é evidente. Will até mesmo esquece o problema que estava tentando resolver na secretaria administrativa da *Bankside University*, enquanto Mary e Henry disputam sua atenção. Mais tarde, na primeira cena do segundo ato, os três estão mais uma vez no mesmo local, conversando casualmente. Quando Henry sai, deixando Mary e Will na secretaria, Will lhe pergunta se há algo acontecendo entre ela e Henry. Mary tenta desconversar e dizer que são apenas amigos, mas admite que há algo mais entre eles, que ela tem dificuldade de explicar o quê exatamente. “É complicado” são suas palavras. Will concorda que relacionamentos sempre são complicados e é logo interrompido pelo toque do seu próprio telefone celular. Verificando o aparelho, prontamente o desliga, como vinha fazendo durante todo o primeiro ato. Mary, feliz com a oportunidade de desviar atenção de si mesma, pergunta em tom de brincadeira: “É a sua esposa?”, ao que Will responde, sério, que sim. Ela fica surpresa por um momento, mas logo assume que a resposta deveria provavelmente ser uma brincadeira sarcástica e deixa a conversa de lado. Além desta curta resposta, que não é levada a sério e das várias chamadas não atendidas por Will, só temos mais um vislumbre da existência dessa misteriosa esposa. No episódio especial de Ação de Graças, Will retorna de uma visita a sua cidade natal, Stratford, e por descuido, traz uma aliança no dedo. Ao perceber o erro, rapidamente retira e guarda o anel.

E assim se resume a participação de sua esposa em *Blank Verse*. O espectador não sabe sequer seu nome ou tem qualquer outra informação sobre esse casamento, além do fato de que Will prefere mantê-lo em segredo. Este relacionamento prévio, cuja natureza desconhecemos,

não impede que Will, na terceira cena do primeiro ato, sintasse instantaneamente atraído por Henry e Mary, nem que subsequentemente desenvolva com eles um triângulo amoroso. Estaria ele sendo infiel a sua esposa e quebrando promessas feitas num momento de despedida, assim como fez Proteu? Ou será que teriam algum tipo de acordo pós-moderno ou relacionamento aberto? Não há como saber, já que *Blank Verse* optou por manter o mistério que ainda hoje envolve o relacionamento dos verdadeiros William Shakespeare e Anne Hathaway. É difícil dizer com segurança se os relacionamentos amorosos de Will com sua esposa – apenas idealizada pelo público – e com os dois personagens que de fato conhecemos – Mary e Henry – são construídos como uma crítica ou simplesmente uma reconstrução, uma constatação ou observação sobre a natureza das relações afetivas contemporâneas: complexas, repletas de intenções implícitas em meias palavras e mantendo sempre uma distância segura de um envolvimento mais profundo.

## 1.2 A PERSONAGEM WILL(IAM) SHAKESPEARE

*Blank Verse*, com maestria, explora criativamente os mistérios que envolvem William Shakespeare. Já os biógrafos, refreando seus instintos criativos, precisam elaborar uma narrativa coerente que explique a presença de Shakespeare em Stratford, em 1585, quando nascem seus filhos gêmeos e, em seguida, em 1592, já como dramaturgo relativamente reconhecido em Londres; bem como a lacuna de sete anos entre essas duas datas. O contorcionismo para fazê-lo é admirável. Para Ackroyd “não foram anos perdidos. Pode haver um hiato na cronologia, mas é possível discernir, oblíqua e indiretamente, um modelo de vida”<sup>14</sup> (ACKROYD, 2005, p. 101). O que ele chama de “discernir, oblíqua e indiretamente” é exatamente o que percebo como papel autoral do biógrafo, sua contribuição criativa e quem sabe até literária, na construção da narrativa biográfica. Bill Bryson parece ligeiramente mais consciente de sua função inventiva e assume, um pouco irônico, que algumas suposições sobre os “anos perdidos” de William Shakespeare são feitas com o propósito deliberado de “prepará-lo para a carreira teatral que vem logo depois” (BRYSON, 2008, p. 62). Bryson parece tratar seu objeto biográfico como um personagem de ficção, preocupando-se em lhe dar uma coerência sequencial que raramente exigimos das pessoas reais.

---

<sup>14</sup> Minha tradução de: “no years are ever wholly lost. There may be a gap in the chronology, but the pattern of a life may be discerned obliquely and indirectly”.

Beth Brait, num estudo que, segundo ela própria, consiste numa “introdução ao estudo da personagem” (BRAIT, 2006, p. 5), aponta que não é incomum a confusão entre personagens e pessoas. Cita em seu texto um trecho do *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*, organizado por Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, que reproduzo abaixo:

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausentes do livro (“O que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?”). Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção (DUCROT e TODOROV apud BRAIT, 2006, p. 10-11).

Ouso dizer que as biografias não me parecem algo diferente de uma dessas “modalidades próprias da ficção”, um trabalho com a linguagem, a construção de um ser de papel. O personagem construído nas biografias poderia ser equiparado à pessoa real representada? Pensando numa comparação feita pela própria Brait, diríamos que uma fotografia e uma pessoa são a mesma coisa, por mais que guarde semelhanças inegáveis com a figura representada? É certo que não. Arriscando soar como o criado Lança, creio que posso afirmar que uma pessoa é uma pessoa; uma fotografia não é uma pessoa; e as duas dificilmente seriam confundidas. Na era tecnológica em que vivemos, certamente todos nós já nos vimos diante de uma fotografia de nosso próprio rosto e ficamos insatisfeitos com o resultado. Se nem mesmo uma ferramenta que teoricamente serve para capturar um instante da realidade é capaz de fazer jus às pessoas reais, como poderia fazê-lo o texto biográfico? E isso dizemos de pessoas vivas, que estão presentes em carne e osso para ler em primeira mão as biografias que são escritas sobre elas mesmas e, não raro, até contestá-las. O que dizer então de uma pessoa que viveu a cerca de 400 anos? Como poderia esse sujeito ser transposto para o papel sem tornar-se um personagem? Ora, se personagens podem ser confundidos com pessoas, por que pessoas não poderiam ser confundidas com personagens? Segundo Ducrot e Todorov, as personagens só existem nos textos, não têm vida fora do papel. Não é exatamente isso que acontece com William Shakespeare? Seja através de documentos biográficos ou de seus textos dramáticos, para os leitores do século XXI, o dramaturgo também só existe nas páginas. William Shakespeare, portanto, é também um ser de

papel, um problema linguístico. Brait afirma ainda que a construção dos personagens se dá através de um jogo inventado

[...] pelo homem para representar, simular e criar a chamada realidade. Nesse jogo, em que muitas vezes tomamos por realidade o que é apenas linguagem (e há quem afirme que a linguagem e a vida são a mesma coisa), a personagem não encontra espaço na dicotomia *ser reproduzido/ser inventado*. Ela percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência (BRAIT, 2006, p. 12).

Se existe alguém que efetivamente habita a fronteira entre *ser reproduzido* e *ser inventado*, este alguém é William Shakespeare. Assim, a verdade é que não podemos sonhar em conhecer a intimidade ou as motivações da “pessoa” William Shakespeare se não o tratarmos, de fato, como um personagem de ficção. E, por isso, sem nenhum constrangimento, *Blank Verse* o inventa como personagem. Trata-se de uma reinvenção, certamente, visto que o dramaturgo é transmutado para um novo contexto, na pele de um estudante universitário com ambiciosas aspirações literárias. E que melhor maneira ele teria, como um jovem adulto do século XXI, para compartilhar seus sentimentos com o mundo, senão através da internet?



Figura 8: Will Shakespeare escreve trecho d'*Os Dois Cavalheiros de Verona* em seu blog

Num post intitulado *Moving On* (Seguindo em Frente), o primeiro de seu blog *Will Shakespeare Writes* – parte do “universo expandido” de *Blank Verse* – Will menciona seu desejo de se tornar um escritor profissional e de encontrar para si um público, o que espera alcançar seguindo os passos de Chris Marlowe, na *Bankside University*:

Ontem foi noite de estreia da minha peça *The Comedy of Errors*, com os Atores da Comunidade de Stratford. Foi pra lá de emocionante imaginar minhas palavras adquirindo vida daquela forma e ver os personagens inteiramente formados e incorporados pelos atores. O público, no entanto, era pequeno.

Fiquei pensando que se eu quiser fazer sucesso, preciso deixar esta cidadezinha e buscar público em algum outro lugar.

Fui aceito no programa de Escrita Criativa da Universidade de Bankside, a mesma escola onde Chris Marlowe está fazendo o Mestrado. Acabei de ler que ela fez um contrato de filmagem do seu romance *Dr. Faustus*. Ela, claramente, tem público; talvez possa me ajudar a encontrar o meu.

Nunca é fácil deixar a família para trás, mas sinto como se não tivesse outra escolha. É como se minha vida estivesse em outro lugar, esperando por mim. Se quero ser escritor, já passou da hora de focar na minha escrita<sup>15</sup>.

(BLANK VERSE, 2013, *blog*).

O anseio de Will pelo reconhecimento relaciona-se com o que Friedrich Nietzsche chama de “história monumental”, um dos três aspectos sob os quais se dividem as demandas humanas em relação à história. Diante do desejo de ação e aspiração pelo futuro, apresenta-se a história *monumental*; diante da busca por preservação e veneração do passado está a história *antiquária*; diante do sofrimento e anseio por libertação e alívio surge uma espécie *crítica* de história (NIETZSCHE, 2003, p. 18).

A história monumental, para além de motivar a ação, parece surgir de um desejo pela fama e pelo reconhecimento, pela vontade de deixar para trás um legado: “Mas uma coisa irá viver, o monograma de sua essência mais íntima, uma obra, um feito, uma rara iluminação, uma criação: ela viverá porque a posteridade não pode prescindir dela (NIETZSCHE, 2003, p. 20)”. É a história monumental que move o jovem Will Shakespeare, personagem ficcionalizado em *Blank Verse*, e seu anseio pela sobrevivência, por permanecer imortalizado através de suas obras, por ser lembrado e deixar sua marca nos registros da humanidade. A história monumental é o que lhe possibilita olhar pra trás, no seu caso, para Chaucer, Ovídio e Sêneca, almejando um lugar entre eles na memória da posteridade.

Nietzsche chama atenção, no entanto, para o fato de que essa aproximação entre os feitos monumentais do passado e a possibilidade de repeti-los no presente é absolutamente artificial; ela molda, seleciona, edita, altera e apaga tudo que não lhe sirva nesse propósito:

---

<sup>15</sup> Minha tradução de: “Last night was opening night of the Stratford Community Players production of my play *The Comedy of Errors*. It was a thrill beyond imagining to hear my words brought to life in that way, and to see the characters so fully formed and embodied by the actors. The audience, however, was tiny. It made me realize that if I want to be a success I need to leave this small town and find my audience somewhere else.

I’ve been accepted into Bankside University’s Creative Writing program, the same school that Chris Marlowe is currently doing her Master’s at. I just read that she’s been offered a movie deal for her novel *Dr. Faustus*. She clearly found her audience; maybe she can help me find mine.

It’s never easy to leave your home behind, but I feel as though I have no choice. As if my life is out there, waiting for me. If I’m going to be a writer ‘tis high time I focus on my writing”.

O quanto da diversidade precisa ser desconsiderado aí para que a comparação possa produzir aquele efeito fortalecedor, o quão violentamente a individualidade do passado deve se encaixar em uma forma universal e o quanto todos os seus ângulos e linhas acentuados precisam ser destruídos em favor da concordância! (NIETZSCHE, 2003, p. 21).

A narrativa da história monumental está propensa a sofrer apagamentos que, no processo de transformar William Shakespeare num destes monumentos, também se fizeram atuantes. O primor e a riqueza das peças do dramaturgo inglês são tudo o que temos de concreto a seu respeito. Através de sua obra, nós o conhecemos como autor. Não obstante, os esforços na tentativa de conhecê-lo como pessoa são infinitos e as especulações sobre minúcias de sua vida pessoal são infundáveis. Sua vida profissional, no entanto, está muito bem documentada e não é tão difícil traçar sua trajetória pelos teatros londrinos, tarefa que empreenderei a seguir.

#### 1.4 CHEGANDO EM LONDRES

“Era uma explosão de energia humana. Ele tinha de alcançá-la<sup>16</sup>” (ACKROYD, 2006, p. 107). É assim que Ackroyd descreve a Londres de Shakespeare. Durante o período em que ele viveu, a cidade passava por um fenômeno populacional único. Por causa da peste e de uma infinidade de outras mazelas, a população da Inglaterra como um todo chegou a diminuir. Em 1594, ano do nascimento de Shakespeare, “pelo menos 200 pessoas morreram em Stratford, cerca de dez vezes mais que a taxa normal”. (BRYSON, 2006, p. 29-30). Em Londres, no entanto, a população crescia exponencialmente. “Uma população de aproximadamente 50.000 habitantes em 1520, havia atingido 200.000 em 1600<sup>17</sup>” (ACKROYD, 2006, p. 114). Era como se toda a Inglaterra convergisse para Londres. A cidade, em transição entre a herança medieval e o renascimento cultural, era uma mistura caótica de pessoas vindas de todas as partes do reino e de diversas classes sociais e era, especialmente, uma cidade *jovem*. A expectativa de vida média era baixíssima. “Estima-se que metade da população urbana tivesse, no máximo, 20 anos de idade<sup>18</sup>”. Ackroyd especula ainda que a alta probabilidade de uma morte precoce tenha influenciado o

---

<sup>16</sup> Minha tradução de: “It was an explosion of human energy. He had to reach it”.

<sup>17</sup> Minha tradução de: “A population of approximately fifty thousand in 1520 had reached two hundred thousand by 1600”.

<sup>18</sup> Minha tradução de: “It has been estimated that half of the urban population was under the age of twenty years”.

modo de vida dos londrinos, adicionando um toque de vitalidade e intensidade em suas condutas, o que, segundo ele, viria a constituir um contexto propício para o desenvolvimento do drama (ACKROYD, 2006, p. 111).

Ademais, além de ser simplesmente o cenário onde floresceu a arte dramática inglesa, a própria vida londrina era altamente performática em muitos aspectos. Um destes aspectos era a moda que ditava à população as regras sobre as vestimentas, tão elaboradas que confundiam-se com os figurinos de palco.

O figurino tem imenso significado em determinar a qualidade do mundo urbano elisabetano. A aparência revelava *status* e posição, assim como riqueza. [...] Uma das tendências era usar uma grande rosa feita de seda, sobre cada pé dos sapatos. A natureza da sua vestimenta também indicava a natureza da sua profissão. Até vendedores de rua se vestiam com roupas que traduziriam seus papéis. As prostitutas faziam uso de goma azul para anunciar seu negócio. Os aprendizes usavam túnicas azuis no inverno e capas azuis no verão; eram também obrigados a usar bermudas azuis, longas meias brancas e boinas. Mendigos e pedintes vestiam-se de modo a angariar pena e esmolas.<sup>19</sup> (ACKROYD, 2006, p. 114)

A própria Rainha Elizabeth era uma das principais personagens desse jogo cênico da vida renascentista.

Elizabeth era uma mestre em relações públicas; a iconografia de sua corte e do seu reino, identificando-a como “Rainha Virgem”, conforme ela queria que fosse vista, divulgada com tanto cuidado por meio de retratos e performances públicas no âmbito do cerimonial real, a ascensão dos duelos diurnos, os avanços do país e coisas do tipo. Podemos chegar a dizer que foi uma era altamente teatral.<sup>20</sup> (SANDERS, 2014, p. 12-13)

A teatralidade na construção imagética da “Rainha Virgem”, como ficou conhecida devido ao fato de nunca ter-se casado, durante o período de conquistas ultramarinas e expansão

---

<sup>19</sup> Minha tradução de: “Costume is of the utmost significance in determining the quality of the Elizabethan urban world. Appearance indicated status and position as well as wealth. [...] One fashion was that of wearing a very large rose, made of silk, on each shoe. The nature of your dress also indicated the nature of your profession. Even street-sellers dressed in the clothing that would signify their role. Prostitutes made use of blue starch to advertise their trade. Apprentices wore blue gowns in winter and blue cloaks in summer; they were also obliged to wear blue breeches, stockings of white cloth and flat caps. Beggars and vagrants dressed in a way that would elicit pity and alms”.

<sup>20</sup> Minha tradução de: “Elizabeth was a masterful deployer of public relations; the iconography of her court and her reign as the so-called ‘Virgin Queen’, as she wished it to be understood, as carefully promulgated through portraiture and public performance in the shape of royal ceremonial, accession day tilts, country progresses and the like. We might go so far to say that it was a highly theatrical age”.

do império britânico, invasões e colonização, bem como o triunfo inglês sobre a Armada Espanhola (em 1588) e o crescente sentimento de Nacionalismo e fortalecimento de uma identidade nacional, foram elementos que contribuíram para o desenvolvimento do drama elisabetano e forneceram repertório para as companhias de teatro, colaborando para a popularidade das peças históricas que se multiplicaram no período.

Parte do encanto de todas essas peças históricas, bíblicas, clássicas e inglesas está na fantasia erudita renascentista de ver as maravilhas no passado reincorporadas como novas, como se vivessem novamente. O *Doutor Faustus* de Marlowe tem demônios para conjurar Helena de Tróia para ele, mas o público do teatro tinha de se contentar com atores<sup>21</sup> (WIGGINS, 2000, p. 23).

O trecho de *Doctor Faustus*, peça de Christopher Marlowe a que Wiggins se refere, não só simboliza essa glorificação do passado e a fantasia de revivê-lo, como também contém uma das mais repetidas frases do teatro elisabetano, dita pelo próprio Faustus, ao observar Helena de Tróia em toda sua glória: “É esse o rosto que lançou mil naves e queimou as altas torres de Ilium? Doce Helena, faz-me imortal com um beijo” (A Trágica História do Doutor Fausto, 1.13). Marlowe, por meio de Faustus, também nos remete novamente ao poder da história monumental. O desejo de imortalizar o passado glorioso e, eventualmente, tornar-se parte dele também pode ser percebido na obra Shakespeariana, que, segundo Barbara Heliadora, é o criador da peça histórica como gênero dramático. Certamente influenciado pela publicação da segunda edição das *Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda*, de Raphael Hollinshed, em 1587 (publicadas pela primeira vez dez anos antes), Shakespeare escreve, logo no início de sua carreira como dramaturgo (em 1590, 1591 e 1592), uma trilogia sobre o rei Henrique VI que governara a Inglaterra entre 1422 e 1461 e depois por mais um breve período entre 1470 a 1471. O fascínio pelo passado revela-se no desejo de recontar e reviver eventos ocorridos mais de cem anos antes. A peça histórica foi o instrumento que precisou ser criado para expressar esse fascínio.

Importante não confundir com a peça crônica, que apenas conta a história de um rei, juntando uma série de episódios que seguem a cronologia da vida do inspirador da obra. Já na peça histórica, a vida e a carreira de determinado monarca é escolhida como fio condutor para apresentar um tema a partir do qual o autor sente necessidade de expressar-se. Nada mais espantoso do que um jovem autor que, logo no início da carreira, tenha escrito uma sequência de três

---

<sup>21</sup> Minha tradução de: *Part of the appeal of all these historical plays, biblical, classical, and English, lay in the educated Renaissance fantasy of seeing the worthies of the past newly embodied as if living again. Marlowe's Doctor Faustus has devils to conjure up Helen of Troy for him, but playgoers had to make do with actors.*

peças em torno de Henrique VI, o último rei da dinastia Lancaster (HELIODORA, 2014, p. 76).

A peça histórica, portanto, é uma espécie de ficcionalização da história, no caso de Shakespeare, da história da Inglaterra, que se encontrava num momento de glória e prestígio e merecia, portanto, ter seu passado gloriosamente reconstruído, numa imagem vívida sobre os palcos. As peças históricas tornaram-se tão populares que um personagem de Ben Jonson, Fabian Fitzdottel, da peça *The Devil is an Ass* (1616), afirma ter aprendido história através delas, que, em sua opinião, seriam mais autênticas do que as crônicas. “O drama de fato mostrava as pessoas e as façanhas que os livros de história só podiam relatar<sup>22</sup>” (WIGGINS, 2000, p. 24). É possível que os produtores de *Blank Verse* concordassem com Fitzdottel: por que simplesmente relatar o passado e manter assim uma distância dele se podemos vivenciá-lo de perto, deslocando-o para o presente?

Evidentemente, tal fascínio pelo passado, visto através das lentes da história monumental, não ficou limitado ao período renascentista, mas, com efeito, perdura até hoje e *Blank Verse* não é senão mais um exemplo disso. Ainda hoje, reproduzimos o hábito shakespeariano de recriar o passado. É curioso que a web série não tenha explorado mais profundamente a relação de William Shakespeare com as peças históricas, mas é possível que a sua própria existência, enquanto obra de arte, seja uma metáfora que refrata este gênero dramático tão popular na Inglaterra elisabetana e tão presente na obra shakespeariana como um todo, inclusive em sua fase de aprendizado, como vimos com a trilogia sobre Henrique VI.

#### 1.4 NOS BASTIDORES DOS PALCOS ELISABETANOS: ESCRITA COLABORATIVA

A história da Inglaterra não era o único elemento inspirador para os dramaturgos elisabetanos. Quando Shakespeare chega a Londres, no final da década de 1580, como presumimos, pelo menos dois e possivelmente três dos principais teatros – *The Theater*, construído em 1576, *The Curtain*, em 1577 e *The Rose*, de Philip Henslowe, em 1587 – já estavam construídos e bem estabelecidos na cidade. Antes da construção desses espaços, as trupes viajantes de atores conseguiam manter-se com um repertório relativamente limitado, pois

---

<sup>22</sup> Minha tradução de: “Drama actually showed the people and exploits which history books could only report”.

raramente se apresentavam diante da mesma plateia duas vezes. Uma audiência fixa, em contrapartida, demandava maior variedade de histórias a serem contadas.

As companhias baseadas em Londres que encenavam para uma plateia potencial constante, apesar de grande, precisavam variar seu repertório [...]. Normalmente, apresentavam uma peça diferente por dia, anunciando-a no próprio palco, antes da performance da tarde anterior, e nos anúncios colados nos postes de esquinas, os *outdoors* da época. Os registros do financiador do teatro, Philip Henslowe, datados da década de 1590, mostram a extensão da rotatividade literária: ao longo de um ano, uma companhia já estabelecida encenava trinta ou mais peças, em sistema de revezamento, embora nem todas fossem novidade.<sup>23</sup> (WIGGINS, 2000, p. 11-12)

Dessa forma, com o aumento exponencial da demanda por novas peças, os autores começaram a fazer uso de todas as ferramentas e recursos que tinham à sua disposição, para contar suas histórias. Um desses recursos era a própria história da Inglaterra, como já vimos, e o outro, a literatura. Aqui, mais uma vez, nota-se a história e a ficção servindo ao mesmo propósito, neste caso, abastecer os palcos londrinos para suprir um público ávido por novidade.

Os dramaturgos foram bem aventurados nessa tarefa graças à popularização dos livros impressos, traduções do grego, latim, francês, espanhol e, claro, italiano. A *novella* italiana tornou-se extremamente popular no período, um novo gênero dedicado à leitura por lazer, que antes era quase que exclusivamente dominada pelos romances de cavalaria. Um dos autores italianos mais populares e influentes na Europa foi Mateo Bandello, que publicou entre 1554 e 1573, duzentas e catorze histórias divididas em quatro volumes. Cerca de setenta dessas histórias foram traduzidas para o francês e o inglês, ao longo das décadas de 1560 e 1570, segundo dados da *Encyclopaedia Britannica*. Os modernos contos sensacionais de Mateo Bandello e outros começaram a chegar à Inglaterra na década de 1560, chocando os leitores conservadores com seus retratos picantes de vingança, crueldade e promiscuidade<sup>24</sup> (WIGGINS, 2000, p. 19).

O advento da impressão mecânica e a maior acessibilidade aos livros impressos ocasionou uma mudança nos hábitos de leitura da população europeia, passando a leitura a ser não apenas

<sup>23</sup> Minha tradução de: “The London-based companies, performing for a constant, albeit large, pool of potential theatregoers, had to vary their repertory [...] Normally the companies would present a different play each day, announcing it from the stage after the previous afternoon’s performance and on playbills stuck on street-corner posts, the advertising billboards of the time. The records of the theatre financier Philip Henslowe, dating from the 1590s, show the extent of the literary turnover: in the course of a year an established company would perform thirty or more plays in rotation, though not all of them would be new”.

<sup>24</sup> Minha tradução de: “The sensational modern short stories of Mateo Bandello and others began to reach England in the 1560s, shocking conservative readers with their racy portrayals of vindictiveness, cruelty and promiscuity”.

uma opção de lazer mais popular, como também uma excelente fonte de criação para os dramaturgos e resposta à crescente demanda por novas histórias a serem representadas nos palcos.

Num período em que as peças eram adaptadas, não raro, a partir de narrativas existentes e reinventadas, o principal fornecedor era a imprensa escrita: a disponibilidade, pela primeira vez, de livros relativamente baratos, produzidos em massa, criou uma explosão no século XVI, fornecendo aos dramaturgos matéria prima.<sup>25</sup> (WIGGINS, 2000, p. 180)

É possível constatar a influência de Bandello, por exemplo, em pelo menos três peças de Shakespeare: *Muito Barulho por Nada* (1598), *Noite de Reis* (1602) e *Romeu e Julieta* (1596). Este fenômeno – uma evolução tecnológica que causa profundo impacto na circulação de informação e nos hábitos e produção cultural da humanidade – repete-se no século XX, com o surgimento e popularização da internet. Enquanto o teatro elisabetano beneficia-se do primeiro, as web séries como *Blank Verse* são fruto do segundo.

Além de contar com múltiplas fontes, os dramaturgos elisabetanos também dependiam muito uns dos outros para escrever suas obras. Autores como Robert Greene, George Peele, Christopher Marlowe e John Lyly já estavam bem estabelecidos, quando William Shakespeare e, um pouco mais tarde, Ben Jonson, começam a escrever e, então, juntam-se a este grupo seletivo de profissionais. Como um grupo relativamente pequeno, trabalhando na mesma área, na mesma cidade (WIGGINS, 2000, p.1), eles certamente se conheciam ou pelo menos sabiam da existência dos colegas e seus trabalhos. É possível que, logo ao chegar em Londres, Shakespeare tenha residido na região de Shoreditch, onde ficavam *The Theatre* e *The Curtain*, e onde muitos atores e dramaturgos residiam, se divertiam, bebiam e brigavam. Marlowe e Kyd chegaram a dividir uma habitação no bairro por algum tempo e foi também em uma briga de bar em Shoreditch que Marlowe foi apunhalado e veio a falecer.

---

<sup>25</sup> Minha tradução de: *In a period when plays were more often adapted from existing narratives than invented anew, the main supplier was the printing press: the availability for the first time of relatively cheap, mass-produced books created an information explosion in the sixteenth century which provided its dramatists with extensive raw material.*

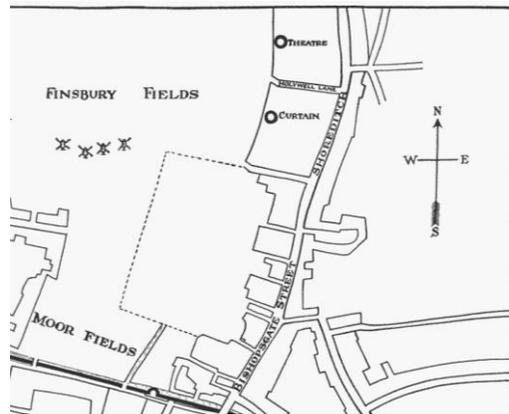


Figura 9: Detalhe da região de Shoreditch, mostrando os teatros Theatre e Curtain (WIKIMEDIA COMMONS).

Assim, vivendo e trabalhando tão próximos, era natural que também produzissem juntos. Certamente conheciam e assistiam aos trabalhos uns dos outros, se não para apoiar os colegas de profissão, certamente para conhecer a concorrência. Na época, não era de se espantar que trechos, enredos e personagens de certos dramaturgos reaparecessem de maneira bastante semelhante em peças de outros autores. Por mais desconcertante que possa parecer às audiências modernas, essa era uma prática comum no teatro elisabetano.

Quando se olha para Shakespeare anacronicamente, com os olhos do século XXI (que é, de fato, tudo o que podemos fazer), os conceitos de plágio e *copyright* nos vêm logo em mente, e as tramas familiares de Arthur Brooke, autor do poema narrativo *A Trágica História de Romeu e Julieta*; as *novellas* de Matteo Bandello, bem como as peças de Kyd e Marlowe; além dos trechos completos das *Metamorfoses* de Ovídio, que aparecem reproduzidos em suas obras podem parecer uma mancha em sua reputação. Como poderia o “maior dramaturgo de todos os tempos” não ser cem por cento original em suas criações? Essa frustração vem do que me parece ser uma visão anacrônica e romantizada de William Shakespeare como um gênio individual infinitamente superior a todos os seus contemporâneos e imune às suas influências.

Imaginamos um “Bardo” impermeável a tais influências, pois a tradição criou o mito da sua originalidade absoluta e superioridade sem esforço, e porque a suposição da sua supremacia está profundamente embutida nos alicerces da cultura literária moderna. Mas trata-se de uma suposição que ignora tudo que conhecemos sobre as circunstâncias da escrita dramática da época. Apoiase na noção de que Shakespeare trabalhou isolado dos demais dramaturgos, escrevendo numa mansarda qualquer, como um poeta arquetípico romântico, ou que ele era dotado de uma capacidade super-humana (provavelmente profissionalmente intolerável) de resistir ao pensamento e ideias de outros. (WIGGINS, 2000, p. 4)

Muitos acadêmicos ainda mantêm essa percepção sobre a genialidade individual de Shakespeare, sendo Harold Bloom um dos mais proeminentes detentores de tal opinião, acompanhado de perto por Barbara Heliodora, no Brasil.

Se o indivíduo fosse única e exclusivamente produto do meio, naturalmente a era elisabetana, por exemplo, teria fornecido à humanidade não um, mas dúzias de William Shakespeare, o que infelizmente não é verdade. Mas que o teatro estava no ar, e que os temas de que Shakespeare tratou eram assuntos do momento, também não há dúvida; e a época produziu Marlowe, Kyd, Webster, Middleton, Fletcher, Tourneur, Jonson e mais algumas dezenas de *nomes menores*. Mas a fagulha do gênio, *gênio de primeiríssima água*, só apareceu no terceiro rebento do casal John e Mary Shakespeare (HELIODORA, 2009, p. 3 – grifos meus).

Heliodora claramente separa Shakespeare de todos os demais, colocando-o numa espécie de pedestal literário.

Embora possa fazer sentido diferenciá-lo dos seus grandes contemporâneos, faz ainda mais sentido considerá-los em conjunto – e, fazer isso, reconhecendo o alcance das possibilidades de interferência mútua nas obras de cada um, não torna Shakespeare, de forma alguma, um artista menor.<sup>26</sup> (WIGGINS, 2000, p. 5)

Compartilho da percepção de Wiggins, considerando-a mais sensata e produtiva. *Blank Verse*, sem dúvidas, também se alinha com essa perspectiva e constrói a riqueza de sua sofisticada narrativa a partir do relacionamento de Shakespeare com aqueles companheiros com quem viveu, trabalhou, brigou, criticou e admirou. Tais relacionamentos, sendo parte do seu processo de formação como pessoa e como autor, não poderiam deixar de aparecer no seu trabalho. Outros autores apontam também para a natureza altamente colaborativa dos processos de criação do teatro elisabetano. Julie Sanders usa o termo “*connective thinking*” (pensamento interconectado) para definir o que chama de:

[...] diálogo contínuo, em que peças e dramaturgos constantemente citavam e, às vezes, parodiavam uns aos outros, reciclando e refazendo ideias, tanto próprias quanto de outros, e constantemente se referindo a outros momentos e

---

<sup>26</sup> Minha tradução de: *Though it can be meaningful to differentiate between him and his great contemporaries, it is even more meaningful to consider them together – and to do so, recognizing the extent to which they enabled one another’s work, does not in any way make Shakespeare a lesser artist.*

experiências dramáticos que haviam funcionado junto ao público pagante.<sup>27</sup>  
(SANDERS, 2014, p. 2)

Chamar a cena teatral de “diálogo” parece-me bastante significativo, pois aponta, novamente, para a ideia de compartilhamento de ideias e construção colaborativa dos textos. Como os teatros elisabetanos eram empreendimentos comerciais extremamente competitivos e motivados pelo lucro que advinha dos ingressos vendidos, era preciso não só que os dramaturgos conhecessem as peças da concorrência e as tendências e gostos do momento, como também trabalhassem juntos para que mais peças pudessem ser produzidas em menos tempo. Por mais que, inegavelmente, alguns dramaturgos tenham deixado marcas mais permanentes na história monumental do que outros, o ambiente teatral elisabetano não favorecia o surgimento de “autores-celebridades”. Era mais comum que as companhias se tornassem reconhecidas por certos estilos de peças em seus repertórios, ou atraíssem a audiência com atores populares como Will Kemp, Edward Alleyn ou Richard Burbage (SANDERS, 2014, p. 11). Mesmo companhias rivais e com estilos diferentes entre si não trabalhavam em completo isolamento. Companhias infantis, universitárias e teatrais, de fato, frequentemente forneciam peças e “emprestavam” autores umas às outras, havendo também certo grau de interseção entre suas audiências. (WIGGINS, 2000, p. 17)

[...] hoje, aceita-se amplamente que o teatro moderno, no seu início, era impulsionado comercialmente, um negócio colaborativo, não apenas entre escritores e funcionários de qualquer companhia de teatro ou gráfica (atores, costureiras, encarregados de figurinos, fabricantes de penas, escribas, vendedores de livros, para mencionar apenas alguns) [...] mas também os próprios escritores, que produziam peças em concorrência uns com os outros no ambiente abafado dos teatros públicos.<sup>28</sup> (SANDERS, 2014, p. 153)

Sanders explica que a colaboração entre autores se dava, basicamente, por dois motivos: para acelerar o processo de escrita, ou para “revisitar” peças antigas. Ambas situações são economicamente motivadas: a primeira visava a prover de maneira eficiente maior variedade de

<sup>27</sup> Minha tradução de: “[...] an ongoing dialogue where plays and playwrights persistently quoted, and sometimes parodied, each other, where they recycled and remade ideas, both their own and others’, and constantly referred on other dramatic moments and experiments that had worked for paying audiences”.

<sup>28</sup> Minha tradução de: “[...] it is now widely accepted that the early modern theatre was a commercially driven, collaborative enterprise, not just between writers and the wider personnel of any theatre company or print shop (players, seamstresses, tire-women, feather-makers, scribes, booksellers, to name just a few) [...] but also frequently between the writers themselves who produced plays both with and in competition with each other in the hothouse environment of the public theatres”.

peças para uma audiência cada vez mais exigente, e a segunda a adaptar os textos aos novos gostos do público ou a demandas mais práticas como um novo local de apresentações, ou ainda para uma série de performances em turnê por outras cidades (SANDERS, 2014, p. 153-154).

Além disso, até mesmo o público tornava-se, com frequência, participante ativo na produção de sentidos nas peças a que assistia. O próprio espaço físico do teatro (ver imagem na página 21) contribuía para que o público ficasse extremamente próximo do palco. Sendo construções abertas, não havia o jogo de luzes que escurece a plateia e ilumina apenas o palco, estrutura padrão nos teatros atuais. Sujeitos à luz natural, atores e público tinham a mesma visibilidade uns dos outros. Assim, o público participava da ação não apenas com suas reações, claramente visíveis do palco, mas os atores também se dirigiam diretamente à audiência através de solilóquios e apartes. A plateia era por vezes até mesmo cooptada, sempre que conveniente à trama. As “peças dentro das peças”, recurso frequente no teatro elisabetano e presente em um número considerável de peças de Shakespeare, como *Hamlet*, *A Megera Domada*, *Trabalhos de Amor Perdidos* e *Sonho de uma Noite de Verão*, por exemplo, era também um recurso dramático que chamava a atenção do público para a natureza performática da ação que os espectadores presenciavam, bem como para o seu papel nesta ação como parte do espetáculo (SANDERS, 2014, p. 8). A audiência tornava-se, portanto, segundo Gay, “um assistente privilegiado na tarefa do ator de contar histórias<sup>29</sup>” (GAY, 2008, p. 9).

Nas comédias, o papel da plateia era ainda mais marcado, sendo possível estabelecer uma divisão entre *locus* e *platea*, segundo terminologia de Robert Weimann, ou *história* e *comentário*, segundo explicação de Gay.

No *locus*, o local imaginário da história, os personagens, inteiramente absorvidos em suas vidas (ficcionalis), encenam seus sentimentos ressonantes e, não raro, literários. Essas cenas são quase sempre apresentadas no centro do palco, bem distantes da plateia. Próxima ou na fronteira do palco – a *platea*, que pode incluir o espaço da audiência – os bobos e outros personagens cômicos encenam para e fazem comentários, conscientemente, para o público; movimentam-se livremente na história e fora dela, levando consigo a consciência de que a audiência está com eles.<sup>30</sup> (GAY, 2008, p. 11)

<sup>29</sup> Minha tradução de: “a privileged assistant to the actors’ job of story-telling”.

<sup>30</sup> Minha tradução de: “In the locus, the story’s imaginary locale, characters who are entirely absorbed in their (fictional) lives play out their high-sounding, often literary sentiments. Such scenes are often played centre-stage or upstage, well away from the audience. Near to or on the edge of the stage – the platea, which can include the audience space – the clowns and other comedic characters perform for and comment knowingly to the audience; they move freely into and out of the story, taking their awareness of the audience with them”.

O espaço do comentário, como esclarece Gay, é frequentemente ocupado pelo bobo, ou *clown*, que, estando afastado da trama central da peça, é capaz de olhar para os personagens principais como um espectador e, por isso, comentar e avaliar seus comportamentos. Raio, criado de Valentino, assume brevemente esse papel em *Dois Cavalheiros de Verona*, quando no ato 2, cena 1, ridiculariza o comportamento do patrão apaixonado:

VALENTINO: Ora essa, como sabe se eu amo ou não?

RAIO: Ora essa, pelos sinais característicos: primeiro, aprendeu, (como Sir Proteu) a enrolar os braços como um infeliz; a gostas de canções de amor, como um papo-roxo, a andar sozinho, como quem está com a peste; a suspirar, como colegial que perdeu a cartilha; a chorar, como menina que perdeu a avó; a jejuar, como quem faz dieta; a ficar alerta, como quem espera ser roubado; a falar choramingando, como mendigo em dia santo. O senhor costumava, no tempo em que ria, cacarejar como um galo; quando andava, era um leão; quando jejuava, era antes do jantar; e quando ficava triste, era por falta de dinheiro. Mas agora está metamorfoseado com uma amada, de tal modo que, quando o olho, mal reconheço meu patrão (*Os Dois Cavalheiros de Verona*, 2.1. 15 – 26).

Outro personagem que, em geral, passeia pelo espaço da *platea* é a heroína que, disfarçada de rapaz, tem apenas o público como confidente. É o que faz a pobre Julia, ao ver Proteu declarando-se apaixonado por Silvia e lhe contando mentiras sobre sua antiga amada:

PROTEU: Eu confesso que amei uma outra dama, mas que morreu.

JULIA: (*À parte.*) Desminto, se falar; pois bem sei que não foi enterrada.

[...]

SILVIA: Busque o seu amor na tumba dela, ou, pelo menos, lá enterre o seu.

JULIA: (*À parte.*) Isso ele não ouve.

PROTEU: Senhora, se o seu peito é tão infenso, conceda ao meu amor o seu retrato, o que está pendurado no seu quarto; Eu lhe darei suspiro, pranto e fala, pois já que sua perfeição real a outro se dedica, quero a sombra; e à sua sombra darei amor real.

JULIA: (*À parte.*) Se tivesse substância, a trairia, transformando-a em sombra, como a mim.

(*Os Dois Cavalheiros de Verona*, 4.2. 98 – 100; 109 – 120)

Nesta cena, Julia comenta o comportamento de Proteu diretamente com a plateia, que certamente compartilha da sua indignação. A personagem feminina disfarçada ocupa assim, um lugar intermediário na ação, observando-a a distância e comentando o que vê, assim como poderiam fazer, aos cochichos, dois membros poucos mais indiscretos da plateia.

É importante ressaltar aqui, que quando emprego o termo *colaboração* ao tratar da participação da plateia ou do trabalho em conjunto dos dramaturgos, não o faço num sentido utópico, como se os dramaturgos elisabetanos todos vivessem em harmonia e escrevessem de mãos dadas. Elejo o termo no sentido de influências mútuas – intencionais ou não – e de criação a partir de leituras, interpretações e experiências anteriores. *Blank Verse* recria esse ambiente colaborativo. A participação da plateia é também traduzida pela web série através do recurso da interatividade, que será explorado mais profundamente no próximo ato. *Blank Verse* também procura desconstruir a idealização de Shakespeare como um gênio introspectivo ao mostrá-lo ainda Tateando seu talento literário e descobrindo como usá-lo a partir da influência e da convivência com outros escritores.

### 1.5 EDUCAÇÃO ELISABETANA

Este grupo de escritores, em *Blank Verse*, é constituído por jovens universitários trilhando seus caminhos pela tortuosa vida acadêmica. Assim, parece-me apropriado fazer um breve passeio pelos currículos acadêmicos das figuras históricas renascentistas que lhes serviram de inspiração. No século XXI, Shakespeare e seus contemporâneos são recriados como estudantes de escrita criativa. Segundo Ackroyd, o que hoje chamamos de “escrita criativa” era, na época, o que os elisabetanos chamavam de retórica (ACKROYD, 2006, p. 61). Seja no século XVI ou deslocados para os dias atuais, não é de se espantar que Shakespeare, Marlowe, Kyd e Jonson tenham se dedicado ao estudo da arte do discurso e das palavras. Suas conquistas acadêmicas nessa área, entretanto, se deram em diferentes níveis de formalidade e intensidade, como veremos adiante.

É evidente que não há registros escritos da trajetória escolar do jovem William Shakespeare – decerto seriam extremamente valiosos se existissem, mas, como quase tudo o mais a respeito de Shakespeare, o que sabemos sobre sua vida escolar é fruto de deduções. Assume-se que frequentou a escola local de Stratford simplesmente porque era o que faziam todos os meninos da cidade, especialmente aqueles de famílias bem sucedidas e respeitadas pela comunidade, como era o caso do garoto William. John Shakespeare, seu pai, além de respeitável comerciante de luvas, parece ter sido bastante engajado na esfera pública de Stratford, atuando

em alguns cargos públicos ao longo da vida, entre eles vereador, tesoureiro e conselheiro administrativo (BRYSON, 2008, p. 39).

Havia uma tradição e uma expectativa [...] de que o filho de uma família “em ascensão” cursaria a escola básica local, preparando-se para uma educação ortodoxa mais avançada. Parece não haver razão para duvidar que tal foi o caso com o menino Shakespeare, aos seus cinco ou seis anos, que então se familiarizaria com os deleites da leitura, da escrita e da aritmética.<sup>31</sup> (ACKROYD, 2006, p. 53)

Esse seria o primeiro passo na escolarização de William Shakespeare, caso ele já não tivesse sido alfabetizado pela própria mãe, Mary. Esta suposição não é muito provável, já que cerca de 90% das mulheres no período eram analfabetas. Além de serem alfabetizados na *petty school* (escolinha), os alunos também eram familiarizados com as escrituras bíblicas, aprendiam algumas orações e recebiam lições morais e instrução religiosa. O próximo passo para os meninos de Stratford era a Grammar School of King Edward VI, na Church Street, onde a escola ainda funciona – agora permitindo que meninas formem até 25% de seu corpo discente – e pode ser visitada por turistas. É curioso que, enquanto um biógrafo descreve a primeira experiência escolar de Shakespeare na *petty school* (escolinha) como “deleite”, outro afirma que os seus anos na *grammar school* eram ocupados por uma “extrema devoção ao tédio”:

Os meninos normalmente frequentavam a escola durante sete ou oito anos, a partir dos sete anos de idade. O dia escolar era longo e caracterizado por uma extrema devoção ao tédio. Os alunos ficavam sentados em bancos de madeira das seis da manhã as cinco ou seis da tarde, com apenas duas pequenas pausas para alimentação, seis dias por semana. (BRYSON, 2008, p. 42-43)

Tanto Bryson como Ackroyd mencionam também o sublime discurso de Jaques em *Como Quiserem* (1604). Nele, além de afirmar que “O mundo é um palco, e os homens e mulheres são atores”, o personagem evoca a imagem de um colegial, que, “com sua pasta e cara matinal, como um lagarto se arrasta sem vontade à escola” (Como Quiserem, 2.7. 140 – 141; 145 – 147). Ficamos todos a imaginar se Shakespeare não estaria relembrando sua própria experiência ao fazer esta reflexão.

---

<sup>31</sup> Minha tradução de: “There was a tradition and an expectation [...] that the son of a “rising” family would attend the local petty or elementary school as preparation for more orthodox educational advancement. There seems no reason to doubt that this was the case with five- or six-year old Shakespeare, who would then become acquainted with the delights of reading, writing and arithmetic”.

Se por um lado há divergências sobre o quanto Shakespeare gostava de estar na escola, o mesmo não acontece quando se trata do currículo escolar na Inglaterra elisabetana, que consistia primordialmente de Latim e Retórica, disciplinas que deveriam ser aprendidas por meio da repetição e da memorização. A imitação dos grandes autores clássicos era não só considerada, na época, um excelente método de aprendizado, mas também uma forma de criação e invenção. “A imitação de grandes originais era um requisito essencial para qualquer nova composição; não era considerado roubo ou plágio, mas um ato inspirado de adaptação e assimilação”<sup>32</sup> (ACKROYD, 2006, p. 59). Shakespeare aprendeu esta técnica, como já vimos, na escola e a aplicou brilhantemente durante toda a sua vida dramaturgica, selecionando e recombinao elementos das obras de autores que admirava para criar as suas próprias. É razoável assumir que, como muitos destes autores, seu primeiro contato com os textos clássicos tenha sido durante seus anos escolares. Além da Bíblia, as fábulas de Esopo e suas lições morais, a prosa de Catão, os tratados de retórica e discursos de Cícero, as comédias de Terêncio e Plauto, os poemas de Horácio e a epopeia de Virgílio, as tragédias de Sêneca e os poemas de Ovídio, todos faziam parte do currículo escolar de Shakespeare.

## 1.6 AS METAMORFOSES

Devido à presença de inúmeras referências a Ovídio na obra shakespeariana, argumenta-se, com frequência, que ele teria sido seu autor favorito. As *Metamorfoses*, principal obra do poeta romano, parecem ter tido um lugar especial dentre as referências de Shakespeare. O texto, publicado no ano 8 e traduzido para o inglês por William Caxton, em 1480, é um longo poema narrativo de quase 12 mil linhas divididas em 15 livros e mais de 250 contos, que narram a história do mundo desde a sua criação até a apoteose de Júlio César, na Roma Antiga.

Ovídio celebra a efemeridade e o desejo, a natureza cambiante em todas as coisas. Na sua vida mais madura, Shakespeare era considerado possuidor da “alma” de Ovídio, nos seus próprios versos docemente fluidos; de fato, há uma afinidade próxima. Algo na natureza de Shakespeare respondia a este cenário em movimento célere. Isto o tirava do mundo comum. Ele era conduzido pelo seu fantástico artifício, sua maravilhosa teatralidade, e o que só pode ser descrito como sua sexualidade generalizada. Há pouca razão para se duvidar que

---

<sup>32</sup> Minha tradução de: “The imitation of great originals was an essential requirement for any new composition; it was not considered theft or plagiarism, but an inspired act of adaptation and assimilation”.

Shakespeare fosse um ser profundamente sexual. Ovídio era o escritor favorito tanto para Christopher Marlowe quanto para Thomas Nashe. Mas as *Metamorfoses* se tornaram o livro de ouro de Shakespeare. As palavras de Ovídio entravam e encontravam uma residência espaçosa dentro dele.<sup>33</sup> (ACKROYD, 2006, p. 60)

Ao inspirar-se num poeta que celebra a efemeridade, o desejo e a natureza da transformação em todas as coisas, é natural que Shakespeare também se apropriasse dos versos ovidianos de maneira transformadora. Ao deslocá-los do texto escrito e recriá-los no palco, ele atua também como tradutor. Refiro-me, é claro, ao conceito de “tradução intersemiótica” de Roman Jakobson<sup>34</sup>. Cristina Wald, ao analisar a presença de Ovídio na obra shakespeariana, chama atenção para os deslocamentos ocorridos no processo intermediático de transformação do texto em versos para o drama:

Na sua adaptação dramática das *Metamorfoses*, Shakespeare revisa as histórias canônicas em vários respeitos: ao invés de mostrar as transformações teleológicas, irreversíveis e físicas narradas por Ovídio, Shakespeare quase sempre apresenta transformações metafóricas e físicas, que são, ademais, às vezes irreversíveis. Além disso, Shakespeare, não raro, emprega apenas partes das histórias: se por um lado, priva seus personagens trágicos da transformação redentora, nas comédias ele salva suas vítimas potenciais de uma violação iminente. Daí, transforma as histórias de transformação de Ovídio, de acordo com as convenções de gênero dramático, que exigem ou impedem um final feliz.<sup>35</sup> (WALD, 2009, p. 426)

---

<sup>33</sup> Minha tradução de: “Ovid celebrates transience and desire, the nature of change in all things. In later life Shakespeare was said to possess the “soul” of Ovid in his own mellifluous and sweetly sounding verses; indeed there is some closing affinity. Something in Shakespeare’s nature responded to this swiftly moving landscape. It took him out of the ordinary world. He was entranced by its fantastic artifice, its marvelous theatricality, and what can only be described as its pervasive sexuality. There is little reason to doubt that Shakespeare was a thoroughly sexual being. Ovid was the favorite writer both of Christopher Marlowe and Thomas Nashe. But *Metamorphoses* became Shakespeare’s golden book. The words of Ovid entered him and found some capacious residence within him”.

<sup>34</sup> Roman Jakobson, em uma publicação que se tornou referência para os Estudos de Tradução, divide a tradução em três categorias: Tradução Intralingual ou reformulação, Tradução Interlingual, ou “tradução propriamente dita” e, finalmente, Tradução Intersemiótica. (JAKOBSON, 2004). Como já expliquei anteriormente, nesta tese, não pretendo me ater a estas distinções, nem “defender” o valor da tradução intersemiótica, ainda hoje preterida em relação à tradução interlingual. Tomei esta decisão pois considero este debate já encerrado e não tendo nada mais a acrescentar, a não ser a minha percepção pessoal de que, sim, certamente considero a tradução intersemiótica digna de atenção e apreciação tanto quanto qualquer uma das outras.

<sup>35</sup> Minha tradução de: “In his dramatic adaptation of the *Metamorphoses*, Shakespeare revises the canonical stories in several respects: rather than depicting the teleological, irreversible and physical transformations narrated by Ovid, Shakespeare frequently presents metaphoric and psychic transformations, which are, moreover, sometimes reversible. Further, Shakespeare on occasion employs only parts of the stories: whereas he deprives his tragic characters of the final redeeming transformation, in the comedies he saves potential victims from an impending violation. Hence, he transforms Ovid’s transformation stories according to the dramatic genre conventions, which require or foreclose a happy ending”.

Baseando-se na tradição clássica, Shakespeare traz os versos de Ovídio e suas transformações para suas próprias obras. Sem as restrições modernas que acompanham os relativamente recentes conceitos de plágio e fidelidade, não precisou refrear seu talento criativo, e extraiu dos mitos ovidianos aquilo que lhe interessava, trazendo as histórias clássicas para a sua contemporaneidade de maneira natural e orgânica, adaptando e transformando o que achasse coerente. Inserido na filosofia humanista que permeava o mundo elisabetano, ele desloca, por exemplo, o poder das transformações ovidianas das mãos dos deuses para o interior de seus personagens – especialmente em suas peças da maturidade, como *Hamlet* (1601), *Otelo* (1604) e *Macbeth* (1607), cujos protagonistas enfrentam conflitos internos muito maiores do que as adversidades externas. Nas comédias, como já vimos, o *green world* é o lugar das metamorfoses por excelência. É claro que em obras como na intensamente ovidiana *Sonho de uma Noite de Verão* (1595), por exemplo, as transformações físicas fantásticas e grandiosas ainda estão presentes – ainda que sejam temporárias, como aponta Wald. Porém, enquanto fazer Titânia, a rainha das fadas, apaixonar-se por um simples artesão transformado em asno gera cenas cômicas do ponto de vista performático, as transformações internas vividas pelos amantes inconstantes criam conflitos dramáticos ainda mais interessantes.

Assim como *Sonho de uma Noite de Versão* está repleta de criaturas fantásticas e seres sobrenaturais, os versos de Ovídio também contam histórias mitológicas sobre deuses, humanos e heróis. Na Inglaterra elisabetana, além de serem lidos por pura fruição, eles também serviam como modelo de boa poesia e fonte de reflexões e lições morais, sendo, por isso uma parte tão importante do currículo escolar.

É sabido que as *Metamorfoses* eram amplamente usadas como meio de introduzir os meninos à versificação em latim, nas escolas secundárias mais conceituadas, por meio de um rigoroso processo de tradução e imitação. Mas um bom professor também explicaria o que fazia Ovídio um exemplo a ser imitado. Era principalmente por ser um fabulista – um compositor de narrativas ficcionais incorporando lições de filosofia moral que tornavam o poeta romano reverenciado entre os pedagogos elisabetanos.<sup>36</sup> (MASLEN, 2000, p. 17)

---

<sup>36</sup> Minha tradução de: It is well known that the *Metamorphoses* was widely used as a means of introducing boys to Latin versification in the upper forms of grammar schools through a rigorous process of translation and imitation. But a good schoolmaster would also have explained what made Ovid worth imitating. And it was chiefly as a fabulist – a composer of fictional narratives incorporating lessons in moral philosophy that the Roman poet was revered among Elizabethan pedagogues.

R. W. Maslen indica que a leitura elisabetana de Ovídio, para além do propósito de familiarizar os meninos com os aspectos formais da retórica e da poesia, era também instrutiva no aspecto moral. Graças às admoestações e conselhos piedosos contidos em suas obras, Ovídio era citado nos livros escolares, ao lado de Esopo, como exemplar escritor de fábulas, que segundo definição da época, eram “uma lenda forjada, contendo uma substância de verdade, sob a cor de uma mentira”<sup>37</sup> (MASLEN, 2000, p. 17). Alguns autores, como Thomas Wilson, em sua *The Arte of Rhetorique (A Arte da Retórica)* (1553), acreditavam que as fábulas eram estratégias usadas pelos poetas, para tratar de temas controversos disfarçando-os com elementos ficcionais para assim poder falar abertamente (MASLEN, 2000, p. 17). Seja qual fosse a razão pela qual o dramaturgo decidiu ficcionalizar as lições ovidianas, havia um consenso entre os leitores elisabetanos sobre a presença e a importância dos ensinamentos morais contidos nas fábulas poéticas de Ovídio.

As traduções e reescrituras de textos clássicos em inglês tão comuns no período elisabetano foram responsáveis não só pela consolidação da literatura em língua vernácula, como também por incorporar determinados estilos e valores na tradição literária que se formava. Como exemplo deste fenômeno, temos, “na década de 1560, dois poetas que publicaram versões das *Metamorfoses*. Ao assim proceder, estabelecem uma tradição que atingiu seu ápice na década de 1590, com a emergência da narrativa poética erótica ovidiana como forma literária relevante.”<sup>38</sup> (MASLEN, 2000, p. 18)

Shakespeare segue essa tendência e publica, em 1593, seu poema *Vênus e Adônis* e, em 1594, *A Violação de Lucrecia*, ambos recriando contos das *Metamorfoses* de Ovídio. A escolha estilística desses novos textos revela muito sobre como os textos clássicos, que lhes serviram de inspiração, eram acolhidos pelos leitores ingleses. “Os poetas também deixaram importantes indícios de como as *Metamorfoses* eram lidas no alvorecer da Inglaterra elisabetana. Em ambos os casos, a fábula é brevemente contada e o comentário moral é longo”.<sup>39</sup> (MASLEN, 2000, p. 18) Essas publicações apontam para o fato de que as lições morais e suas interpretações, para os

<sup>37</sup> Minha tradução de: “a forged tale, containing in it by the colour of a lie, a matter of truth”.

<sup>38</sup> Minha tradução de: “in the 1560s two poets [who] published versions of individual myths extracted from the *Metamorphoses*. In doing so they established a tradition, which reached its zenith in the 1590s with the emergence of the Ovidian erotic narrative poem as a major literary form”.

<sup>39</sup> Minha tradução de: “They also left important clues as to how the *Metamorphoses* was being read in early Elizabethan England. In both cases the fable is briefly told and the moral commentary long”.

elisabetanos, eram elemento da maior importância, com até mais valor literário do que as próprias histórias narradas.

Todavia, dado o caráter extremamente sensual e até erótico de alguns contos, as interpretações dessas lições poderiam ser controversas. Alguns livros das *Metamorfoses* incluem em seus versos relatos violentos sobre deuses que não contêm suas emoções e desejos, e estupram e matam humanos. De tal modo que enquanto um poema poderia ser lido como uma advertência contra os prazeres lascivos, “o mesmo poema poderia ser explorado como incitação à depravação, à violência e até à tirania sexuais.”<sup>40</sup> (MASLEN, 2000, p.17). Shakespeare explora essa ambiguidade de interpretações em *Titus Andronicus*<sup>41</sup> (1593). Na peça, os vilões Chiron e Demetrius inspiram-se no livro VI das *Metamorfoses*, no qual Tereus estupra Philomena e corta-lhe a língua, para cometer atrocidades ainda piores com Lavínia. Mais tarde, Lavínia, com a língua e as mãos decepadas, usa a mesma história, para revelar ao pai e ao tio a violência de que fora vítima e assim buscar justiça. Assim, com esse duplo propósito atribuído ao conto, “Tito Andrônico demonstra a aguda sensibilidade de Shakespeare com relação às implicações de diferentes formas de leitura de um texto clássico: um texto que ocupou lugar central no currículo da escola humanista.”<sup>42</sup> (MASLEN, 2000, p. 17)

## 1.7. O DRAMA COMO MÉTODO DE ENSINO E APRENDIZADO

É provável que muitos textos deste currículo humanista tenham chegado primeiro aos ouvidos do que aos olhos de Shakespeare:

A cultura não era, necessariamente, uma cultura da imprensa. Era também uma cultura da voz, sendo seus expoentes, principalmente, pregadores e atores. Por isso, o teatro rapidamente tornou-se a suprema forma de arte da época. Esta cultura oral estava, necessária e profundamente conectada com a velha cultura medieval da Inglaterra, abrangendo contadores de história, poetas declamadores, cantores de baladas e menestrelis. É muito provável que Shakespeare tenha ouvido, e não necessariamente lido poesia<sup>43</sup> (ACKROYD, 2006, p. 62).

<sup>40</sup> Minha tradução de: the same poem could be exploited as an incitement to sexual depravity, violence, even tyranny.

<sup>41</sup> A peça Tito Andrônico e suas conexões com as Metamorfoses serão exploradas mais profundamente no Ato II, desta tese.”

<sup>42</sup> Minha tradução de: “Titus Andronicus demonstrates Shakespeare's acute sensitivity to the political implications of the different ways of reading a classical text: a text which occupied a central place in the humanist school curriculum”.

<sup>43</sup> Minha tradução de: “It was not necessarily a print culture. It was also a culture of the voice, its exponents being primarily preachers, divines and actors. That is why the theatre rapidly became the supreme art form of the age. This

O fato de haver, no período, uma cultura altamente pautada na oralidade, com os processos mecânicos de impressão ainda em fase de desenvolvimento, combinado à dedicação à retórica e à crença na memorização como metodologia de aprendizado fez do drama um excelente método de ensino nas escolas renascentistas. Ao interpretar as peças dos grandes autores clássicos, os jovens aprendizes estariam ao mesmo tempo memorizando suas palavras – e com elas seus ensinamentos – e adquirindo experiência prática na arte da retórica. A prática tornou-se tão comum que, além de interpretar as peças clássicas, muitos professores e diretores começaram a arriscar também suas próprias criações.

Além de um simples exercício pedagógico, em muitas escolas, as produções dramáticas deixaram de ser amadoras e tornaram-se um negócio lucrativo. Alguns dos diretores mais talentosos passaram a complementar sua modesta renda levando seus alunos para atuar diante dos nobres da corte. Por volta do final da década de 1580, quando Shakespeare chega a Londres, algumas companhias de teatro infantis, como a *Children of St. Paul's* e a *Children of the Chapel Royal* haviam se tornado extremamente populares e executavam uma variedade de gêneros dramáticos, inclusive peças clássicas, dramas alegóricos e sátiras. Algumas companhias atuavam em parceria com dramaturgos profissionais que forneciam novas peças para o grupo. John Lyly, por exemplo, autor que teve considerável influência sobre as comédias de Shakespeare com seus diálogos elegantes e tramas complexas, escreveu tanto para a *Children of Chapel Royal*, passando a contar com a patronagem do Conde de Oxford, quanto para a *Children of St. Paul*, quando esta passou a ser a preferida na corte. Ackroyd comenta que pode parecer estranho ao público atual que companhias de atores juvenis fossem, por vezes, até mais populares do que as de profissionais adultos, mas explica que essa preferência está relacionada à “[...] origem sagrada do drama e ao desejo de purgá-lo de qualquer associação com vulgaridade ou vagabundagem”<sup>44</sup> (ACKROYD, 2006, p. 140). Adiante, explorarei um pouco mais essas raízes sagradas do teatro, bem como a reputação duvidosa que a arte dramática acabou por adquirir posteriormente, mas, no momento, o que interessa é que, ainda segundo Ackroyd, as companhias infantis tornaram-se

---

oral culture was of necessity deeply connected with the old medieval culture of England, encompassing storytellers, poetical reciters, ballad singers and minstrels. Shakespeare is much more likely to have heard, than to have read, poetry”.

<sup>44</sup> Minha tradução de: “[...] sacred origin of drama and with the desire to purge it from all associations with vulgarity or vagabondage. Theirs [the children's] was a pure theatre in every sense”.

“parte do fermento teatral da época”<sup>45</sup> (ACKROYD, 2006, p. 140). Ademais, as escolas infantis não eram as únicas instituições de ensino imersas no universo teatral. Nas universidades, os jovens adultos também tinham no drama sua principal fonte de conhecimento.

As escolas e universidades eram [um dos] grandes patrimônios do drama inglês no século XVI: performances amadoras, em latim, grego e no vernáculo eram parte regular da vida acadêmica. A tendência iniciou-se na Itália, no *quatrocentos*, com a produção de peças clássicas, como parte do currículo universitário; e na Inglaterra, novas peças logo começaram a aparecer ao longo de obras de Sêneca e Terêncio.<sup>46</sup> (WIGGINS, 200, p. 13)

Como se pode observar, a formação superior na Inglaterra elisabetana também era pautada nos estudos da Retórica, do latim e do grego – este último não muito trabalhado nas escolas infantis, daí a crítica de Ben Jonson ao parco grego de William Shakespeare.

## 1.8 AS TRAGÉDIAS DE SÊNECA

Assim como no ensino fundamental, o processo de aprendizado nas universidades consistia na leitura, memorização, interpretação e tradução de obras clássicas para o inglês. Foi nesse contexto que outro autor clássico – Sêneca – entrou no repertório inglês e tornou-se referência para os dramaturgos elisabetanos.

No início de 1559 [...] havia intenso interesse no autor, particularmente nas universidades e nas primeiras escolas inglesas de Direito, a Inns Court, onde os alunos e seus companheiros traduziam a maior parte do drama e encenavam as peças de Sêneca e as neo-senequianas. A fase mais tardia ocorreu nas décadas de 1580 e 1590, quando, depois de um hiato de dez anos nas encenações e publicações de Sêneca, Thomas Newton compilou a primeira antologia inglesa das *Dez Tragédias* (1581), e Thomas Kyd, Christopher Marlowe e William Shakespeare adaptaram elementos do drama às suas peças<sup>47</sup> (WINSTON, 2006, p. 30).

<sup>45</sup> Minha tradução de: “part of the theatrical ferment of the time”.

<sup>46</sup> Minha tradução de: “The schools and universities were [one of the] great estate[s] of English drama in the sixteenth century: amateur performances, in Latin, Greek, and the vernacular, were a regular feature of academic life. The trend was initiated in late quattrocento Italy, with productions of the classical plays, which were part of the university curriculum; and in England, new plays soon began to appear alongside the works of Seneca and Terence”.

<sup>47</sup> Minha tradução de: “Beginning in 1559 [...] there was intense interest in the author, especially at the universities and early English law schools, the Inns of Court, where students and fellows translated most of the drama and performed a series of Senecan and neo-Senecan plays. The later phase took place in the 1580s and 1590s when, after a decade long break in the performance and publication of Seneca, Thomas Newton compiled the first English

Com as traduções das tragédias de Sêneca, vieram também seus preceitos filosóficos. O pensador era adepto do estoicismo, escola de filosofia helenística que acreditava na virtude como caminho para a felicidade e pregava o autocontrole e o domínio da razão sobre as emoções destrutivas. Para o historiador Arnaldo Momigliano “a popularidade de Sêneca tanto como estilista quanto como filósofo estava em alta; o neoestoicismo tornara-se a fé daqueles que, sem ter perdido a fé por completo, tinham perdido a paciência com a teologia” (MOMIGLIANO, 2004, p. 175 apud LOHNER e FREITAS, 2014, p. 100). Desse modo, os preceitos do estoicismo chegam à Inglaterra num momento muito oportuno de instabilidade religiosa, com as frequentes trocas entre a imposição das fés católica e protestante, e de transição de uma cultura medieval para uma sociedade humanista. Muitos autores identificam a influência da filosofia de Sêneca em algumas obras shakespearianas, especialmente em *Hamlet* – um estudante de filosofia, devemos lembrar – que vive um conflito interno entre seus preceitos morais e religiosos: honra e justiça *versus* perdão e arrependimento, ser *versus* não ser.

No teatro elisabetano, além dos traços formais e filosóficos já mencionados, é também possível identificar elementos do próprio drama senequiano. Pedro Sussekind cita “a trama em torno do vingador de um crime, mas também a maneira de mostrar as emoções, o tipo de retórica, a tendência às falas meditativas e mesmo o uso de uma aparição sobrenatural” (SUSSEKIND, 2014, p. 10) como elementos presentes tanto em *Agamemnon*, *Tiestes* e *Hércules Furioso*, tragédias de Sêneca, como no próprio *Hamlet*, de Shakespeare e n’*A Tragédia Espanhola*, de Kyd.

## 1.9 AS COMÉDIAS DE PLAUTO E TERÊNCIO

Enquanto a leitura renascentista de Sêneca estabelece o modelo para escritura das tragédias, nas comédias, além das influências italianas da *commedia dell’arte* e da *commedia erudita*, os clássicos Terêncio e Plauto também saíram dos bancos escolares para os palcos de Londres.

---

anthology of the Tenne Tragedies (1581), and Thomas Kyd, Christopher Marlowe, and Shakespeare adapted elements of the drama for their plays”.

As comédias romanas, as peças de Terêncio e Plauto, eram adotadas nas escolas para ensinar latim, mesmo que seus enredos geralmente demonstrassem o triunfo “imoral” dos jovens enamorados, auxiliados pelos criados inteligentes, sobre a tola figura paterna. A *Comédia de Erros*, de Shakespeare, é uma adaptação de *Menaechmi*, de Plauto; ele supera seu mestre ao acrescentar, entre outros elementos do enredo, outro par de gêmeos ao Antipholi – seus criados cômicos, os Dromios<sup>48</sup>. (GAY, 2008, p. 5)

Em *Blank Verse*, *A Comédia dos Erros*, como sabemos através do *post* em seu blog, foi o primeiro trabalho de Will que obteve algum sucesso: uma peça que chegou a ser encenada no teatro local, ainda que não houvesse lotado o estabelecimento, como era o desejo do jovem autor. No caso de William Shakespeare, acredita-se que esta tenha sido, de fato, sua primeira peça, escrita em 1594, seguida imediatamente por *Titus Andronicus*, no mesmo ano.

Seguindo a fórmula da comédia romana, na qual “o riso é usado para corrigir um vício ou resolver um problema” (HELIODORA, 2014, p. 44), Shakespeare trabalha com tema da infelicidade na separação da família e a corrige com um reencontro. Assim como a peça de Plauto, *A Comédia dos Erros* traz dois irmãos gêmeos que, quando pequenos foram separados durante uma tempestade, e a trama se desenvolve a partir da jornada de um deles em busca um do outro, envolvendo inúmeras confusões causadas pela inabilidade dos demais personagens de distingui-los. Na recriação shakespeariana, cada um desses irmãos tem um criado, também gêmeos separados na infância, adição que, como aponta Gay, incorpora na obra uma complexidade cômica ausente em *Os Gêmeos Menaechmi*, de Plauto.

Assim, podemos mais uma vez observar não apenas o estabelecimento de critérios estéticos e dramáticos para o teatro renascentista a partir da releitura dos modelos clássicos romanos, como também a destreza dos dramaturgos elisabetanos – Shakespeare, em particular – ao adaptá-los ao seu próprio estilo de escrita (Shakespeare gostava de criar múltiplos enredos complexos que se interconectam), ao gênero dramático escolhido (como a interdição da violação iminente, nas comédias) e aos gostos do público pagante (transformação de histórias já existentes em tragédias, como acontece com *Romeu e Julieta* e *Rei Lear*, por exemplo).

Nas comédias, nota-se também maior complexidade não apenas a partir dos enredos múltiplos, mas também na quebra da já mencionada regra clássica da pureza dos gêneros:

---

<sup>48</sup> Minha tradução de: “Roman comedy, the plays of Terence and Plautus, were used in schools to teach Latin, even though their plots usually displayed the ‘immoral’ triumph of the young lovers, aided by clever servants, over the foolish father-figures. Shakespeare’s *Comedy of Errors* is an adaptation of Plautus’ *Menaechmi*: he outdoes his master by adding, among other plot elements, another pair of twins to the Antipholi – their comic servants the Dromios”.

A ideia de usar dois pares de gêmeos, tudo indica que inspirada no *Anfitrião*, também de Plauto, abriu possibilidades notáveis de comicidade e perplexidade à *Comédia dos Erros*; mas não menores foram as possibilidades abertas pelo abandono da rigidez do gênero único da comédia romana: a introdução do patético – com a triste narrativa do naufrágio do barco que transportava a família, pelo pai dos gêmeos Antífolos – e a do romântico – com a criação de Luciana, irmã, solteira de Adriana, por quem o cunhado irá se apaixonar – enriquecem muito o leque de emoções possíveis (HELIODORA, 2009, p. 19-20).

Essa flexibilização dos gêneros dramáticos será potencializada ao longo de toda a carreira de Shakespeare. *Trabalhos de Amor Perdidos* frustra as expectativas da plateia ao negar-lhe um típico final feliz e, a partir daí, suas comédias passam a ser cada vez mais melancólicas, tendência que atinge o ápice no final de sua carreira, com o surgimento de uma espécie de gênero híbrido:

hoje chamado de “romance” porque conta histórias complicadas, de amor e aventuras, nas quais ações que antes resultariam em tragédia agora terminam em tom conciliatório, geralmente pela influência de filhos que conquistam a paz e o perdão para conflitos entre seus pais (HELIODORA, 2014, p. 365).

#### 1.10 OS *UNIVERSITY WITS*

Com respeito a adaptação, Shakespeare certamente demonstra mais habilidade do que seus companheiros de profissão. Para ele, os modelos clássicos eram apenas sugestões, e não regras absolutas que não poderiam ser quebradas. Talvez por não ter tido tantos anos de educação formal quanto seus contemporâneos, as regras da retórica ficaram na sua memória como lembranças da infância, que certamente deixam marcas na vida adulta, mas que se pode escolher ignorar. Por essa escolha, Shakespeare recebeu muitas críticas:

No quesito educação, Ben Jonson era definitivamente superior a Shakespeare. “Frequentemente, ele o repreendia no desejo de Aprendizado e Ignorância dos Antigos”, querendo dizer que Shakespeare escolheu não seguir os modelos clássicos. Jonson confundia negligência com ignorância. E quando declarou que Shakespeare sabia pouco “latim e menos ainda grego”, estava exagerando o fato, baseado numa frase. O latim de Shakespeare correspondia ao de qualquer estudante primário e rivalizaria com o de graduandos de estudos clássicos numa universidade moderna.<sup>49</sup> (ACKROYD, 2006, p. 61)

---

<sup>49</sup> Minha tradução de: “On the question of Shakespeare’s education, Ben Jonson was decidedly superior. He was “frequently reproaching him the want of Learning, and Ignorance of the Ancients,” by which he meant that

As críticas de Jonson suscitam calorosas discussões e reações passionais mesmo depois de tanto tempo. Após 400 anos, o que quer que ele possa ter desejado insinuar com suas afirmações está aberto a múltiplas interpretações. O fato é que Shakespeare, após ter completado sua educação básica em Stratford, por volta dos 15 anos de idade, não continuou os estudos e – ao contrário de sua recriação em *Blank Verse* – nunca chegou a frequentar uma universidade. Este não era o caso de muitos dos dramaturgos que com ele convivia em Londres, que tinham educação universitária e, por isso, chegaram a ser conhecidos como os *University Wits*, grupo que incluía George Peele, Christopher Marlowe, Thomas Nashe e Robert Green, com quem Shakespeare mantinha relações cordiais. Apesar de não haver evidências de que Thomas Kyd tenha frequentado uma universidade, assim como Shakespeare, ele também frequentava o mesmo círculo e, frequentemente, seu nome é elencado como parte do mesmo grupo, apesar de ambos terem sido criticados pelos colegas mais estudados, dada a sua falta de instrução formal.

Em relação a Shakespeare, no entanto, Kyd parece ter tido uma educação de melhor qualidade, tendo completado sua formação fundamental na Merchant Taylor's School,

[...] instituição de ensino fundada apenas em 1561, mas logo reconhecida como de excepcional qualidade. Seu primeiro diretor, Richard Mulcaster, é considerado um dos três elaboradores do currículo dessa instituição educacional. [...] Kyd não frequentou nenhuma das duas grandes universidades inglesas, mas o alto nível de instrução do colégio, aprimorado pela constante leitura, o colocam no mesmo nível do brilhante grupo dos *university wits* (HELIODORA, 2015, p. 31).

Ackroyd descreve os *University Wits* como jovens “animados, inconsequentes, bêbados, promíscuos [e] frenéticos”<sup>50</sup> (ACKROYD, 2006, p. 143), assim, não é surpreendente que em *Blank Verse* eles sejam recriados como típicos estudantes universitários contemporâneos. É possível que Shakespeare tenha conhecido Marlowe e Kyd, quando chegou a Londres e se juntou à *Lord Strange's Men*, companhia da qual os dois primeiros faziam parte. Como ator iniciante, provavelmente, atuou em suas peças e é bastante provável que tenham trabalhado juntos. Tendo

---

Shakespeare chose not to follow classical models. Jonson was confusing negligence with ignorance. And when he declared that Shakespeare had “small Latine and lesse Greeke” he was overstating the case for the sake of a phrase. Shakespeare's Latin was as good as that of any other grammar school boy, and would rival the knowledge shown by any undergraduate of classics in a modern university”.

<sup>50</sup> Minha tradução de: “spirited, reckless, drunken, promiscuous [and] wild”.

aprendido desde menino o valor pedagógico da imitação, certamente seguiria os passos destes dois autores bem sucedidos.

Constata-se que, nos seus dramas iniciais, Shakespeare parece alternar imitação e paródia de ambos os dramaturgos [Marlowe e Kyd]. O que seria mais natural num membro iniciante da sua confraria, do que copiar aqueles que queria ambiciosamente suceder?<sup>51</sup> (ACKROYD, 2006, p. 144-145)

A convivência entre os escritores elisabetanos nem sempre se deu de maneira pacífica. “Era um mundo pequeno e intenso. Estes dramaturgos roubavam versos e personagens uns dos outros. Criticavam-se. Suas peças participavam de concursos, como as obras dos trágicos gregos”<sup>52</sup>. (ACKROYD, 2006, p. 145). Além da rivalidade profissional e das constantes e duras críticas publicadas em panfletos – espécie de precursores dos jornais – alguns membros deste grupo vivaz chegaram a se envolver em querelas perigosas e, em alguns casos, fatais.

Ben Jonson, provavelmente, o mais erudito dos dramaturgos do período, porém jovem demais para fazer parte oficialmente do grupo conhecido como *University Wits*, foi preso duas vezes, uma delas por matar um homem num duelo. Mas era Christopher Marlowe quem certamente tinha a reputação mais duvidosa, acusado de ser blasfemo, ateu e pederasta. Especulase que fosse uma espécie de espião ou agente duplo e chegou a ser preso por envolver-se em uma briga que resultou na morte de um homem. Até então o maior talento dentre os dramaturgos elisabetanos e a maior influência literária sobre William Shakespeare no início de sua carreira, Marlowe morreu prematuramente em 1593, aos 29 anos de idade, após ser apunhalado numa briga de bar.

Apenas dez dias antes, por conta de sua associação com Marlowe, Thomas Kyd havia sido preso e torturado e, como resultado, acusou o antigo colega de quarto, entre outros delitos, de acreditar que Jesus Cristo era homossexual – comparando-o com o pastor Córdeon, que se apaixona por seu servo Aléxis, nas *Bucólicas*, obra do poeta latino Virgílio. Ainda existe um trecho da carta que Kyd apresentou às autoridades, em que denuncia Marlowe.

[...] era seu costume, quando primeiro o conheci e, segundo ouço, ele continua, em conversas à mesa e em outras, brincar com as divinas escrituras, caçoar das

---

51 Minha tradução de: “It has been observed how, in his earliest dramas, Shakespeare seems alternatively to imitate and parody both dramatists [Marlowe and Kyd]. What could be more natural in a junior member of this confraternity than to copy those whom he was ambitious to succeed?”

52 Minha tradução de: “It was a small and intense world. These dramatists stole lines and characters from one another. They criticized one another. Their plays were put on in competition, one with another, like the works of the Greek tragedians”.

preces e lutar em discussões por frustrar e confundir o que tivesse sido dito por profetas ou tais homens santos. Ele relata ser São João o Aléxis de nosso Salvador, eu o menciono com reverência e tremor, isto é, que Cristo o amava com um amor extraordinário (HELIODORA, 2015, p. 32).

Não temos como saber até que ponto as acusações de Kyd eram verdadeiras, mas o fato é que, incapaz de se reerguer após tal experiência, morreu no ano seguinte, segundo Heliodora, “pobre e esquecido” (HELIODORA, 2015, p. 32).

Em *Blank Verse*, toda essa agitação é trazida para o ambiente universitário, onde versões modernas dos personagens históricos já mencionados criam e quebram laços de amizade, trabalham juntos em projetos de escrita criativa e desenvolvem rivalidades e desavenças. No primeiro ato, conhecemos alguns dos principais personagens, como a chefe do departamento de Escrita Criativa, Elizabeth Tudor – Liz – e o chefe do departamento de Inglês, Robert Essex, que ambiciona roubar-lhe o cargo. Também conhecemos a forte personalidade de Christine Marlowe – Chris – e temos um vislumbre do seu turbulento relacionamento romântico com Thomas Kyd: aparentemente, o que mais gostam de fazer juntos é criticar o trabalho um do outro. Mary Fitton e Henry Writthesly, enquanto se encantam mutuamente, físgam a atenção do reservado e arrogante Will Shakespeare, que por sua vez, consegue simultaneamente encantar (com seus textos) e irritar (com suas atitudes) a jovem e deslumbrada Benjamina Jonson – Ben. Estudante dedicada e convicta dos seus princípios, ela se surpreende e se decepciona com o ambiente individualista e competitivo que encontra na universidade.

Georgia Roberta Green-Peele – uma aglutinação de referências a três dos maiores críticos e rivais de Shakespeare, George Chapman, George Peele e Robert Green – também faz sua primeira aparição na série no primeiro ato. Uma estudante extremamente esforçada, porém sem muito talento, Georgia acumula inimizades por onde passa. Sem muitos amigos, destila suas frustrações e inveja escrevendo para o jornal estudantil da universidade, *The Messenger Speech*, assim como seus correspondentes elisabetanos faziam nos panfletos da época. A personagem tem um papel fundamental na trama ao trazer para a web série este ambiente de intrigas e rivalidades tão marcante na cena teatral elisabetana. Os conflitos deflagrados por ela nos atos subsequentes terão importantes impactos no enredo, vindo a causar a expulsão de Thomas Kyd da universidade e culminando no trágico assassinato de Chris Marlowe – elementos históricos reincorporados na contemporaneidade, ao serem recriados pela obra ficcional.

## 1.11 BREVE HISTÓRIA DO TEATRO

É claro que além de todos os elementos histórico-políticos, sociais e literários já mencionados, a arte dramática é também fruto de uma extensa tradição anterior a Shakespeare e aos seus contemporâneos que não pode ser ignorada. O período elisabetano é comumente considerado a era de ouro do teatro inglês. No entanto, entre a tradição medieval dos ciclos religiosos e a emergência das peças que hoje são consideradas representativas do período, parece haver uma lacuna. Imaginamos William Shakespeare chegando em Londres no final dos anos 1580 e encontrando uma atmosfera fervilhante de novas peças, teatros sendo construídos, dramaturgos e atores criando juntos. Mas, enquanto essa é uma imagem vívida e bastante romantizada pelos biógrafos e por reconstruções na mídia, é difícil visualizar o que veio antes e como essa cena veio a se formar. Para entender este período – e o porquê de ele ser considerado a “era de ouro do teatro” – é importante perceber que resulta de uma combinação de diversos fatores que incluem tanto circunstâncias sócio-político-econômicas, quanto influências artístico-literárias. Londres não se tornou o epicentro da indústria teatral de uma hora para outra. Há uma longa tradição sobre a qual o teatro renascentista foi fundado e a qual reverenciava e aludia constantemente (SANDERS, 2014, p. 1).

Em seu elogio póstumo, Ben Jonson critica Shakespeare por sua falta de latim e, principalmente, grego. Dez peças de Shakespeare têm como locus dramático a Itália e três se passam na Grécia. Os currículos escolares eram quase que inteiramente formados por autores romanos. Obviamente, a literatura clássica faz parte da cena teatral elisabetana, tornando-a um momento único e paradoxal em que as tradições cristã e clássica se misturam nos palcos. Não é, no entanto, o objetivo desta tese, discorrer sobre toda a história do teatro ocidental. Assim, plenamente consciente da arbitrariedade da minha escolha e da superficialidade inerente à redução de séculos em algumas poucas linhas, tomarei a Idade Média – comumente delimitada entre os séculos V e XV – como ponto de partida.

Nesse período, a produção teatral nos moldes greco-romanos, ainda que continuasse influenciando futuras produções de maneira mais ou menos explícita, foi descontinuada por conta do domínio político-religioso da Igreja Católica na Europa, que considerava o teatro uma prática idólatra e obscena. Ironicamente, foi dentro da própria Igreja que surgiu a semente do que viria a se tornar o teatro renascentista. Durante uma jornada que durou pelo menos cinco séculos, os

cânticos religiosos entoados nas cerimônias católicas foram se tornando tão complexos e performáticos que, por volta do século X, chegaram a uma zona limítrofe entre drama e ritual, com os tropos, histórias e diálogos bíblicos traduzidos em canções. Vê-se que, desde os seus primeiros dias, a tradução intersemiótica marca presença na história do teatro. Os tropos tornaram-se bastante populares e essas performances musicais passaram a ser encenadas em diversos períodos do calendário cristão.

No século XII, os tropos haviam se expandido de tal forma e se tornado tão complexos, que algumas peças já eram encenadas fora do contexto da liturgia, passando, pouco a pouco, a ser encenadas também fora dos muros da igreja. Esse foi o primeiro passo rumo à secularização da prática dramática, que foi aumentando gradualmente até chegar no que viríamos a conhecer como a “era de ouro do teatro”. Mas, mesmo fora do contexto ritualístico da Igreja, os temas das peças que surgiam, mantinham-se restritos ao universo religioso. As *Miracle Plays*, ou “peças de milagres”, como eram chamadas, concentravam-se em contar histórias bíblicas do Novo e do Velho Testamento, além de narrar as vidas de alguns santos católicos – histórias que combinavam conflitos, aventuras e lições morais (GAINOR et al, ed. 2010, p. 27).

Mais um importante passo em direção à secularização foi que as peças deixaram de ser escritas no latim da Igreja e passaram a ser escritas nas línguas nacionais europeias – que estavam também em processo de formação. Entre os séculos XIV e XV, as performances se transformaram em complexos ciclos dramáticos, grandes espetáculos públicos cuja organização era de responsabilidade das Guildas, ou Corporações de Ofício. As *Miracle Plays* eram agora representadas ao ar livre, durante o verão e a primavera, em forma de procissões pelas ruas das cidades, deslizando sobre palcos móveis em datas festivas do calendário cristão, numa espécie de ciclo de apresentações. O mais conhecido destes ciclos é o *Corpus Christi Cycle* (Ciclo de *Corpus Christi*), encenado na Inglaterra, representando a história bíblica do mundo desde a criação divina até o julgamento final. Os ciclos permaneceram populares por muitos anos, pelo menos até o final do século XVI. E é possível, como já vimos, que o jovem Shakespeare tenha assistido a uma das performances do ciclo de Coventry, na região de West Midlands, a pouco mais de 50 quilômetros de Stratford (GAINOR et al, ed. 2010, p. 27). Ainda que as peças continuassem restritas a temas bíblicos e santos católicos, suas histórias eram contextualizadas a partir de elementos do cotidiano comuns ao público que as assistia, revelando assim tanto sobre o

mundo secular em que eram produzidas quanto sobre os temas bíblicos que se propunham a representar (GAINOR et al, ed. 2010, p. 29).

Até o momento, têm-se a seguinte progressão: os cânticos entoados nas igrejas tornam-se tão complexos e performáticos, que se converteram em encenações de histórias bíblicas durante as liturgias. Gradualmente, essas encenações deixam de depender da liturgia até deixarem para trás os muros das igrejas. Já escritas em línguas nacionais e organizadas por instituições seculares, essas encenações transformam-se em grandes eventos públicos que movimentavam as cidades.

Surgem, então, as chamadas peças de moralidade, ou *morality plays*, que em vez de se dedicarem à história humana e divina, como faziam as *mystery plays*, representavam a vida do cristão comum. As peças de moralidade contavam com personagens arquetípicos, que personificavam conceitos, vícios e virtudes, nomeados também de maneira alegórica, sendo *Humanidade, Alma, Homem Comum, Prudente, Mau-Conselho, Bom-Conselho, Luxúria, Ganância, Castidade e Humildade*<sup>53</sup> alguns exemplos.

A estrutura básica das *morality plays* consistia em um personagem principal (*Everyman* ou *Soul*, por exemplo), que representava o cristão comum, sendo tentado por vários outros personagens alegóricos (tais como Luxúria e Ganância), por vezes, inclusive pelo próprio diabo (chamado de *Devil* ou *Vice*). O protagonista teria de escolher então entre ceder às tentações ou apegar-se aos valores cristãos. A depender de suas escolhas, a peça terminaria com anjos a conduzi-lo ao paraíso ou com demônios a arrastá-lo para o inferno. Com o passar dos anos, as peças de moralidade foram se afastando cada vez mais desta fórmula inicial básica e passaram a abordar temas cada vez mais seculares, como relações sociais e questões políticas e filosóficas, além de morais e religiosas (GAINOR et al, ed. 2010, p. 31).

É com base neste pano de fundo dramático que, já no período renascentista, emerge o teatro elisabetano na Inglaterra. A partir do século XV – final oficial da Idade Média – o movimento renascentista volta os olhares para o teatro clássico, e a filosofia humanista desvia o foco das questões puramente religiosas. É por conta destas transformações que, em vez de personagens alegóricos representativos de toda a comunidade cristã, Shakespeare cria personagens dotados de individualidade, que guardam dentro de si tanto vícios como virtudes,

---

<sup>53</sup> Minha tradução de: *Mankind, Soul, Everyman, Ill-Advised, Well-Advised, Lust, Greed, Chastity e Humility*.

personagens complexos e talvez, por isso mesmo, ainda mais comuns e humanos que o tipificado *Everyman*<sup>54</sup>.

A transição do drama medieval para o renascentista, obviamente, não se deu de maneira abrupta e é certo que Shakespeare tinha familiaridade com as tradicionais peças alegóricas, tendo muito provavelmente assistido, quando criança, a algumas performances de trupes viajantes em Stratford ou aos grandiosos ciclos de *Mystery Plays* em cidades vizinhas, já que estes só foram formalmente descontinuados, quando ele já tinha cerca de quinze anos. Ackroyd compara a evolução do drama inglês com o amadurecimento do próprio Shakespeare: “eram ambos filhos da sua época, compartilhando o novo sentido do despertar de possíveis realizações”.<sup>55</sup> (ACKROYD, 2006, p. 50). E prossegue: “A era de Shakespeare foi a última dos mistérios medievais. Mesmo assim, vemos, na história da cultura inglesa, continuidade, ao invés de suspensão.”<sup>56</sup> (ACKROYD, 2006, p. 51)

Continuidade é uma palavra-chave, nesse momento, já que o teatro medieval não apenas preparou o terreno para o desenvolvimento do drama elisabetano e o influenciou profundamente, mas também com ele coexistiu em harmonia por uns bons anos. Na publicação *Plays Confuted* (Peças Refutadas), de 1582, Stephen Gosson, um ex-dramaturgo que trocara os palcos pela a batina, critica o propósito diabólico das peças que haviam se tornado tão populares no período. O que ele descreve, embora não tenhamos acesso às peças propriamente ditas, soa bastante como os trabalhos produzidos por Marlowe, Kyd e Shakespeare, nas décadas seguintes. Nas tragédias, “ira, crueldade, incesto, injúria, assassinato”<sup>57</sup>, e nas comédias, “amor, cozenagem [truques de disfarce], lisonja, obscenidade, dissimulação de prostituição”<sup>58</sup> (WIGGINS, 2000, p. 9). No entanto, as pouquíssimas peças que ainda sobrevivem do período a que Gosson se refere não se encaixam exatamente nessa descrição e guardam – mesmo nos títulos – semelhanças com as alegóricas peças de moralidade: *O Conflito de Consciência* (*The Conflict of Conscience*) e *Tudo por Dinheiro* (*All for Money*) são alguns exemplos que comprovam a coexistência dos gêneros dramáticos. Mais tarde, em 1598, quando Philip Henslowe lista os bens da Lord Admiral’s Men – companhia que rivalizava com a Lord Chamberlain’s Men, da qual Shakespeare fazia parte, uma

---

54 Representação do Cristão Comum.

55 Minha tradução de: “they were both children of their time, sharing a newly awakened sense of possible achievement”.

56 Minha tradução de: “Shakespeare’s was the last era of the medieval mysteries. Yet throughout the history of English culture we see continuity rather than closure”.

57 Minha tradução de: “wrath, cruelty, incest, injury, murder”.

58 Minha tradução de: “love, cozenage [deceitful tricks], flattery, bawdry, sly conveyance of whoredom”.

“*hell mought*” (“boca do inferno”) está entre eles. A *hell mouth* era uma estrutura que representava a entrada para o inferno em algumas peças de moralidade, e era normalmente construída à imagem de uma boca gigantesca e bestial. Através dela o pecador *Everyman* seria arrastado pelo *Vice*, caso não guardasse seus valores cristãos durante a peça. Este objeto de cena tão representativo do drama moral medieval é apenas mais uma evidência da continuidade entre os estilos da época (SANDERS, 2014, p. 7).

Além da simples coexistência com as peças de moralidade, o drama elisabetano propriamente dito, nos moldes como ficou conhecido pela posteridade, é também profundamente marcado pela tradição medieval. “Em Marlowe, há uma forte infusão das peças de moralidade. Cobiça, Insolência, Usura, Orgulho são alguns de seus personagens”<sup>59</sup>. (KAUFFMAN, 1961, p. 15). O que Kauffman afirma não é que são estes, literalmente, os nomes dos personagens de Marlowe, mas que se referem ao seu estilo de construção dos personagens, ou melhor, à não elaboração da profundidade destes personagens, que tendem a ser mais superficiais, já que o dramaturgo privilegia a ação dramática à introspecção reflexiva que vemos em alguns personagens shakespearianos. Em sua *Trágica História do Doutor Faustus* (1588), Marlowe traz para o palco um Anjo Bom e um Anjo Mau, para tentar influenciar o personagem principal. No drama, há também diversos demônios que dominam as cenas cada vez mais, à medida que Faustus lhes entrega sua alma em troca de saberes ocultos e, finalmente, levam-no para o inferno, quando chega o momento de pagar sua dívida. Mesmo em *O Judeu de Malta* (1589), peça cuja ação se distancia um pouco mais da estrutura clássica das moralidades (ao contrário de *Doutor Faustus*), Barrabás é um personagem que se vê obcecado pela cobiça e pelo desejo de vingança e acaba, eventualmente, destruído pelos métodos que ele próprio havia elaborado para seus inimigos. Assim, vemos que os ensinamentos morais e os personagens alegóricos e pouco profundos ainda faziam parte da estética do teatro renascentista. Kauffman menciona ainda outros exemplos:

Também em Jonson, Marston e Tourneur, os personagens são engraçados ou têm qualidades morais, e qualquer convenção é considerada justificável, se subservir a ideia moral. A significância dos nomes dos personagens de Jonson,

---

<sup>59</sup> Minha tradução de: “In Marlowe there is a strong infusion of the morality play. Greedy-for-power, Insolence, Greed, Pride, are some of his characters”.

Voltore, Corbaccio, Corvino, Volpone e os demais, é bem conhecida [...]”<sup>60</sup> (KAUFFMAN, 1961, p. 16).

Tal como nas moralidades, os nomes dos personagens são representativos de suas características morais. *Volpone* significa “raposa astuta” (em italiano, raposa = *volpe*); *Voltore* remete a *vulture* – abutre; *Corvino*, corvo. O mesmo acontece com o próprio Proteu, de quem tratamos há pouco, cujo nome significa mutável, capaz de assumir múltiplas formas. Usando esse recurso, diversos dramaturgos renascentistas criaram personagens quase que alegóricos, reminiscentes da tradição medieval.

As atitudes morais são patentes e rígidas desde o começo. Se os personagens mudam, a mudança é brusca, como se fosse o balão da presunção ou do pecado furado pelo amor ou pelo arrependimento que estoura. A coisa mais rara fora de Shakespeare é encontrar a transformação gradativa de personagem, seja pelo caráter ou pela experiência. Resta tanto no drama elisabetano quanto no jacobino uma forte infusão das peças de moralidade.<sup>61</sup> (KAUFFMAN, 1961, p. 16).

A ressalva de Kauffman quanto a Shakespeare não significa, no entanto, que o dramaturgo fosse imune às influências das moralidades. Já vimos, afinal, que ele estava atento às tendências dramáticas à sua volta e às produções de seus contemporâneos. De fato, não podemos negar que Shakespeare traz uma enorme contribuição no que se refere à construção dos personagens, criando sujeitos complexos, não tipificados e capazes de reflexão, introspecção e transformação. Ainda assim, isso não quer dizer que alguns elementos das moralidades não possam ser encontrados em sua obra.

A peça histórica *Ricardo III*, considerada por muitos uma das suas grandes tragédias, ficcionaliza eventos históricos que aconteceram logo após o fim da Guerra das Rosas, na Inglaterra. A Casa Real de York, à qual Ricardo pertencia, saiu vitoriosa, e Eduardo IV, irmão de Ricardo, é o rei. O clima geral é de comemoração: agora que a guerra acabou, os vitoriosos querem aproveitar o período de paz. Mas não Ricardo. Com o corpo deformado pela corcunda, não se sentia apto a desfrutar da época pacífica em que se encontrava o reino. Ademais, seu nome

<sup>60</sup> Minha tradução de: “In Jonson, Marston, and Tourneur, also, the characters are humorous or moral qualities, and any convention is considered justifiable if it subserves the moral idea. The significance of the names of Jonson’s dramatis personae, Voltore, Corbaccio, Corvino, Volpone and the rest, is well known [...]”.

<sup>61</sup> Minha tradução de: “The moral attitudes are patent and rigid from the start. If characters change, the change is sudden, as the balloon of a character’s conceit or sin is pricked by love or repentance and explodes with a bang. It is the rarest thing outside of Shakespeare to find the gradual modification of character by character or experience. There remains in Jacobean as in Elizabethan drama a strong infusion of the morality play”.

estava muito longe na linha de sucessão para que pudesse ter esperança de se tornar rei algum dia.

Logo na abertura da peça (Ato I, Cena I), no primeiro de seus muitos solilóquios, Ricardo chama atenção para seu defeito físico e seu desajuste social, anunciando sua decisão de tornar-se um vilão:

Agora, o inverno de nosso desgosto; Fez-se verão glorioso pelo Sol de York. E as nuvens que cobriam nossa casa "Stão todas enterradas no oceano. Nossas fronteiras ostentam as coroas Da glória, os braços erguem-se em estátua; O alarma foi mudado em bons encontros: As marchas, em compasso de alegria. E a guerra - com o semblante transformado Em vez de galopar corcéis hirsutos Para aterrar as almas do inimigo, Vai saltitar no quarto de uma dama Ao lascivo tanger de um alaúde. E eu, sem jeito para o jogo erótico, Nem para cortejar o próprio espelho; Que sou rude, e a quem falta a majestade Do amor para mostrar-me a uma ninfa; Eu, que não tenho belas proporções, Malfeito de feições pela malícia Da vida, inacabado, vindo ao mundo Antes do tempo, quase pelo meio, E tão fora de moda, meio coxo, Que os cães ladram se deles me aproximo; Eu, que nesses fraquíssimos momentos De paz, não tenho um doce passatempo Senão ver minha própria sombra ao Sol E cantar minha própria enfermidade: Já que não sirvo como doce amante, Para entreter esses felizes dias, Determinei tornar-me um malfeitor E odiar os prazeres destes tempos. Armei conspirações, graves perigos, Profecias de bêbados, libelos, Para por meu irmão Clarence e o rei Dentro de ódio mortal, um contra o outro. E se o Rei Eduardo for tão firme Quanto eu sou falso, sutil e traiçoeiro, Inda este dia Clarence será preso, Pois uma profecia diz que "G" Será o algoz dos filhos de Eduardo. Fujam, pensamentos. Aí vem Clarence. (Ricardo III, 1.1. 1 – 41).

Ricardo, como sugeriu o Ian Johnston numa palestra na *Vancouver Island University*, lembra muito a figura do *Vice*, ou *Devil*<sup>62</sup>, o Diabo das peças de moralidade, uma das figuras mais populares nessas representações tradicionais.

Sua tarefa era tornar as coisas teatralmente interessantes, ele era, portanto, uma figura cheia de energia e divertida, fonte de sugestões ousadas e vários truques e trapaças, com o objetivo de fazer o *Everyman*<sup>63</sup> cair em tentação. Além disso, o *Vice* frequentemente estabelecia uma relação bem íntima com a audiência [...], contando a ela seus planos, insultando-a e fazendo piadas a suas custas, assustando-a, convidando-a a visitar seu lar e, de modo geral, garantindo que sua atenção não fosse desviada durante a performance<sup>64</sup> (JOHNSTON, p. 3, 1999).

<sup>62</sup> *Vice* significa vício, imoralidade, e *devil*, diabo. Ambos eram nomes comuns para a figura do demônio nas peças de moralidade.

<sup>63</sup> Representação alegórica do cristão comum.

<sup>64</sup> Minha tradução de: His task in the play was to make things theatrically interesting, and so he is often a figure of much energy and fun, the source of all sorts of naughty suggestions and various tricks and deceptions designed to get Everyman to succumb to temptations. In addition, the Vice figure would commonly establish a close rapport with the

Vimos, no trecho de *Ricardo III*, que sua atitude em relação à plateia é bastante semelhante à do *Vice*, que, segundo Gay, “representa a face atraente do malfeito: ele é mais inteligente do que qualquer outro no palco; conversa com a plateia sobre como irá enganar toda a gente com seus truques, tornando-se o público seu cúmplice”<sup>65</sup> (GAY, 2008, p. 8). Como tal, Ricardo divide com o público os seus planos, e por mais terríveis que sejam, geralmente o faz de maneira sarcástica e divertida, prendendo a atenção da plateia até o último minuto, fazendo-a sentir-se ligada a ele, apesar de seu caráter vil. Johnston relaciona também a deformidade de Ricardo à sua semelhança com a figura alegórica do *Vice*.

A deformidade de Ricardo é um símbolo de sua maldade ou é a causa? Em outras palavras, devemos tomar Ricardo como uma representação alegórica do Diabo (e não nos preocuparmos muito com a complexidade psicológica do personagem, porque sua deformidade é simplesmente uma marca demoníaca) ou devemos ver a maldade de Ricardo como uma reação humana às pressões psicológicas de ser horripelantemente diferente de todos a seu redor?<sup>66</sup> (JOHNSTON, p. 6, 1999)

Nessa marca física, temos um recurso dramático semelhante àquele da escolha de nomes representativos. É um recurso visual que sinaliza para o público uma deformidade também no caráter do personagem. No entanto, é possível, como fez Johnston, explorar uma certa ambiguidade na sua construção que relativiza essa representação alegórica. Além disso, apesar de sua evidente vilania, Ricardo está longe de ser um personagem simplório e superficial.

Mais um exemplo da presença da tradição medieval na obra shakespeariana está na já mencionada cena de *Macbeth*. Neste momento (Ato II, cena III), o rei Duncan acabara de ser assassinado pelo casal Macbeth que o hospedava em seu castelo, cujo porteiro imagina-se o porteiro do inferno, personagem das peças de moralidade.

PORTEIRO: Isso é que é bater! Se um homem fosse Porteiro do Inferno, ia ficar velho de virar a chave. (Batem.) Pam, pam, pam. Quem está aí, em nome de Belzebu? E um fazendeiro que se enforcou por causa da fartura anunciada: pode

---

audience [...] letting them in on his plans, insulting them, making jokes at their expense, scaring them, inviting them to visit his dwelling place, and generally making sure their attentions were engaged during the performance.

<sup>65</sup> Minha tradução de: “represents the attractive face of wrong-doing: he is cleverer than anyone else on the stage; he chats to the audience about how he is going to fool everyone with his tricks, thus making the audience complicit”.

<sup>66</sup> Minha tradução de: “Is Richard's deformity the symbol of his evil or is it the cause? In other words, are we to take Richard as an allegorical presentation of the devil (and not worry too much about the psychological complexities of his character, because his deformity is simply an indication of the Devil) or are we to see Richard's evil as a human response to the psychological pressures of being horribly unlike everyone else?”

entrar, seu esperto; e traz muitos lenços, porque aqui se sua muito. (Batem.) Pam, pam, pam. Quem está aí, em nome do outro diabo. Palavra que é um equivocador', capaz de jurar pelos dois pratos da balança, um contra o outro, que traiu muito em nome de Deus, mas nem equivocando entrou no céu. Oh, podem entrar para equivocar aqui. (Batem.) Pam, pam, pam. Quem está aí? Palavra que é um alfaiate inglês, preso por roubar umas calças francesas; entre, alfaiate, venha esquentar seu ferro. (Batem.) Pam, pam, pam. Mas não descansa nunca! Você é o quê? Mas isto aqui é frio demais para Inferno. Não vou mais bancar o porteiro do inferno; eu pensava já ter deixado entrar gente de todas as profissões, que foram pulando de flor em flor para a fogueira eterna. (Batem.) Já vou, já vou: por favor, não se esqueçam do porteiro. (Macbeth, 2.3. 1 – 16).

Mesmo para aqueles que insistem em ver Shakespeare como um gênio quase que sobre-humano, é inegável o quanto de sua arte se deve aos seus precursores religiosos.

O teatro no qual Shakespeare fez seu caminho é herdeiro direto do palco móvel, da plataforma sobre rodas, desses atores piedosos e amadores, graças aos esforços daqueles que, ao longo das décadas gostaram tanto de representar que abandonaram seus ofícios de origem e acabaram passando de amadores apaixonados a profissionais (HELIODORA, 2009, p. 4).

A secularização do teatro amador religioso tem várias consequências para o desenvolvimento do drama. Quando a ida ao teatro passa a ser motivada mais pelo entretenimento do que pela obrigação dos rituais religiosos, o público torna-se mais exigente, levando os atores a um nível de profissionalização cada vez mais elevado e a apresentações muito mais frequentes, demandando a produção de um maior número de obras e de textos mais variados (HELIODORA, 2009 p. 4). No entanto, mesmo que a instrução religiosa não fosse mais a principal motivação da audiência, o drama não poderia deixar de ser associado à sua função pedagógica, mesmo naquele novo ambiente que se delineava:

A casa de espetáculos em Londres era um tipo novo de edifício, construído pela primeira vez nesse período. As pessoas assistiam aos atores, para aprenderem a se portar melhor, a falar melhor e a fazerem reverência; a plateia aplaudia falas individuais. O drama também era usado como meio de passar um recado social ou político àqueles ali reunidos. Um pregador chegou a reclamar que “as peças, hoje em dia, se tornaram tão populares que os profanos afirmam que aprendem tanto pelos exemplos edificantes nelas inseridos quanto num sermão”. Para a maioria dos ingleses, as peças de mistério e moralidade eram, até recentemente, principal veículo de educação espiritual e doutrinária. Continuavam a manter sua

autoridade como educadoras, não sendo apenas uma diversão no sentido moderno.<sup>67</sup> (ACKROYD, 2006, p. 116)

Assim, com essa aura de autoridade deixada pela tradição, somada à atração causada pelo entretenimento com cada vez mais qualidade, o estabelecimento de casas de espetáculo em locais fixos passou a atrair um público cada vez maior, e se provou um investimento comercial altamente lucrativo. Esse processo também foi fundamental para a institucionalização social do teatro e para a transformação da percepção do público em geral sobre os profissionais do drama. Enquanto as trupes de atores eram nômades e apresentavam-se em diferentes cidades, eles eram vistos como vagabundos, fora-da-lei, homens sem mestre. Para se protegerem dessa reputação e garantirem hospitalidade nas cidades em que chegassem, os grupos de atores começaram a buscar a patronagem de nobres, que, por sua vez, lhes ofereciam seu nome e prestígio em troca de apresentações particulares e entretenimento para ocasiões especiais. Em 1572, uma lei conhecida como *Vagabonds Act* foi promulgada para garantir que “delinquentes, vagabundos e pedintes inveterados fossem sujeitos a açoites, marcados e, finalmente, enforcados”<sup>68</sup> (WIGGINS, 2000, p. 11). A partir daí, a posição de maior estabilidade e respeitabilidade garantida pela patronagem de um nobre aristocrata tornou-se não apenas desejável, mas absolutamente essencial.

Essa exigência legal ajudou a transformar atores e dramaturgos em profissionais respeitáveis e a consolidar a presença da arte dramática como parte da sociedade inglesa. As transformações culminaram no estabelecimento das duas maiores companhias de teatro do período: a *Lord Admiral's Men* e a *Lord Chamberlain's Men*, da qual Shakespeare tornou-se sócio. Mas este é um período diferente de sua vida e de sua carreira, quando ele já era um dos mais respeitados dramaturgos e poetas da época, bem como um homem de negócios bem estabelecido, não sendo o período sobre o qual esta tese irá se debruçar. Aqui, discutirei o início de sua carreira, suas primeiras obras, suas tentativas, acertos e erros, além, evidentemente, de sua transformação no jovem e inexperiente Will, recriado em *Blank Verse* que ensaia e almeja tornar-

---

<sup>67</sup> Minha tradução de: “The London playhouse was a new kind of building, erected for the first time in this period. People watched the actors in order to learn how to behave, how to speak and how to bow; the audience applauded individual speeches. The drama was also used as a means of conveying a social or political message to those assembled. A preacher complained that “plays are grown nowadays into such high request, as that some profane persons affirm they can learn as much both for edifying and example at a play, as at a sermon.” For the majority of the English, the drama of the mystery plays and the morality plays had until recent times been the major vehicle for spiritual instruction and doctrinal fable. It still retained its authority as an instructor. It was not simply an entertainment in the modern sense”.

<sup>68</sup> Minha tradução de: “rogues, vagabonds, and sturdy beggars were liable, for successive offenses, to be flogged, branded, and finally hanged”.

se um escritor de sucesso. É impossível separar este jovem dramaturgo da história do teatro elisabetano. Assim como Will procura se descobrir pessoal e profissionalmente em *Blank Verse*, o drama elisabetano e as obras que foram criadas nos teatros londrinos eram uma nova forma de arte viva que surgia e procurava se estabelecer e encontrar sua voz (SANDERS, 2014, p. 16). Assim são também as web séries, uma nova forma de arte que surge a partir das transformações na sociedade que a cria.

No próximo ato, procurarei explorar o caráter altamente experimental das web séries, assim como os empréstimos, transformações e recriações envolvidas em seu processo para se estabelecer como gênero contemporâneo. *Blank Verse* é uma obra altamente sofisticada posto que é extremamente intertextual, dialogando tanto com elementos clássicos que influenciaram o teatro elisabetano quanto com os fenômenos contemporâneos de inter e transmidialidade. Estes são apenas alguns dos aspectos que procurarei abordar nas páginas seguintes.

## 2. ATO II – TITUS ANDRONICUS

Inda maldigo o dia – porém penso  
 Que poucos cabem nessa maldição –  
 Em que não tenha feito um mal notório:  
 Matar alguém, ou planejar sua morte;  
 Violar uma moça ou pensar em fazê-lo;  
 Acusar um inocente, perjurar-me;  
 Trazer inimizade a dois amigos;  
 Matar o gado de quem já é pobre;  
 Pôr fogo, à noite, em fenos e em celeiros;  
 Mandando o dono apagá-lo com o pranto.  
 Muitas vezes tirei mortos da cova  
 Para encostá-los nas portas de amigos  
 Que começavam a esquecer sua dor,  
 E em suas peles, como tronco de árvore,  
 Com minha pele escrevia claro, em romano,  
 “Stou morto, mas não morra a sua dor”.  
 Enfim, eu fiz mil coisas que apavoram,  
 Com calma igual a de quem mata mosca,  
 E nada fere mais meu coração  
 O não poder ter feito mais dez mil.  
 (Titus Andronicus 5.5. 125 – 144).

*Área comum de uma universidade. Alguns estudantes escrevem em seus computadores. Outros digitam em seus smartphones. Alguns poucos escrevem em cadernos de anotações.*

### 2.1 TITUS ANDRONICUS

A primeira cena do segundo ato de *Blank Verse* começa com um solilóquio. Ben, aluna precoce e exemplar, recém-admitida na universidade por seu mérito acadêmico, até então, cumpridora dedicada das normas, discorre sobre a arbitrariedade, a transgressão e as relações de poder que envolvem a criação e a aplicação das regras. Levemente entorpecida e envolta pela fumaça do cigarro de maconha que fuma no momento, Ben compara as regras a um curral que – ela percebe em sua epifania – existe não para proteger as ovelhas dos lobos, mas é criado pelos lobos para dominar as ovelhas. A metáfora sobre lobos e ovelhas é, no mínimo, curiosa, uma vez que em *Titus Andronicus*, peça que orienta este ato, a devastação que acomete Roma é atribuída à presença de tigres, também animais selvagens, entre os cidadãos de bem, possivelmente as ovelhas.



**Figuras 10 e 11: Ben em seu solilóquio no Ato II, Cena I de *Blank Verse***

O tom e a atmosfera do segundo ato são completamente diferentes do que pode ser observado no primeiro. Os rostos dos personagens são enquadrados pela câmera a uma distância desconfortavelmente curta, com closes em seus lábios; há menos iluminação; os ambientes são escuros; e as cores, mais saturadas.

Na segunda cena, Liz Tudor conversa com Chris Marlowe sobre Will Shakespeare. Aluno matriculado numa disciplina de escrita criativa ministrada por Chris, Will havia submetido um conto que produzira em sala para publicação em uma revista – *Titus Andronicus* – mas o faz sem a permissão de Liz, chefe do departamento acadêmico, contrariando a política da universidade. Liz, sentindo-se afrontada pelo que considera uma grande ousadia, decide puni-lo. Ela não nega a qualidade do trabalho de Will, mas sua inveja do sucesso do rapaz fica subentendida. Calcada da posição de poder em que se encontra, e incomodada com a atitude do rapaz, ela usa a legitimidade das regras como instrumento de sua vingança, aliás, um tanto mesquinha, já que parte de um incômodo insignificante e se localiza num contexto de relações de poder altamente díspares. Como mero instrumento, Chris entra nesse jogo também. Liz a incumbe de dar a Will a notícia de que, como punição, seu conto – brilhante, segundo a própria Liz – deverá receber nota F, ao invés de A, nota máxima, que havia recebido originalmente. Sabendo da admiração que o rapaz tem por Chris, Liz acredita que, sendo ela o veículo da informação, a punição terá mais impacto.



**Figuras 12 e 13: Diálogo entre Liz Tudor e Chris Marlowe no Ato II, Cena I**

É assim que a trama de *Blank Verse* começa a entrelaçar-se com a de *Titus Andronicus*, peça de 1594 e, talvez, a mais polêmica da obra shakespeariana. Trata-se de uma tragédia que, apesar de apresentar personagens e eventos fictícios, recria o período histórico de declínio do Império Romano. A tragédia segue os moldes de Sêneca e “mistur[a] o tom elevado da linguagem retórica com acontecimentos violentos e sangrentos, tirando desse complexo, ensinamentos morais e de cidadania” (HELIODORA, 2009, p. 24). O modelo constituía o paradigma de tragédia para a época, e sua influência, segundo Heliodora, é em grande parte responsabilidade de Thomas Kyd, para ela, “o verdadeiro introdutor da forte influência de Sêneca na tragédia elisabetana” (HELIODORA, 2015, p. 31). A sua *Tragédia Espanhola* (1582-1592), de fato,

[...] segue bem de perto as tragédias de Sêneca, usando o coro, um fantasma e cenas de grande impacto pelo contraste de valores e emoções, porém com uma flexibilidade ausente nos modelos que toma para si. As personagens [...] são mais próximas da vida real, com um leque bem mais amplo de representatividade social. A par do modelo senecano, a figura de Lorenzo exemplifica outra presença crucial no período, a do vilão maquiavélico. Nada fala tanto de Sêneca quanto o uso de recursos retóricos para fortalecer a comunicação com a plateia, desafiando sua imaginação, explorando a sonoridade dos versos. Apesar de lhe faltar na verdade, um protagonista absoluto, todas as personagens principais são unidas pela ideia central da vingança (HELIODORA, 2015, p. 37-38).

Exceto pela ausência de um fantasma e um coro, o trecho acima é também uma descrição bastante precisa de *Titus Andronicus*, e não só da obra de Kyd. Há, na peça shakespeariana, não apenas um, mas vários vilões maquiavélicos.

Tito é mais do que generoso em vilões de toda espécie: os dois filhos de Tamora, assassinos, estupradores e mutiladores de Lavínia, não chegam a interessar, mas Tamora, que tem outra encarnação preliminar como Duquesa de Gloucester, no

segundo *Henrique VI*, anos mais tarde cumprirá integralmente seu destino como Lady Macbeth. O “mouro” Aaron, com suas nítidas ligações com *Ricardo III*, terá seu pleno florescimento como Iago em *Otelo* (HELIODORA, 2009, p. 25).

Heliodora traça um mapa dos vilões shakespearianos encontrando em *Titus Andronicus*, peça escrita no início da carreira do dramaturgo inglês, uma espécie de rascunho dos futuros protagonistas de caráter questionável. Esses vilões, muitas vezes, roubam a cena de Titus, o protagonista da peça, que dificilmente poderia ser chamado de *herói trágico*. Segundo Smith, autora do *Guia Cambridge de Shakespeare, Titus Andronicus*

é uma tragédia sem um herói trágico. Não recebemos os solilóquios que esperamos para nos vincular às agonias do protagonista central: Tito, definido por sua obrigação pública, permanece como uma figura pública inatingível por todo o tempo, jamais confidenciando nada à plateia. Faz parte do desequilíbrio moral da peça que seu mais nobre soliloquista seja Aarão. [...] Um dos traços mais inquietantes da peça é a ausência estudada de qualquer personagem com quem os espectadores possam prontamente se identificar ou simpatizar (SMITH, 2014, p. 232).

O primeiro ato da peça shakespeariana começa com o retorno de Titus Andronicus a Roma. O nobre guerreiro chega vitorioso da guerra contra os godos, trazendo consigo, como prisioneiros, a rainha Tamora e seus três filhos. A despeito das súplicas de Tamora, Titus mata um deles como sacrifício, em honra dos seus próprios 23 filhos (dos 25 que tinha originalmente) já mortos em combate.

TAMORA: (Ajoelhando-se.) Parem, romanos. Bom conquistador, vitorioso Titus, vê as lágrimas da mãe desesperada pelo filho! E se os teus jamais te foram caros, pensa que o meu também a mim o seja! Não te basta nos ter trazido a Roma para embelezar-te a volta e o triunfo, cativos teus, sob jugo romano; têm meus filhos de serem trucidados por bravamente defender a sua terra? Se lutar pela pátria foi virtude nesses teus filhos, que o seja nos meus. Não manches o teu mausoléu com sangue: não desejas ser semelhante aos deuses? Pois só a misericórdia assim fará. Ela é que marca um nobre verdadeiro: Nobre Titus, poupa meu primogênito.

TITUS: Paciência, senhora, e perdoai-me. Estes, irmãos do que os godos no campo viram mortos ou vivos, pelos mortos imploram sacrifício religioso. Marcado, irá morrer o vosso filho, para aplacar o gemido dos caídos (Titus Andronicus, 1.1. 108 – 130)).

Sem se comover com as lamentações de Tamora, Titus prossegue com o sacrifício e com os ritos fúnebres dos filhos mortos. Recebe então diversas honrarias por sua bravura na batalha,

sendo a maior delas a posição de imperador, que, humilde, recusa e a oferece a Saturninus. É este erro de julgamento que conduz Titus ao seu destino trágico, pois Saturninus se prova um traidor cruel. Casa-se com Tamora, que vê aí uma oportunidade para arquitetar sua vingança, ao tornar-se imperatriz de Roma. Daí advém a observação de que, nesta obra de aprendiz, Shakespeare cria na figura de Tamora um rascunho do que viria a ser Lady Macbeth, talvez sua maior vilã ou heroína trágica. Assim como Lady Macbeth, Tamora, além de ser mestre na arte da dissimulação, premedita sua vingança com precisão e influencia o marido a seguir seus planos.

Além de seus dois filhos ainda vivos, Demetrius e Chiron, Tamora trama sua vingança com a ajuda do mouro Aaron, seu amante, que também a acompanha até Roma. Por conta de seus longos solilóquios e do prazer que sente em executar suas vilanias, Aaron é muitas vezes visto como uma primeira versão – a ser aperfeiçoada – de Ricardo III. Para além disso, ambos os personagens shakespearianos seriam uma recriação de Barrabás, o *Judeu de Malta* de Christopher Marlowe. Dentre todas as atrocidades inseridas em *Titus Andronicus*, o episódio mais horripilante da peça, certamente se dá na terceira cena do segundo ato. Escondidos pelas sombras de uma floresta, instigados por Aaron e com a aprovação de Tamora, Demetrius e Chiron estupram Lavínia, filha de Titus, usando como leito o corpo de seu marido recém-assassinado. Não satisfeitos com a violação da moça, cortam-lhe a língua e deceparam suas mãos, para que não seja capaz de revelar as identidades de seus agressores.

Talvez seja algum alívio saber que a ideia para tal cena não saiu inteiramente da mente de William Shakespeare. Na verdade, o Bardo reconstrói um dos mitos ovidianos narrados nas *Metamorfoses*: a história de Progne, Tereu e Filomela, contada pelo poeta romano no Livro VI. Tereu, marido de Progne, a pedido da esposa, sai em viagem para buscar a cunhada. Imediatamente, após vê-la, é tomado pelo desejo lascivo de possuí-la e a estupra, na primeira oportunidade. A pobre Filomela, violada, ameaça contar a todos sobre o violento crime de Tereu:

Castigado serás, serei vingada:  
 Sacudido o pudor, direi teu crime.  
 Se entre povos me achar, sabê-lo-hão povos,  
 Se entre bosques por ti ficar sumida,  
 Os meus males farei saber aos bosques,  
 Farei saber às pedras os meus males,  
 E hei de apiedar com eles bosques, pedras.  
 Este firme protesto os céus me escutem,  
 E um Deus, se acaso um Deus no céu reside! (OVÍDIO, 2016, p. 185).

Ante tal ameaça, Tereu decepa a língua de Philomela, para que não possa mais falar e revelar sua vilania e, ao fazê-lo, é tomado novamente pela luxúria e a estupra mais uma vez:

Com estes ameaços o tirano  
 Sente no coração ferver-lhe a raiva,  
 Mas não menor que a raiva é nele o medo;  
 E de uma, e de outra causa estimulado,  
 Da lustrosa bainha o ferro despe,  
 E às tranças da infeliz a mão lançando,  
 Em duros nós lhe enleia os tenros braços.  
 Inclina Filomela o níveo colo,  
 Da espada, que vê nua, espera a morte;  
 Mas o duro, o feroz, por mais que a triste  
 Lute, resista, invoque o pátrio nome,  
 Com rígida torquês lhe aferra a língua,  
 A língua, que falar em vão procura,  
 Lha extrai da boca, e rápido lha corta.  
 A púrpurea raiz lhe nada em sangue,  
 Cai o resto no chão, murmura, e treme,  
 Qual da escamosa serpe mutilada  
 A cauda palpitante, e moribunda,  
 Que ao corpo em que viveu pretende unir-se.  
 Completa a negra ação, se diz que o monstro  
 Inda mais de uma vez (horror não crível!)  
 Cobiçou, repetiu prazer infame (OVÍDIO, 2016, p. 186).

Filomela, decidida a vingar-se pelo crime hediondo de que fora vítima, encontra outra forma de se comunicar: tece numa tela a história do que lhe ocorrera, revelando inclusive o autor do crime, e envia a peça à sua irmã, Progne.

Ah! Filomela  
 Que fará? Guarda atenta impede a fuga,  
 Rijos muros de mármore a rodeiam,  
 seu mal narrar não pode a muda boca.  
 Tens, ó necessidade, agudo engenho,  
 Às grandes aflições indústria acode.  
 Sutil, cândida teia urdindo a furto,  
 Entre alvos fios põe purpúreas letras,  
 Indícios da ferina atrocidade,  
 E do sagaz labor ao fim chegando,  
 O confia em segredo a meiga escrava,  
 Lhe roga por ações o leve a Progne:  
 Ela o conduz, e o que conduz não sabe (Ovídio, 2016, p. 189).

Assim, em *Titus Andronicus*, Demétrius e Chiron superam a vilania de Tereu, e vão ainda mais além em sua crueldade. A audiência certamente reconheceria os elementos do poema de Ovídio na peça de Shakespeare, assim como os filhos de Tamora também parecem ter familiaridade com a história de Filomela. Inspiram-se, portanto, no vilão Tereu para tentar calar sua vítima, tirando-lhe também as mãos, para que não possa seguir o exemplo daquela com quem compartilha a má fortuna:

DEMETRIUS: E agora conte, se sua língua fala, quem a cortou e quem a violou.  
 CHIRON: Escreva, anuncie o que ora sente, se estes tocos lhe servem de escrivães.  
 DEMETRIUS: Veja quantos sinais ela rabisca.  
 CHIRON: (Para Lavínia.) Vá para casa, lavar-se e beber água.  
 DEMETRIUS: Sem língua para chamar, mãos para lavar, vamos deixar que passeie em silêncio.  
 CHIRON: Se isso fosse comigo, eu me enforcava.  
 DEMETRIUS: Só tendo mãos para fazer o laço. (*Titus Andronicus*, 2.4. 1 – 10).

Lavínia, assim como Filomela, através da imaginação de Shakespeare, precisará ser criativa para denunciar seus malfeitores. O dramaturgo, então, elabora essa denúncia através de um brilhante recurso de metalinguagem, ao colocar uma cópia das *Metamorfoses* no palco. Em mais uma cena um tanto perturbadora, Lavínia, muda, persegue um jovem sobrinho que carrega alguns livros. O menino, assustado, foge e pede ajuda ao avô, Titus e ao tio-avô, Marcus. Juntos, Titus, seu irmão Marcus e o menino Lucius tentam decifrar os gestos de Lavínia:

TITUS: Lucius, que livro é esse que ela empurra?  
 JOVEM LUCIUS: *Metamorfoses*, de Ovídio, meu avô. Mamãe me deu.  
 MARCUS: E o amor à que se foi talvez a leve assim a escolhê-lo.  
 TITUS: Mas vejam com que pressa vira as páginas! (*Ele a ajuda.*) O que busca? Quer ela que eu leia? Essa é de Filomela a triste história, a quem Tereus traiu e violou – temo que sua dor nasça de um estupro.  
 MARCUS: Observe, irmão, como ela indica as páginas.  
 TITUS: Lavínia, você foi surpreendida, qual Filomela cruelmente violada, forçada da floresta imensa e negra? (*LAVÍNIA confirma com a cabeça.*) Veja! Veja! Existe um tal lugar, lá nós caçamos – quem nos dera nunca ter caçado – igual ao que o poeta aqui descreve, que a natureza fez pra morte e estupros.  
 MARCUS: Por que criar um antro assim tão sujo, se os deuses não gostassem de tragédias? (*Titus Andronicus*, 4.1. 41 – 60).

No conto de Ovídio, ao saber da verdade, Progne se une a Filomela para vingar-se do marido. A mais terrível vingança em que consegue pensar é matar o próprio filho e servir-lhe como refeição a Tereu, seu pai, e assim o faz:

Ao seu querido algoz “Mãe! Mãe!” clamando,  
 Ali ao infeliz no peito embebe  
 A vingativa Progne agudo ferro:  
 Nem torce o rosto, nem repete o golpe,  
 Que um só golpe lhe rompe o débil fio.  
 Filomela o degola, e dilacera  
 Os membros em que há inda um resto d’alma.  
 Já parte deles pula em êneos vasos,  
 Parte range em sutil, duro instrumento:  
 Vai pelo chão correndo o sangue em rios.  
 Das cruentas porções a fera esposa  
 Prepara detestáveis iguarias  
 Ao marido infiel, que tudo ignora (OVÍDIO, 2016, p. 199).

Mais uma vez, seguindo os passos de Ovídio, é similar a vingança que Shakespeare concede a Titus. Ao descobrir os nomes dos agressores de Lavínia – que os escreve na areia guiando um bastão com os pés e a boca – Titus mata Demetrius e Chiron, e os serve a Tamora num banquete, no ato final, que termina com uma matança generalizada.

A peça, bastante criticada por sua brutalidade e extrema violência, é tão perturbadora para os críticos que, por muito tempo, argumentou-se que não teria sido escrita por Shakespeare. Outros acreditam que o dramaturgo iniciante a tenha escrito como uma espécie de paródia de outras tragédias populares na época. Assim, os acontecimentos horrendos representados nos palcos deveriam ser lidos com boa dose de ironia, e causar, em vez de piedade, riso. O próprio Titus, após ver sua filha Lavínia violada e mutilada, perder uma das mãos para tentar salvar os outros dois filhos e, logo em seguida, receber suas cabeças das mãos do mouro Aaron, não é capaz de conter o riso.

MARCUS: Ora, adeus bajulação. Morre Andronicus. Não dormes. Vês as cabeças de dois filhos, a mão guerreira e a filha ultrajada; o filho banido ao ver isto está exangue e pálido. E eu, seu mano, ‘stou frio e quedo qual imagem pétreia. Não quero mais controlar suas dores. Arranca os alvos cabelos, a outra mão, roendo só com os dentes, e o que vemos fecha de vez nossos olhos malditos. É hora de urrar; por que ‘stá quieto?  
 TITUS: Ha, ha, ha!  
 MARCUS: Porque ri? Não condiz co’esta hora.  
 TITUS: Para chorar eu não tenho mais lágrimas. [...] (Titus Andronicus, 3.1. 253 – 266).

Assim como Marcus faz com Titus, a plateia, ao rir do grotesco, certamente se auto repreende diante da reação inapropriada, como se o riso a tornasse, de alguma forma, cúmplice dos absurdos que testemunha. A ironia e o riso, ao invés da piedade e do horror esperados da catarse clássica – parecem ser um caminho mais agradável ou confortável para o público contemporâneo.

A própria risada tenebrosa de Tito toca em algo central ao texto: os efeitos brutalizantes de violência, o uso do humor negro como função chocante de afastamento. Jogos de palavras e trocadilhos perturbam ao escarnecerem qualquer impulso de empatia. A aceitação disso como crucial para a dinâmica da peça tem sido mais fácil para as plateias contemporâneas, que cresceram com a violência interessante e irônica de cineastas como Quentin Tarantino (SMITH, 2014, p. 233).

A leitura de Smith é extremamente oportuna, pois parece conversar diretamente com *Blank Verse*. Ainda na primeira cena do segundo ato da web série, Will divide um pouco do seu processo criativo ao escrever o seu conto *Titus Andronicus*. Quando lhe perguntam de onde ele havia tirado a ideia para escrever algo tão macabro, cheio de violência sexual, canibalismo e morte, ele revela ter ouvido, por acaso, uma conversa na qual uma colega de sala mencionava a história por alto. Assim, após uma rápida pesquisa no *Google*, ele teria encontrado um suposto conto folclórico irlandês chamado *A Trágica História de Titus Andronicus*, que, não por acaso, é o título completo da peça de 1594.

O tal conto folclórico irlandês evocara no jovem a lembrança de um dos *Contos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer: *The Physician's Tale*. A história começa com mais uma conexão com *Titus Andronicus*: “Havia, como nos conta Titus Livius, um cavaleiro chamado Virginius, Pleno de honra e valor, Que muitos amigos e riquezas possuía<sup>69</sup>” (CHAUCER, 2018, p. 336). Titus Livius dividia não só o nome, mas também a nacionalidade com Titus Andronicus, tendo sido um historiador romano que viveu entre c. 59 a.C. e 17 d.C. No conto de Chaucer, baseado nos relatos de Livius, Virginius prefere assassinar sua única filha, Virginia, ao invés de entregá-la a um juiz corrupto que a deseja. A partir daí, Will, já tinha seu enredo bem delineado, precisando apenas, em suas próprias palavras, adicionar um pouco dos clássicos Sêneca e Ovídio e não coincidentemente, um toque do cineasta contemporâneo Quentin Tarantino.

---

<sup>69</sup> Minha tradução de “Ther was, as telleth Titus Livius, A knyght that called was Virginius, Fulfild of honour and of worthynesse, And strong of freendes, and of greet richesse”.

Não é, de fato, tão surpreendente que a peça *Titus Andronicus*, quando lida ou assistida por um público contemporâneo, seja associada ao diretor de filmes como *Pulp Fiction* (1994), *Kill Bill* (2003) e *Django Livre* (2012). Segundo sua página no site IMDB – *Internet Movie Database*, a marca registrada de Tarantino são suas cenas de violência extremamente exageradas criadas a partir de um contexto sombriamente cômico. Geralmente em tom satírico, seus filmes costumam construir uma narrativa não linear e produzir a estetização da violência, criando cenas com múltiplos assassinatos e corpos, usando, especialmente, o sangue e sua cor vermelha para criar contrastes de grande impacto visual e estético. Assim, a aproximação entre o conto de Will e a obra cinematográfica de Tarantino é, ao mesmo tempo, genial e inevitável.



**Figuras 14 e 15: Cenas do Filme Kill Bill (2003).**



**Figuras 15, 16 e 17: Cenas do filme Django Livre (2015)**

Além da relação com o cinema contemporâneo, a tal conversa que Will menciona ter escutado é muito mais significativa do que poderia parecer inicialmente. Na mesma cena em que Liz Tudor orienta Chris Marlowe a punir Will com uma nota mais baixa do que o trabalho merece, ela menciona também uma aluna chamada Georgia Roberta Green-Peele, que aparentemente havia copiado o conto de Will. Georgia é, até então, uma personagem relativamente insignificante – Liz mal consegue lembrar-se do seu nome. Ela aparece, sem nenhuma fala ou descrição, pedindo um autógrafo para Chris no Prólogo da série, e circulando pelos corredores durante o primeiro ato. Acontece que Georgia sofre uma grande injustiça ao ser acusada de plágio, pois foi a partir de uma conversa *dela* que Will havia extraído sua ideia. Segundo Liz, o trabalho do rapaz havia ficado muito superior e o de Georgia não passava de uma cópia barata.

Georgia Roberta Green-Peele é uma aglutinação de referências a três dramaturgos elisabetanos: Robert Green, autor do panfleto *Groats-worth of Witte – Um groat*<sup>70</sup> de sabedoria (1592), que contém a famosa crítica ao “shake-scene” já mencionada no primeiro ato desta tese; George Chapman, que muitos acreditam ser o “poeta rival” a quem Shakespeare se refere em alguns de seus sonetos; e, finalmente, George Peele, que pode ter, de fato, escrito o primeiro ato de *Titus Andronicus* em colaboração com Shakespeare. Sabe-se que Peele havia frequentado Oxford e obtido o grau de Mestre em Artes e, ao que parece, tinha bastante orgulho de sua educação superior, além de ser conhecido por atender ao gosto popular no quesito sangue e violência. Uma de suas peças contém a seguinte direção de palco: “Entram a Morte e três Fúrias, uma com sangue, uma com cabeças de homens mortos em bandejas e uma com ossos de cadáveres<sup>71</sup>” (PEELE apud ACKROYD, 2006, p. 142). Assim, parece-me bastante plausível que ele tenha tido pelo menos alguma participação em *Titus Andronicus*.

Peele, assim como Shakespeare, também recebeu sua cota de críticas através dos panfletos tão populares na época. Seu nome é mencionado num volume intitulado *The Merry Conceited Jestes of George Peele (Os alegres gracejos pretensiosos de George Peele)*, no qual é caricaturado “residindo, com sua esposa e família, em Southwark, ao lado das casas de espetáculo; ali ele poderia ser visto enrolado em um cobertor, escrevendo com furor, enquanto sua esposa e filha

---

<sup>70</sup> Tipo de moeda medieval.

<sup>71</sup> Minha tradução de: *Enter Death and three Furies, one with blood, one with Dead mens heads in dishes, another with dead mens bones.*

pequena cozinham cotovias para o jantar<sup>72</sup>” (ACKROYD, 2006, p. 142). Em *Blank Verse*, Georgia compartilha infortúnio semelhante: apesar de ser extremamente dedicada e trabalhadora, nunca recebe o reconhecimento que gostaria e, frequentemente, acaba sendo motivo de piada entre os colegas, isto é, quando estes notam a sua existência. Assim, sua personagem, numa refração das críticas e rivalidades expressas nos panfletos do século XVI, é um misto de dedicação à vida acadêmica, frustração e inveja dos seus rivais.

O mundo dos panfletos desenvolvia-se paralelamente à cena teatral elisabetana e as publicações do *university wit* Robert Greene são “ainda hoje consideradas relatos inigualáveis da vida na Londres do século XVI<sup>73</sup>” (ACKROYD, 2006, p. 154). Diante desse mundo de publicações e metalinguagem, quase uma prévia de algo que seria hoje uma mistura de tabloide com crítica literária, é notável que Georgia, em *Blank Verse*, seja uma aspirante a jornalista, editora-chefe do jornal estudantil *The Messenger Speech* – no qual produz relatos sobre a vida estudantil na Bankside University.

O jornal faz parte do mundo expandido de *Blank Verse*, e conta com seu próprio canal no YouTube onde é possível assistir a vídeos nos quais Georgia entrevista outros alunos e grava pequenas reportagens, além de um blog, em que ela posta notícias relacionadas à vida universitária e resenhas de textos produzidos pelos alunos. Este nicho do mundo expandido é muito interessante, pois, nele, Georgia, que nunca passa de uma personagem secundária na trama principal, é a protagonista. Através de seus vídeos e textos, a audiência pode perceber uma crescente sensação de incômodo e mágoa pelo tratamento que ela recebe dos colegas. Esse sentimento só fica evidente para os personagens principais no final da série, quando explode numa briga fatal entre Georgia e Chirs Marlowe.

A narrativa da web série é complexa e merece ser considerada com atenção. Dessa forma, tendo já contextualizado a produção teatral elisabetana no ato anterior, penso ser oportuno, neste momento, dedicar-me a fornecer as bases para a análise e compreensão da web série *Blank Verse* quanto ao seu gênero textual e construção discursiva. Para isso, apresentarei um panorama de conceitos relacionados às mídias e ao universo virtual que lhe servem de suporte.

## 2.2 CIBERCULTURA E CIBERESPAÇO

<sup>72</sup> Minha tradução de: “[...] lodging with his wife and Family in Southwark beside the playhouses; here he is to be seen wrapped in a blanket, writing furiously, while his wife and young daughter cook larks for supper”.

<sup>73</sup> Minha tradução de: “[...] still considered to be unrivalled accounts of the life of sixteenth-century London”.

Em 1997, Pierre Levy, filósofo tunisiano, publica o livro *Cibercultura*, obra em que discute os aspectos culturais e antropológicos relacionados à chamada “revolução tecnológica”. Não é surpreendente, então, que ele descreva, como se fossem grandes novidades, funcionalidades que hoje parecem óbvias – porque, na época, efetivamente eram. Levy menciona, por exemplo, a possibilidade de se enviar, simultaneamente, a mesma mensagem de e-mail para diversos contatos, sem a necessidade de fotocópias (LEVY, 2010, p. 97). Chega a ser cômica a descrição tão detalhada de uma atividade hoje tão trivial, e o estranhamento demonstra o quanto essa e outras atividades “virtuais”, no presente, executadas diariamente, estão plenamente integradas às práticas ordinárias da sociedade. Uso aqui as aspas para destacar que a palavra *virtual*, neste texto, não será empregada com seu significado usual, de oposto de “real”, mas de “atual”, conforme ressalta Luís M. de Sá Martino (2015, p. 30). O virtual *faz parte* do real e se torna *atual* quando acessado.

De fato, surpreendentes mesmo são as previsões incrivelmente precisas que Levy faz na publicação, e que, hoje, vemos concretizadas:

[O] metamundo virtual ou ciberespaço irá tornar-se o principal laço de comunicação, de transações econômicas, de aprendizagem e de diversão das sociedades humanas. Também é lá que experimentaremos a beleza que repousa na memória das antigas culturas, assim como aquela que nascerá das formas próprias da cibercultura. Assim como o cinema não substituiu o teatro mas constituiu um gênero original com sua tradição e seus códigos originais, os gêneros emergentes da cibercultura como a música tecno ou os mundos virtuais não substituirão os antigos. Irão acrescentar-se ao patrimônio da civilização enquanto reorganizam, simultaneamente, a economia da comunicação e o sistema das artes (LEVY, 2010, p. 148-149).

Neste trecho, Levy menciona dois conceitos-chave: ciberespaço e cibercultura. O primeiro foi utilizado pela primeira vez no romance de ficção científica, *Neuromancer*, de William Gibson, em 1984. É posteriormente apropriado por Pierre Levy e definido da seguinte forma:

O ciberespaço [...] é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial entre os computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo “cibercultura”, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de

modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço (LEVY, 2010, p. 17).

Martino resume essas duas noções de maneira bem pontual. Para ele, o ciberespaço é um espaço virtual de interação, não-localizável fisicamente, mas absolutamente real em seus efeitos; e a cibercultura é, simplesmente, “a cultura [...] que acontece no ciberespaço” (MARTINO, 2015, p. 27). Ou seja, um conjunto de ações e práticas que não aconteceriam sem as condições proporcionadas pelo ciberespaço. Além disso, Levy aponta também que “o ciberespaço, dispositivo de comunicação interativo e comunitário, apresenta-se justamente como um dos instrumentos privilegiados da inteligência coletiva” (LEVY, 2010, p. 30), outro conceito chave que será discutido logo mais.

É importante esclarecer, desde este primeiro momento, que a perspectiva da análise que desenvolvo neste capítulo é literária. Assim, as inovações tecnológicas serão trabalhadas apenas como pano de fundo para as transformações sociais e culturais que gestaram produções artísticas como a web série *Blank Verse*. Meu objetivo é contextualizar e localizar culturalmente a obra de arte para melhor desenvolver minha análise e compreensão do texto multimidiático em questão. Assim, não pretendo discorrer sobre aspectos puramente técnicos ou altamente específicos sobre equipamentos e softwares – mas concentrar-me nas mudanças culturais e comportamentais relacionadas à comunicação e à criatividade. Entretanto, não posso desconsiderar que é inegável o papel fundamental da tecnologia nos processos de criação e transcrição implicados na produção de *Blank Verse*, fornecendo terreno fértil para as relações sociais e atividades criativas que tanto são representadas ficcionalmente na série quanto fizeram parte de sua produção.

Aqui cabe mais uma ressalva: esta é uma tese no campo de literatura e assim como os aspectos históricos e políticos explorados no primeiro capítulo serviram para contextualizar as obras literárias em análise naquele momento, os aspectos tecnológicos discutidos neste capítulo têm por objetivo fundamentar uma análise dedicada a um produto cultural e midiático. Dessa forma, desejo deixar claro que os conceitos e autores que convidei a compor meu texto podem não ser os mais atuais e relevantes no campo da computação ou da comunicação social, mas, uma vez que escrevo no campo das letras, para majoritariamente – imagino – leitores da mesma área, considere relevante trazer princípios e informações que talvez possam parecer muito básicos para profissionais com uma formação mais específica, mas não são, em geral, conhecidos e estudados pelos pesquisadores de literatura. Assim, nas páginas seguintes, exploro textos de

autores que se preocupam com a tecnologia e seus desdobramentos sob a ótica das relações humanas e do potencial cultural latente no universo virtual.

O próprio Pierre Levy trata da incoerência de se dissociar o aspecto humano do aspecto tecnológico e chama atenção para a inadequação da metáfora tão comum a respeito do “impacto” da tecnologia na sociedade. Para ele, essa colocação implica que “a tecnologia seria algo comparável a um projétil (pedra, obus, míssil?) e a cultura ou a sociedade seriam algo vivo...” (LEVY, 2010, p. 21). Por certo, a metáfora do impacto parece sugerir a tecnologia como algo externo à sociedade, desenvolvida de forma independente, alheia aos seres humanos; quando se sabe que, na verdade, a tecnologia – como toda linguagem – é desenvolvida dentro e pela sociedade, para atender (ou mesmo criar) às suas necessidades e desejos. Levy continua:

É impossível separar o humano de seu ambiente material, assim como dos signos e das imagens por meio dos quais ele atribui sentido à vida e ao mundo. Da mesma forma, não podemos separar o mundo material – e menos ainda sua parte artificial – das ideias por meio das quais os objetos técnicos são concebidos e utilizados, nem dos humanos que os inventaram (LEVY, 2010, p. 22).

Fica evidente, sob essa perspectiva, que a relação entre sociedade e técnica implica mútua influência. “Uma técnica é produzida dentro de uma cultura, e uma sociedade encontra-se condicionada por suas técnicas”, afirma Levy (2010, p. 25). O autor chama atenção para o uso da palavra “condicionada” ao invés de “determinada”, e explica:

Não há uma “causa” identificável para um estado de fato social ou cultural, mas sim com conjunto de infinitamente complexo e parcialmente indeterminado de processos em interação que se autossustentam ou se inibem. [...] Dizer que a técnica condiciona significa dizer que abre algumas possibilidades, que algumas opções culturais ou sociais não poderiam ser pensadas a sério sem a sua presença. Mas muitas possibilidades são abertas, e nem todas serão aproveitadas. As mesmas técnicas podem integrar-se a conjuntos culturais bastantes diferentes (LEVY, 2010, p. 25-26).

Dessa forma, vejo a análise das técnicas como o estudo de um dos fatores que conduziram a *Blank Verse*, e tendo como ponto de partida a cibercultura, examinarei a seguir outros conceitos relacionados ao tema, fazendo-os dialogar com elementos da web série.

## 2.3 CONVERGÊNCIA

Henry Jenkins, teórico fundamental no estudo das teorias das mídias, é autor de *Cultura da Convergência* (2009) e de *Cultura da Conexão* (2015). A palavra convergência desde cedo me chamou atenção, pois se alinha com o relacionamento que *Blank Verse* estabelece entre Shakespeare, história, biografia, ficção, drama e mídias digitais, para mencionar apenas alguns elementos, todos mesclados e apresentados ao público através da multiplicidade de canais que constroem sua narrativa transmídia.

Ao citar Jenkins, Martino (2015, p. 45) menciona alguns postos-chave. O primeiro deles é que a convergência é um fenômeno *cultural* e não *tecnológico*. Jenkins faz questão de argumentar contra o que chama de “falácia da caixa preta”, que consiste na ideia de que, em algum momento, a tecnologia evoluiria de tal forma, que reuniria num único aparelho – a tal “caixa preta” – múltiplas funções, de modo que mais nenhum outro fosse necessário. Essa perspectiva, segundo Jenkins, reduz o fenômeno da convergência a uma transformação tecnológica e ignora o aspecto cultural.

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam (JENKINS, 2009, p. 29).

O segundo ponto é a importância que as comunidades virtuais exercem para a cultura da convergência. Com o advento do ciberespaço, comunidades são formadas, a partir de elementos em comum, para além do compartilhamento do mesmo espaço físico. Essas comunidades virtuais assumem papel importantíssimo, pois atuam no processo de construção e reconstrução de identidades. Evidente, uma vez que a percepção de identidade e alteridade só se estabelece a partir do contato com o outro e com a diferença<sup>74</sup> e o ciberespaço, ao dissolver as barreiras geográficas, permite o contato entre uma maior diversidade de “outros”.

O fenômeno da convergência está presente em vários aspectos de *Blank Verse*. Pensando em termos literários, talvez a convergência ande de mãos dadas com a intertextualidade. Já mencionei, há pouco, como a personagem Georgia Roberta Green-Peele, por exemplo, representa

---

<sup>74</sup> Tomás Tadeu da Silva explora o processo de formação da identidade a partir da diferença no texto *A produção social da identidade e da diferença*, publicado no livro *Identidade e diferença*. Organizado por Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

uma convergência de personagens históricos. E, durante toda a web série, textos literários, históricos e biográficos convergem para dar forma aos personagens e às cenas. Mas, certamente, o aspecto mais evidente da convergência, em termos midiáticos, é a combinação de vídeos no YouTube, textos em blogs e publicações em redes sociais que constroem a história. Essa construção da narrativa em múltiplas plataformas não é exclusividade de *Blank Verse*, mas vem sendo empregada como uma característica fundamental de muitas web séries e, por isso, dedico as próximas páginas a este novo gênero e suas particularidades.

## 2.4 WEB SÉRIES

Como novo gênero artístico, *Blank Verse* lida simultaneamente com a liberdade e a fragilidade de ser uma forma nova: não há ainda parâmetros formalmente estabelecidos e consagrados para comparar, avaliar e hierarquizar as séries produzidas para o meio virtual; tampouco há por trás delas prestígio ou força de tradição que lhes garanta o reconhecimento como obra de arte. Assim como os primeiros romances, por exemplo, que no século XVIII, lutavam para se estabelecerem como tal, criando para si autonomia e fixando um novo conceito de ficção, as web séries são formas sem forma definida, em processo. Experimentam, transformam-se, pedem empréstimos a outras artes. Da tradição, mantêm as narrativas seriadas, histórias que são construídas em etapas, ao longo de capítulos ou episódios, estratégia de engajamento de público presente desde os antigos folhetins do século XVIII (ZANETTI, 2013) até as atuais e extremamente populares séries de televisão ou mesmo as novelas, no Brasil.

Na introdução de seu livro *Teoria das Mídias Digitais: Linguagens, Ambientes e Redes* (2015), o professor Luís Mauro Sá Martino (p. 10, 11) estabelece uma importante distinção entre “Mídias Analógicas”, ou “meios de comunicação em massa”, e as “Mídias Digitais”: as primeiras, também comumente chamadas de “mídias tradicionais”, costumam ter um suporte material bem definido, como, por exemplo, o disco de vinil, as películas fotográficas ou as ondas de rádio e televisão. Por outro lado, nas novas mídias o “suporte físico praticamente desaparece, e os dados são convertidos em sequências numéricas ou de dígitos” (MARTINO, 2015, p. 11). Assim, para além da materialidade, o que distingue produtos midiáticos digitais é o seu gênero textual. Um vídeo clipe musical, um blog com relatos de viagem ou uma web série são gêneros

diferentes, todos veiculados através de sites na internet, não sendo a materialidade de seu suporte o traço que os separa, mas as convenções culturais que determinam suas características.

A web série, gênero próprio do meio digital, parece muito consciente de sua própria instabilidade formal e, não raro, a potencializa como recurso textual. Ao contrário das mídias audiovisuais tradicionais, como o cinema e a televisão, que lançam produtos para consumo em massa, as web séries apostam no “mercado de nichos”, caracterizado “pela segmentação dos públicos e pelo valor associado aos bens e serviços com alvos estreitos” (ZANETTI, 2013, p. 77), o que lhes garante, em comparação, uma liberdade criativa muito maior, sem as limitações impostas pela necessidade de conquistar o maior público possível para se manterem rentáveis e em exibição.

Além disso, as web séries não são simplesmente um novo gênero. Dependem de um aparato tecnológico recente que lhes confere mais possibilidades de inovação. Não se trata apenas de uma mudança de estratégias narrativas, mas de histórias que deixam de ser contadas no papel e migram para um suporte totalmente novo e inacessível (já que inexistente) aos gêneros anteriores. Segundo definição da pesquisadora brasileira Daniela Zanetti:

Uma websérie é uma narrativa audiovisual de qualquer gênero produzida exclusivamente para a Internet, dividida em episódios (os chamados “websódios”, websodes em inglês), cada um com tempo de duração variável (em geral, de um a dez minutos), e apresentados com uma certa periodicidade (quase sempre semanal). Webséries podem ser distribuídas diretamente pelos próprios produtores/criadores em sites de disponibilização de vídeos, como You Tube ou Vimeo, e utilizam estratégias narrativas já consolidadas nas séries televisivas, mas incorporando os recursos de “interatividade” dessas plataformas (ZANETTI, 2013, p. 78).

Tais produções só podem surgir a partir de um conceito que representa uma mudança no modo de percepção e exploração da internet: a *web 2.0*, termo popularizado a partir de 2004 e consolidado em 2009, com a publicação do artigo “What is Web 2.0” de Tim O’Reilly. Em linhas gerais, o termo refere-se a uma nova etapa da era virtual em que a internet deixa de ser um produto e passa a ser uma *plataforma*. Esta mudança de perspectiva tem várias implicações, sendo uma das mais relevantes a priorização da participação coletiva ao invés da simples publicação de um produto pronto para apreciação passiva.

Um exemplo simples que nos permite visualizar essa transformação é o quase completo desaparecimento de enciclopédias tradicionais disponibilizadas virtualmente, como a renomada

*Britannica Online*, e a grande popularização da Wikipédia, “um projeto de enciclopédia multilíngue de licença livre, baseado na web e escrito de maneira colaborativa”, segundo definição da própria Wikipédia. O uso da palavra “projeto” é bastante significativo aqui, pois aponta para a valorização do processo infinito de construção e reconstrução do ambiente virtual, em oposição à simples disponibilização de um conteúdo finalizado para apreciação passiva.

Pode parecer que a Web 2.0 veio para acabar com todos os problemas relacionados ao monopólio de produção de conteúdo que opera nas mídias tradicionais, mas esse novo modelo de produção e propagação recebe duras críticas de Henry Jenkins, no capítulo de seu livro *Cultura da Conexão* (2014), intitulado “Onde a Web 2.0 Deu Errado?”. Para o pesquisador, a lógica de produção coletiva acabou tornando-se uma estratégia capitalista voltada para o lucro de grandes corporações.

Desde sua introdução, a Web 2.0 tornou-se a lógica cultural para o comércio eletrônico, com uma série de práticas empresariais que buscam captar e explorar a cultura participativa [...]. [Os] cocriadores [como os usuários tem sido chamados] são engajados como colaboradores, visto que fazem upload, tag, organizam e classificam conteúdo no YouTube, no Flickr e em uma miríade de outros sites. Enquanto isso, os marqueteiros enfatizam, cada vez mais, campanhas transmídia, experiências interativas e plataformas participativas que encorajam essa cocriação (JENKINS, 2014, p. 79).

O YouTube, plataforma através da qual *Blank Verse* está disponível, é hoje a maior rede para compartilhamento de vídeos *online* e não produz, nem disponibiliza conteúdo próprio. Ele simplesmente fornece um ambiente de simples navegação para que qualquer usuário seja capaz de compartilhar o que preferir.

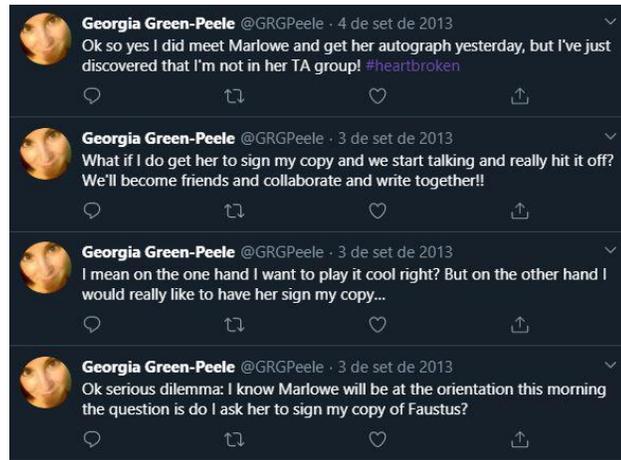
A partir do exposto, é possível propor uma extrapolação, pensando as web séries não apenas como uma simples transposição de um produto audiovisual tradicional para uma plataforma online virtual; ou um conteúdo cuja novidade estaria simplesmente no suporte material através do qual é veiculado. Web séries pressupõem toda uma nova maneira de ler e interagir com o conteúdo consumido, que passa a operar, inclusive, dentro de uma nova lógica comercial. Vale enfatizar que “consumir”, nesse novo contexto, passa a ser um termo que denota uma passividade inadequada a este produto cultural que não poderia existir fora do ciberespaço.

Outro aspecto importante das web série é que muitas delas são narrativas transmídia. Como preâmbulo de sua análise da franquia *Matrix*, que envolve filmes, jogos de videogame, quadrinhos e outros, Jenkins faz uma breve conceitualização deste tipo de construção narrativa.

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões [...] A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo. A redundância acaba com o interesse do fã e provoca o fracasso da franquia. Oferecer novos níveis de revelação e experiência renova a franquia e sustenta a fidelidade do consumidor (JENKINS, 2009, p. 138).

Numa narrativa transmídia, portanto, é importante que cada plataforma contribua para a construção do universo narrativo com um elemento novo e distinto, que entre para o todo de maneira coesa e coerente mas, ao mesmo tempo, se sustente individualmente, oferecendo ao público o que cada determinada mídia pode trazer de próprio e único. Em *Blank Verse*, as narrativas alternativas em blogs e redes sociais funcionam como satélites que orbitam ao redor de um eixo principal, os vídeos no YouTube.

Além de prolongar a experiência do consumidor com aquele produto, como já mencionei, essas mídias oferecem a possibilidade de explorar, mais profundamente, personagens e arcos narrativos secundários. Em *Blank Verse*, através do blog do jornal estudantil *The Messenger Speech* e da conta do Twitter @GRGPeele, é possível conhecer melhor Georgia Roberta Green-Peele. Na página do jornal, a personagem escreve e publica alguns vídeos sobre eventos universitários e a vida no campus, performances amadoras organizadas pelos estudantes de teatro e até publica críticas literárias sobre os textos dos colegas. Nestes recursos paralelos, vê-se como sua empolgação com a universidade, com sua escrita e, especialmente, com Chris Marlowe, vai gradualmente se transformando em frustração e amargura.



**Figura 18: Captura de tela da página no Twitter da personagem Georgia**



**Figura 19: Cena do vídeo *The Messenger Speech: Being a Reporter* do canal do YouTube Georgia Roberta Green-Peel**

Na primeira imagem leem-se *tweets* de Georgia animada com a possibilidade de conhecer Chris Marlowe no primeiro dia de aula e debatendo se deve ou não lhe pedir um autógrafo, já que é fã do seu trabalho como autora. Se lembrarmos do Prólogo de *Blank Verse*, iremos nos recordar que Georgia de fato pediu um autógrafo a Chris, que assina sua cópia de *Doctor Faustus*, mas lhe disponibiliza pouquíssima atenção e não demonstra nenhum interesse em se tornar sua amiga, como a primeira fantasiava. A segunda imagem foi extraída do último vídeo postado no canal do YouTube do *The Messenger Speech*, no qual Georgia aparece triste e melancólica, lamentando sua solidão após se desentender com todos os seus amigos. No Twitter da personagem, também vemos sua reação ao saber que Will Shakespeare havia roubado sua ideia para o conto *Titus Andronicus*, fazendo-a passar por plagiadora aos olhos de Liz Tudor e ser punida pelo “crime” que não cometeu.

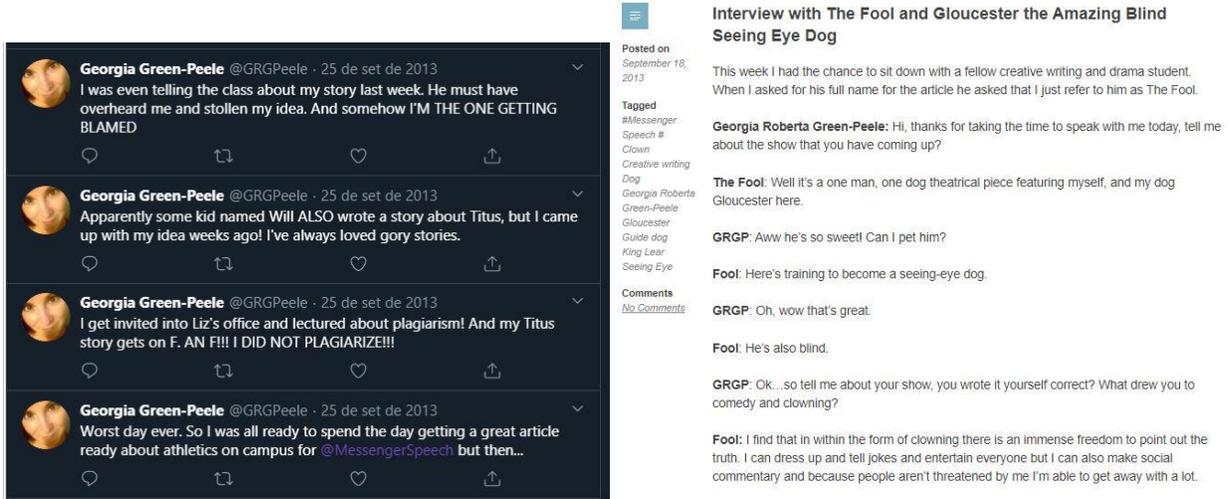


Figura 20: Captura de tela da página no Twitter da personagem Georgia

Figura 21: Captura de tela do blog *The Messenger Speech*

O universo expandido também conta com uma infinidade de outras referências que infelizmente não será possível explorar neste capítulo, mas que estão disponíveis para os leitores. *The Messenger Speech*, ao reportar acontecimentos da vida estudantil não aprofundados em *Blank Verse*, estabelece também uma riquíssima rede de relações intertextuais. Através das atualizações e entrevistas conduzidas por Georgia, vemos, por exemplo, um pouco mais do aluno vestido de palhaço que interrompe Chris Marlowe, no primeiro ato. Preferindo ser chamado de Bobo, sem revelar seu nome verdadeiro, ele convida o corpo discente da Bankside University para assistir ao seu número “Um homem, um cachorro”, co-estrelado por Gloucester, seu cão. Há, na entrevista, traços da comicidade sarcástica e brutalmente honesta geralmente associada à figura do Bobo da corte e sua performance teatral é, evidentemente, uma referência aos solilóquios de Lança, em *Os Dois Cavalheiros de Verona*, que exploramos no primeiro ato, remetendo, ainda, ao Duque de Gloucester de *Richard III*.

Profissional dedicada, Georgia também entrevista candidatos à presidência do conselho estudantil: Richard York e Henry Lancaster. Num post intitulado “Now is the winter of our Student Council Election” (Agora é o inverno da nossa eleição para Conselho Estudantil), Georgia explora o histórico dos dois candidatos e suas propostas para a universidade e, em postagens subsequentes, os desdobramentos e reviravoltas de suas campanhas. A cobertura da campanha estudantil traz elementos das peças históricas Richard III, como o solilóquio inicial (“Temos agora o inverno do nosso descontentamento [...]”) e sua sequência *Henry IV*, obras nas

quais Shakespeare ficcionaliza acontecimentos da Guerra das Rosas (1455-1485), que durou trinta anos, ao longo dos quais as famílias York e Lancaster entraram em confronto pelo trono inglês. Além disso, há inúmeras alusões ao canal do Youtube *Vlog Brothers*, comandado pelos irmãos John e Hank Green, este último criador e produtor executivo de *The Lizzie Bennet Diaries*, web série que inaugurou a tendência de levar textos literários clássicos para o YouTube ao adaptar o romance *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen.

Se a própria materialidade das múltiplas mídias envolvidas, numa única narrativa, não é evidência suficiente da atuação da cultura da convergência, as narrativas multimídia costumam ir ainda mais além – e *Blank Verse* não é exceção, já que, como espero ter demonstrado, conta com múltiplas camadas de relações intertextuais, aludindo e revisitando diversos produtos midiáticos, textos literários e relatos históricos. Essa riqueza de referências, para Jenkins (2009, p. 141-142), torna impossível o domínio completo do material, ao mesmo tempo em que aguça a curiosidade dos espectadores, favorecendo a formação de comunidades de conhecimento. Neste tipo de experiência narrativa, “o todo vale mais do que a soma das partes” (JENKINS, 2009, p. 145).

## 2.5 INTERATIVIDADE X PARTICIPAÇÃO

Zanneti considera a interatividade um dos pilares do formato web série e a crítica literária suíça Marie-Laure Ryan chama a atenção para a complexidade do conceito. Segundo ela,

Temos a tendência de pensar na interatividade como um fenômeno possibilitado pela tecnologia dos computadores, mas ela é uma dimensão da interação face a face que foi perdida pela comunicação manuscrita e impressa e reintroduzida nas mensagens escritas pelo meio eletrônico, juntamente com várias outras características da comunicação oral<sup>75</sup> (RYAN, 2001, p. 204).

Aqui, vale retomar Levy, que também levanta essa questão, fazendo uma distinção semelhante entre a comunicação oral e escrita:

Nas sociedades orais, as mensagens discursivas são sempre recebidas no mesmo contexto em que são produzidas. Mas, após o surgimento da escrita, os textos se separam do contexto vivo em que foram produzidos. É possível ler uma

---

<sup>75</sup> Minha Tradução de: “We tend to think of interactivity as a phenomenon made possible by computer technology, but it is a dimension of face-to-face interaction that was shut off by manuscript and print writing and reintroduced into written messages by the electronic medium, together with several other features of oral communication”.

mensagem escrita cinco séculos antes ou redigida a cinco mil quilômetros de distância – o que muitas vezes gera problemas de recepção e interpretação (LEVY, 2010, p. 15).

Interatividade, portanto, não é uma função ou um recurso criado pelo ambiente virtual. É, de fato, uma característica natural da comunicação humana que sofreu alguns abalos causados por séculos de tradição escrita. Seria impossível pensar em qualquer ato de comunicação que se dê sem nenhum nível de interatividade, pois a interpretação de uma mensagem qualquer sempre exige do receptor algum grau de participação e, portanto, interação. Isso não significa, absolutamente, que todos os atos de comunicação aconteçam da mesma forma, nem que todos os formatos e suportes têm a mesma possibilidade de tentar incorporar às suas narrativas esse aspecto tão caro à comunicação face a face.

De fato, seria trivial mostrar que um receptor de informação, a menos que esteja morto, nunca é passivo. Mesmo sentado na frente de uma televisão sem controle remoto, o destinatário decodifica, interpreta, participa, mobiliza seu sistema nervoso de muitas maneiras, e sempre de forma diferente de seu vizinho. [...] A possibilidade de reapropriação e de recombinação material da mensagem por seu receptor é um parâmetro fundamental para avaliar o grau de interatividade do produto (LEVY, 2010, p. 81).

Poder-se-ia pensar, e isso não seria um completo equívoco, que os produtos culturais da era da internet estariam mais propensos a explorar a interatividade com o público. Ryan alerta seus leitores, no entanto, para o fato de que “a Internet, de maneira geral, é um meio interativo, mas muitos dos documentos por ela disponibilizados são textos que seguem um padrão de leitura linear<sup>76</sup>” (RYAN, 2001, p. 205).

A pesquisadora explora diferentes tipos de interatividade que podem ser divididos em basicamente dois níveis: aquele em que o leitor (ou espectador, internauta, ouvinte etc.) é colocado diante de diferentes opções pré-moldadas e escolhe aquela(s) que desejar, sem, contudo, modificar de fato o conteúdo daquelas opções. Nesse primeiro nível, a interatividade consiste em organizar elementos de diferentes maneiras, sem criar ou adicionar novos elementos. O segundo nível de interatividade é aquele em que o produto final ainda não está definido, como acontece numa conversa face a face, isto é, não há caminhos pré-determinados a serem seguidos. Neste segundo e mais profundo nível de interatividade, a participação do leitor modifica sensivelmente

---

<sup>76</sup> Minha Tradução de: “the Internet as a whole is an interactive medium, but many of the documents it makes available are themselves standard linear texts”.

o resultado final da obra apresentada. De modo semelhante, Jenkins (2009) também estabelece uma distinção entre interação e participação (p. 189), ressaltando que a interação tem, quase sempre, restrições tecnológicas e suas possibilidades são pré-determinadas pelo produtor ou designer. Opções de interatividade incluem escolhas como trocar de canal, acessar uma mídia alternativa, navegar entre múltiplas perspectivas, dentre outras.

O primeiro nível de interatividade, aquele presente em *Blank Verse*, é possibilitado, primordialmente, pelos hipertextos. Além de uma narrativa linear central disponibilizada no YouTube, a web série fornece uma gama de links que podem ser explorados livremente pelo internauta. “Ao permitir que os leitores determinem seus próprios caminhos de navegação através do conteúdo disponibilizado, os hipertextos promovem o que é comumente considerado um modo de leitura não linear<sup>77</sup>” (RYAN, 2001, p. 206). Assim, o hipertexto funciona como algo extra, fornecendo dados e informações que não são cruciais à história principal, abrindo, entretanto, uma possibilidade a mais que os leitores podem decidir explorar ou não, ou mesmo explorar em diferentes níveis de profundidade, a depender do seu desejo e interesse. Desse modo, os hipertextos “propõem e permitem que os leitores explorem versões alternativas de um núcleo central razoavelmente sólido<sup>78</sup>” (RYAN, 2001, p. 212).

Esta é precisamente a configuração da web série *Blank Verse* que disponibiliza em seu site oficial uma seção chamada “extended world” (mundo expandido) na qual reúne links para todo o seu conteúdo “extra”. Lá, o público pode acessar os perfis dos personagens no Twitter e acompanhar suas interações, ler seus blogs e assistir a vídeos de suas performances musicais. Como escritores no começo de suas carreiras, a internet é talvez o único lugar onde esses jovens têm oportunidade de publicar seus textos, sendo também o meio através do qual acompanham as publicações dos colegas. No blog de Will Shakespeare encontramos poemas, textos em prosa e entradas ao estilo de diários. Por vezes, tais poemas e *tweets* são transcritos na tela da web série propriamente dita, sobrepostos às imagens filmadas a que assistimos, conectando as interações face a face com as virtuais e, eventualmente, as segundas interrompem as primeiras, como ocorre, por exemplo, numa cena que já nos é bastante familiar na vida cotidiana: uma mensagem de texto interrompe uma conversa presencial.

---

<sup>77</sup> Minha Tradução de: “By letting readers determine their own paths of navigation through the database, hypertext promotes what is customarily regarded as a nonlinear mode of reading”.

<sup>78</sup> Minha Tradução de: “To propose, and let the reader explore, alternative versions of a reasonably solid core of facts”.

Para o espectador-internauta, esse acesso ao universo expandido da web série permite “uma mudança de perspectiva no universo textual. Isso pode significar: abrir uma nova janela, seguir outras linhas do enredo, mudar o foco para um personagem diferente, ouvir uma versão diferente dos fatos ou entrar num novo mundo particular<sup>79</sup>” (RYAN, 2001, p. 211). Um dos caminhos alternativos que *Blank Verse* disponibiliza, como já foi discutido, é o jornal estudantil *The Messenger Speech*, comandado por Georgia Roberta Green-Peele. *The Messenger Speech* é não só uma recriação dos panfletos elisabetanos, como também uma janela para dentro de Georgia. No blog do jornal, a personagem expressa sentimentos que ficam apenas implícitos nos vídeos principais. Assim, no ato final, quando apunhala Chris Marlowe, numa discussão, sua reação aos insultos de Chris pode parecer um tanto abrupta e chocante para aqueles que acompanharam apenas o eixo central de *Blank Verse*, mas sua angústia e indignação diante do tratamento que recebia dos colegas estava sendo construída, paralelamente, no mundo estendido da web série. Para aqueles que a acompanharam através do *Messenger Speech*, a cena do ferimento com o punhal vem carregada não de choque ou surpresa, mas do alívio catártico próprio dos textos trágicos de uma tensão que vinha sendo construída desde o primeiro ato da série. Através de seus textos e *vlogs*, vê-se a admiração que Georgia devotava a Chris transformar-se em frustração e ressentimento, e seu entusiasmo com a universidade e os colegas transformar-se em tristeza e solidão.

Todo este universo paralelo à trama principal de *Blank Verse* está disponível como suplemento. Não por faltar ao enredo central, mas por oferecer um conteúdo que pode vir a alterar significativamente a interpretação que o público tem de alguns de seus elementos. Vimos, então, que com as novas possibilidades criadas pela internet, alteram-se não apenas os modos de circulação e o consumo dos produtos audiovisuais, mas se abrem possibilidades também para o surgimento de novas estratégias narrativas decorrentes do hibridismo e da convergência de mídias (ZANETTI, 2013 p. 71). *Blank Verse* mescla técnicas das mídias tradicionais com estratégias próprias do ambiente virtual, oscilando entre o uso da câmera invisível, em terceira pessoa, já consagrada pelo cinema e pela televisão, e o formato *vlog* – em alguns vídeos protagonizados por Georgia e Ben – no qual o personagem ou YouTuber fala diretamente com a câmera, num “enquadramento frontal, centralizado, que remete ao uso da webcam” (ZANETTI,

---

<sup>79</sup> Minha Tradução de: “To shift perspective on the textual world. This can mean: open a new window, follow another plot line, switch focus to a different character, hear a different version of the facts, or enter a new private world”.

2013, p. 81), um tipo de diário filmado mais comum em vídeos não ficcionais e sem aspirações artísticas. É através dos vídeos em formato de *vlog*, quando Georgia sai de trás das câmeras e fala diretamente com os alunos da Bankside University, que conhecemos suas ambições, desejos e frustrações. Como se não bastasse a mistura de técnicas novas e tradicionais para compor um produto híbrido, *Blank Verse* ainda recorre a elementos tradicionais do teatro (que sustentam seu eixo temático), para organizar sua narrativa em atos e cenas, criando, assim, um anacronismo de gêneros que se alinha com o salto temporal que a web série propõe.

Aqui cabe retomar Jenkins, quando procura estabelecer o contraste entre interação e participação. Enquanto a primeira limita-se à interferência e às trocas entre usuários, plataformas e conteúdos, a segunda implica criação ou recriação e consiste na “potencialidade de qualquer indivíduo se tornar um produtor de cultura” (MARTINO, 2015, p.11). Diferente da “interação”, a “participação [...] é moldada pelos protocolos culturais e sociais” (JENKINS, 2009, p.190). São estes protocolos que determinam, por exemplo, o quanto é aceitável que se converse em uma sala de cinema ou qual é a distinção entre fan-fiction<sup>80</sup> e plágio, ou o quanto se pode recriar de uma determinada obra sem ferir seus direitos autorais.

Para Jenkins (2009, p. 195), as leis de proteção à propriedade intelectual, em geral, procuram limitar a participação do público e proteger o lucro de grandes corporações. É cada vez mais complexa a relação entre os grandes produtores e as audiências participativas. Ao mesmo tempo em que buscam a fidelização e a dedicação do público consumidor estimulando-o a comprar camisetas, brinquedos, cadernos e os mais diversos produtos com a marca de grandes franquias, as corporações precisam impedir este mesmo público de lucrar com a sua marca, ao se tornarem, eles mesmos, produtores, seja criando e vendendo suas próprias camisetas com personagens ou produzindo novos produtos culturais a partir de elementos protegidos por *copyright*.

Uma alternativa para os pequenos produtores de conteúdo é contornar essas limitações elegendo obras de domínio público para elaborar suas criações, como ocorre com *Blank Verse*, ao utilizar personagens tanto históricos quanto ficcionais mortos há mais de 400 anos. Dessa forma, os produtores da NikNok Media podem descansar tranquilos sem medo de receber de William

---

<sup>80</sup> *Fan Fiction* é um gênero textual que, em tradução literal, significa ficção de fãs, ou seja, geralmente são textos escritos por amadores e têm como uma de suas principais características a “presença de personagens de outras histórias já consagradas em uma nova narrativa”. São “histórias que se apossavam de conceitos presentes em produções midiáticas (como livros, séries de TV, novelas, filmes, games, etc.) que seus fãs consideravam interessantes” (SANTOS, 2016).

Shakespeare a cobrança pelos seus direitos autorais. Esta mesma estratégia foi utilizada pela web série *The Lizzie Bennet Diaries*, grande fenômeno de popularidade no YouTube que recria o romance *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen. Seu produtor e diretor criativo, Hank Green, declara abertamente em seus canais oficiais que a escolha de produzir a série a partir de um clássico da literatura levou em conta o fato da obra estar em domínio público, do contrário, simplesmente não teriam verba para arcar com os custos de recriar um romance contemporâneo.

Essa postura protecionista é bastante paradoxal, pois ao mesmo tempo que as mídias corporativas reconhecem o “capital emocional” da participação dos fãs (fãs engajados emocionalmente consomem mais), temem que essa mesma participação venha a ameaçar sua hegemonia e seu lucro (JENKINS, 2009, p. 235).

## 2.6 INTELIGÊNCIA COLETIVA

Um acontecimento um tanto esdrúxulo, que ilustra bem esse paradoxo, ocorreu com o blog *The Daily Prophet (O Profeta Diário)*, criado pela então adolescente Heather Lawver. O título do blog remete ao nome de um jornal fictício na série de livros *Harry Potter*, da autora J. K. Rowling. Lawver, que, aos catorze anos, criou um blog com o mesmo título e em conjunto com outras crianças e adolescentes, também apaixonados por Harry Potter, começaram a escrever histórias e criar personagens de si mesmos como se frequentassem a escola de magia Hogwarts. O blog cresceu tanto que se transformou num grande projeto de ensino e aprendizagem de escrita criativa organizado, inicialmente, por Lawver, que logo precisou da ajuda de outros adolescentes para moderar o site, revisar os textos e dar orientações de escrita. Seguindo seu sucesso, diversos outros sites e blogs com propostas semelhantes foram surgindo pelo ciberespaço. Foi então que a Warner Bros começou a emitir notificações e tirar vários destes sites do ar, alegando que infringiam seus direitos de propriedade intelectual. Depois de muito protesto por parte das crianças, que se uniram globalmente contra a iniciativa da Warner Bros, a empresa voltou atrás (JENKINS, 2009).

É interessante perceber que mesmo diante de tais conflitos de interesse a cibercultura desenvolve novas práticas e estratégias de compartilhamento e produção de conteúdo. Através da escrita de fan-fictions complexas, bem elaboradas e articuladas, crianças de todo o mundo se reuniram no ciberespaço e passaram a se ajudar mutuamente, desenvolvendo habilidades

necessárias a uma participação plena na cultura da convergência: criação participativa e produção de conhecimento. Tais habilidades, essenciais para a inteligência coletiva, não costumam ser valorizadas pela escola e pela educação formal. São muito pelo contrário, desprezadas e classificadas como trapaça ou plágio.

Essas crianças, evidentemente, não entraram nesse projeto com o objetivo primordial de aprimorar suas habilidades de escrita. Sua participação se deu, simplesmente, porque gostavam muito de Harry Potter e desejavam passar o máximo de tempo possível, explorando seu universo. Munidos de uma sensação de pertencimento àquele universo, os fãs sentiam-se tão proprietários daquelas histórias e personagens quanto as corporações detentoras de seus direitos autorais, se não ainda mais. E, por isso, nada mais natural do que criar e modificar esse universo como desejassem. Em sua publicação de 2013, ao examinar os fenômenos advindos da Web 2.0, quase dez anos após a formalização do termo por Tim O’Rilley, Jenkins conclui que “mudanças tecnológicas e econômicas dramáticas romperam com as práticas normativas, mas ainda não produziram um modelo que seja satisfatório para qualquer uma das partes” (JENKINS, 2014, p. 78). Ou seja, por mais que o sentimento de pertencimento e a participação dos fãs seja estimulada, a legislação acerca da propriedade intelectual segue gerando conflitos.

A autoria tem uma aura quase sagrada, num mundo onde as oportunidades de circular suas ideias a um público maior são ilimitadas. À medida que expandimos o acesso a distribuição em massa pela web, nossa compreensão do que significa ser autor – e que tipo de autoridade se deve atribuir a autores – necessariamente muda. A mudança pode levar a uma consciência maior sobre direitos de propriedade, à medida que mais e mais pessoas têm a sensação de posse sobre as histórias que criam. Porém, pode resultar também em uma desmistificação do processo criativo, um reconhecimento crescente das dimensões comunitárias da expressão, à medida que o ato de escrever assume aspectos das práticas tradicionais (JENKINS, 2009, p. 252).

Esses novos modos de escrita e criação, propiciadas pelo ciberespaço, em que crianças e adolescente se reúnem para escrever, revisar e compartilhar seus textos, inevitavelmente, remetem ao modo da escrita elisabetana, que, como já descrevi no primeiro capítulo, pautava-se na produção coletiva e participativa.

Outro aspecto valorizado pelos fãs que se dedicam à escrita de fan-fics é a narrativa contextualizada dentro de um “universo” e, especialmente, um universo que deixe lacunas que podem ser exploradas criativamente através de versões alternativas ou da expansão de um

elemento pouco explorado. Essa percepção das lacunas como oportunidades de criação norteia também *Blank Verse*, que parte de aspectos inexplorados e não explicados da biografia de William Shakespeare, para criar suas histórias.

Além das sanções legais sofridas por Heather Lawver, seu projeto *The Daily Prophet* sofreu também questionamentos com relação à eficácia da experiência do ponto de vista pedagógico. Criticava-se o fato de que as fan-fics apenas “copiam” elementos e personagens de outras obras, e, por isso, não exigiam real criatividade de seus jovens autores. Mais uma vez o retorno à era elisabetana vem em defesa desses novos modos de escrita. Como também já explorei no primeiro capítulo, o valor do aprendizado pela imitação jamais foi questionado por Shakespeare e seus contemporâneos.

Uma terceira semelhança entre esse projeto de escrita coletiva na cibercultura e aquela praticada no período elisabetano é a desestabilização do conceito de autoria. Para Levy, essa é uma tendência da arte desenvolvida no ciberespaço como um todo.

[Tradicionalmente], o fiador da totalização da obra, ou seja, do seu fechamento, é o autor. Mesmo se o significado da obra se pretende aberto ou múltiplo, devemos ainda assim pressupor um autor se quisermos *interpretar* intenções, decodificar um projeto, uma expressão social ou mesmo um inconsciente. O autor é a condição de possibilidade de qualquer horizonte de sentido estável. Mas tornou-se banal dizer que a cibercultura coloca muito em questão a importância e a função do signatário. O engenheiro de mundos não assina uma obra acabada, mas um ambiente por essência inacabado, cabendo aos exploradores construir não apenas o sentido variável, mas também a ordem de leitura e as formas sensíveis. Além disso, a metamorfose contínua das obras adjacentes e do meio virtual que sustenta e penetra a obra contribui para destituir um eventual autor de suas prerrogativas de fiador do sentido (LEVY, 2010, p. 149-150)

Jenkins afirma que “a era da convergência das mídias permite modos de audiência comunitários, em vez de individualistas”, significando que para muitos consumidores da mídia, tão importante quanto o momento de fruição, está a interação com outros consumidores da mesma mídia. Para estes, as mídias fornecem pauta para o que Jenkins chama de “hora do cafezinho” (2009, p. 55), referindo-se a conversas casuais entre colegas de trabalho, no seu momento de intervalo. Mas esta conversa também pode ocorrer na sala de casa, compartilhada apenas com a família, ou pode acontecer num ambiente virtual, através de *hashtags* no Twitter, reunindo comentários sobre determinado assunto (ou, muito comumente, programa de TV), dentro de um grupo no Whatsapp ou comunidade do Facebook.

Talvez nada seja mais humano do que dividir histórias, seja ao pé do fogo ou em “nuvem”, por assim dizer. Todos devemos tomar cuidado para não supor que meios mais participativos de circulação possam ser explicados exclusivamente (ou mesmo basicamente) por esse surgimento da infraestrutura tecnológica, ainda que essas novas tecnologias desempenhem um papel crucial na viabilização das mudanças [...] (JENKINS, 2014, p. 25).

Ainda que o compartilhamento de narrativas tenha sido sempre uma característica humana desde o desenvolvimento da linguagem, o fato é que, com o advento dos fóruns online e, particularmente, das redes sociais, o consumo de conteúdo de entretenimento tem se tornado cada vez mais uma experiência coletiva. Os consumidores desejam conversar sobre aquilo que apreciam ou não em determinado produto midiático e, coletivamente, discutem essas produções nos mínimos detalhes. Este nível de envolvimento e interação com as mídias cria uma demanda para produções cada vez mais complexas, de modo a não frustrar os consumidores mais engajados.

As narrativas transmídia surgem, em parte, como resultado desta demanda. Levy, em 1997, já previra a dissolução da distinção entre criador e consumidor e a formação de uma espécie de circuito em que uns sustentam as atividades dos outros (JENKINS, 2009, p. 137-138). Diluir uma narrativa em diferentes mídias permite que a experiência da obra de arte ou do produto midiático seja prolongada. O desafio, para os produtores, é criar um produto que não se esgote diante da interação com os espectadores, que esquadrinham seus detalhes em diversas plataformas e formam comunidades para compartilhar recursos e comparar observações.

Essa experiência de consumo compartilhada, aliada ao conceito de inteligência coletiva, de Pierre Levy, segundo Jenkins, se opõe diretamente ao “paradigma do especialista”, noção cunhada por Peter Walsh, numa publicação de 2003 intitulada *That Withered Paradigm: The Web, the Expert and the Information Hegemony*. No seu texto, Walsh estabelece cinco elementos que definem o paradigma do especialista:

- (1) O Paradigma do Especialista implica um conjunto de conhecimento. Este pode ser qualquer conjunto, mas o conhecimento abstrato tende a receber maior prestígio em relação ao conhecimento prático. [...]
- (2) O Paradigma do Especialista cria um “interior” e um “exterior”, um círculo interno de especialistas e um círculo externo de leigos. Isso representa nitidamente a forma clássica do Templo Grego. Neste, a área externa às colunas pertencia ao público. Apenas sacerdotes - os especialistas - eram permitidos no interior apertado e mal iluminado. A diferença entre interior e exterior, entre

dentro ou fora do círculo, é uma característica essencial do Paradigma do Especialista. Se não existir um grupo dentro do círculo, se não existirem especialistas, a estrutura inteira começa a ruir.

(3) O Paradigma do Especialista usa regras. Ele tem regras externas para o acesso e uso do seu conhecimento, além de regras internas, normalmente desconhecidas por pessoas fora do círculo, que regulam assuntos internos como associações e suas interações com o mundo exterior. [...]

(4) O Paradigma do Especialista cria rituais que diferenciam o grupo de especialistas do círculo externo. Dentre estes estão cerimônias diversas de iniciação, uso de símbolos e rituais com significados particulares, além de uniformes e trajes para identificar seus membros. Especialistas tipicamente se comunicam com uma linguagem própria, repleta de jargões, o que torna seu discurso incompreensível - porém impressionante - para os não-iniciados. "Como são encantadoras as conversas com especialistas!" comentou o pintor Edgar Degas sobre o fenômeno "Não se entende absolutamente nada e são adoráveis."

(5) O Paradigma do Especialista é inerentemente instável. Facções e disputas internas por poder, além do ceticismo e inveja do seu status privilegiado provenientes de grupos externos são ameaças constantes [...] <sup>81</sup> (WALSH, 2003, n.p.)

A comunicação no ciberespaço, de acordo com o próprio Walsh, é um dos fatores que desestabiliza o paradigma do *expert*, pois este pressupõe a existência de um corpo de conhecimento *limitado*, que possa ser completamente dominado pelo expert, aquele que sabe tudo sobre determinado tema. A inteligência coletiva, por outro lado, é ilimitada e interdisciplinar, jamais poderia ser completamente dominada por um único indivíduo (JENKINS, 2009, p. 87).

---

<sup>81</sup> Minha Tradução de: "(1) The Expert Paradigm requires a body of knowledge. This can really be any body of knowledge, but abstract knowledge tends to have higher prestige than practical knowledge [...].

(2) The expert paradigm creates an "exterior" and an "interior," an outer group of laypersons and an inner group of experts. This is neatly symbolized in the classic Greek Temple form. There, the columned exterior was for the public. Only the priests -- the experts -- were allowed in the cramped and dimly lit interior. This differentiation between interior and exterior, between insider and outsider, is an essential feature of the expert paradigm. If there are no insiders, no experts, the entire structure begins to crumble.

(3) The expert paradigm uses rules. The paradigm has external rules for the access to and use of its base of knowledge. There are also internal rules, usually kept hidden from outsiders, that regulate the internal affairs of the group, its membership, and its interface with the outside world. [...]

(4) The expert paradigm uses ritualistic ways to define the expert group from outsiders. These include initiation ceremonies of various kinds, the use of symbols, rituals, and monuments with particular meanings for the insiders, special uniforms and costumes to identify the experts to outsiders. Expert-insiders also typically use a specialized language that tends to make their utterances incomprehensible--yet impressive -- to the uninitiated. "What a delightful thing is the conversation of specialists!" the painter Edgar Degas remarked on this phenomenon. "One understands absolutely nothing and it's charming."

(5) The expert paradigm is inherently unstable. It is constantly threatened by factions and turf battles from within and by skepticism or jealousy of its privileged status from without. [...]"003, n.p.).

O paradigma do especialista vale-se de métodos tradicionais e rituais historicamente estabelecidos – como, por exemplo, a educação formal e suas cerimônias de colação de grau, bancas examinadoras e festas de formatura – para autorizar os especialistas, isto é, conceder-lhes autoridade, credenciais, diplomas, licenças. Em contrapartida, a inteligência coletiva é desorganizada, sem regras, nem disciplina. Ela é instável. No ciberespaço, o conhecimento se constrói e reconstrói continuamente de modo dinâmico e participativo (JENKINS, 2009, p. 88).

Essa inteligência coletiva, para Levy, constitui não apenas como um dos pilares da cibercultura, mas também “sua perspectiva espiritual, sua finalidade última” (LEVY, 2010, p. 133).

Um grupo humano qualquer só se interessa em constituir-se como comunidade virtual para aproximar-se do ideal do coletivo inteligente, mais imaginativo, mais rápido, mais capaz de aprender e de inventar do que coletivo inteligentemente gerenciado. O ciberespaço talvez não seja mais do que o indispensável desvio técnico para atingir a inteligência coletiva (LEVY, 2010, p. 133).

Ainda que o ciberespaço seja o ambiente da inteligência coletiva por excelência, não posso deixar de associar sua lógica ao conceito de *connective thinking* – pensamento interconectado, que Julie Sanders (2014) usa para descrever o processo de escrita dos dramaturgos elisabetanos no século XVI e que já explorei no meu primeiro ato.

Tanto na construção da peça *Titus Andronicus*, de William Shakespeare quanto na escrita do conto homônimo do personagem Will, em *Blank Verse*, observa-se um intenso processo de experimentação com múltiplas referências e gêneros textuais. Assim como o dramaturgo elisabetano, que passeava por diversos gêneros – comédias, tragédias, peças históricas, sonetos e poemas narrativos – Will também demonstra ávido desejo por aprendizado, escrevendo, ao longo de seus estudos, peças, contos e sonetos. No primeiro ato de *Blank Verse*, Mary Fitton e Henry Wriothesley, ao conhecê-lo, especulam se ele seria poeta ou romancista e o jovem escritor tem dificuldades para se definir, deixando ambos sem uma resposta clara às suas indagações.

*Blank Verse* procura recuperar essa atmosfera de *connective thinking*, perfeitamente adequada à era de conexão digital que temos vivido. Na web série, observamos os personagens trabalhando em seus textos num mesmo ambiente e, em algumas cenas, o próprio processo de escrita parece ser o protagonista. Através dos recursos visuais, vemos o texto surgir na tela no momento de sua criação e sofrer apagamentos, hesitações, rasuras e edições. Os jovens

estudantes pedem a ajuda e a opinião uns dos outros sobre seus textos, além de dar conselhos e criticar seus trabalhos, tudo isso além das múltiplas fontes de “inspiração” para o texto que já foram citadas no início do capítulo.



Figura 22: Cena de *Blank Verse*, ato III, cena IV.

Figura 23: Captura de tela de um *tweet* da personagem e Georgia com a resposta subsequente de Thomas Kyd.

Na imagem 22, vê-se Georgia trabalhando numa resenha do romance *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd, um de seus desafetos na Bankside University. Enquanto o faz, seu texto flutua sobreposto às imagens filmadas e assim é possível observar seu processo criativo. Ela escreve, por exemplo, *Clever Title* – Título Inteligente, entre colchetes, antes de decidir o título definitivo do seu texto. Na segunda imagem, retirada do Twitter, a personagem publica um *link* para o texto já pronto e publicado no blog *The Messenger Speech*, ao qual Thomas Kyd reage com um *tweet* agressivo.



Figuras 24 e 25: Cenas de *Blank Verse*, ato IV, cena I.



**Figuras 26 e 27: Cenas de *Blank Verse*, ato IV, cena I.**

As imagens 24 a 27 são todas do ato IV, cena I de *Blank Verse*, no qual Ben, Chris e Will estão reunidos numa cafeteria trabalhando em seus textos. Ben digita em seu computador e suas palavras surgem flutuantes na tela. É possível ver quando ela apaga alguns trechos e substitui um termo por outro à medida que muda de ideia. Chris revisa textos de seus alunos e faz comentários sobre estilo às margens do papel. Will, mais tradicional, escreve num caderno e sua caligrafia é bastante semelhante às raríssimas assinaturas de William Shakespeare que foram preservadas.



**Figura 28: Assinaturas de William Shakespeare (WIKIMEDIA COMMONS)**

Além dos processos de inteligência coletiva e escrita colaborativa, as imagens acima também ilustram o conceito de ubiquidade das mídias, isto é, da onipresença das mídias digitais, característica que permite a constante e ininterrupta conexão dos usuários de redes “em qualquer espaço e tempo” (MARTINO, 2015, p. 12). A ubiquidade está relacionada à mediatização da sociedade, isto é, à não separação entre mídia e sociedade, sendo a primeira parte integrante da

segunda (MARTINO, 2015, p. 241). Estando assim presente em todos os lugares, a mídia se torna, então,

[...] um ambiente no qual os seres humanos estão inseridos, da mesma maneira em que se está inserido no espaço natural do clima e dos espaços. Assim como não é possível viver separado do ambiente físico no qual se está, é muito difícil ficar fora do ambiente constituído pelas mídias (MARTINO, 2015, p. 241).

No ato seguinte de *Blank Verse, A Megera Domada*, Chris Marlowe, mestranda do departamento de escrita criativa da Bankside University, recebe uma proposta de uma produtora de cinema que deseja adaptar seu primeiro romance, um best-seller, e transformá-lo num longa-metragem. A autora e a obra são uma recriação do dramaturgo Christopher Marlowe e sua tragédia *Doctor Faustus* (1589). Nos dias de hoje, no entanto, ao contrário do período que inspirou a adaptação em questão, as transformações, recriações e traduções intersemióticas vêm frequentemente acompanhadas de duro julgamento, e disso a jovem Marlowe não escapa.

Acusada pelos colegas de vender-se ao dinheiro e questionando a qualidade do roteiro adaptado e o quão benéfica tal adaptação seria para sua carreira literária, Chris tem dificuldade em decidir se aceita ou não a proposta: lucrativa, mas a forçaria a abrir mão do controle sobre sua criação. Aqui fica clara a enorme diferença entre a percepção de autoria no período elisabetano e a atual. O processo de criação é automaticamente associado, inclusive legalmente, à posse e controle sobre o texto produzido. A livre cópia e/ou recriação do mesmo texto em outra mídia é impensável e passível de punição legal. Muitas reuniões, contratos e assinaturas são necessários para que um texto possa ser, efetivamente, transformado numa nova obra.

Além dos conceitos de posse, plágio e direitos autorais, desconhecidos por Shakespeare e seus contemporâneos, há ainda o peso da originalidade e os olhares críticos para as obras que, eventualmente, surgem a partir de textos anteriores. Uma das críticas que Chris Marlowe recebe, vem de Thomas Kyd, que afirma ser o roteiro tão ruim, que é como se fizessem um filme sobre Chaucer, deslocando-o para 2013, sem retratá-lo como um gênio – que é precisamente o que *Blank Verse* faz com William Shakespeare. Na mesma cena, Kyd e Marlowe ainda brincam sobre a possível contratação do ator “chauceriano” Kenneth Branagh para o papel principal. Branagh é, na verdade, um famoso ator shakespeariano contemporâneo, que atuou em dezenas de roteiros adaptados a partir de obras do dramaturgo. E Chaucer, em *Blank Verse*, é sempre citado como o

“clássico dos clássicos”, ocupando o lugar de “centro do cânone” que é, de fato, frequentemente atribuído a Shakespeare.

## 2.7 TEORIA DO MEIO

Outra teoria no campo dos estudos midiáticos que poderia auxiliar na compreensão das relações intertextuais em *Blank Verse* é a chamada “Teoria do Meio”, já bastante explorada pelos pesquisadores da tradução intersemiótica, elaborada por Harold Innis, em Toronto, Canadá, e desenvolvida por seu orientando Marshal McLuhan, autor da célebre máxima “o meio é a mensagem”, na década de 1960. A tradução intersemiótica tende a ser bastante simpática à Teoria do Meio, pois esta reconhece que “forma e conteúdo são partes intrínsecas do mesmo processo” (MARTINO, 2015, p. 188), isto é, são como duas faces da mesma moeda, o que, por conseguinte, elimina a possibilidade de o processo tradutório resultar de uma simples transposição ou preservação de determinado conteúdo em uma nova mídia e liberta a tradução da opressora cobrança por fidelidade.

A palavra mídia acabou se tornando tão polissêmica, que me vejo forçada a uma pausa para a elaboração de alguns de seus significados e das diferentes atribuições a eles associadas. O pesquisador britânico Joshua Meyrowitz escreveu, nos anos 1980, sobre três perspectivas distintas do termo. A primeira delas, a mais tradicional e também mais simplista, vê a mídia como um *canal* e sua definição se baseia apenas na estrutura física dos meios, totalmente desvinculada do conteúdo que é transportado por seu intermédio. Essa percepção, evidentemente, pressupõe a possibilidade da transposição de um conteúdo para diferentes mídias sem maiores implicações, o que vai de encontro à Teoria do Meio, que a meu ver, conversa bem com a segunda perspectiva mencionada por Meyrowitz: a mídia como *linguagem*.

Sob tal perspectiva, cada meio, assim como uma língua, tem elementos e características próprias, além de uma gramática, ou seja, um modo de funcionamento específico. A percepção da mídia como linguagem é, assim como a Teoria do Meio, bastante cara à tradução, seja ela interlingual ou intersemiótica, uma vez que vê como inevitável a transformação de determinado conteúdo que é recriado numa nova mídia ou numa nova linguagem. A terceira perspectiva extrapola a teoria da tradução e relaciona-se diretamente com o conceito de ciberespaço. É a

definição de mídia como *ambiente* e pressupõe a interação de mão dupla entre cada mídia e a vida cotidiana, bem como suas relações sociais.

Mais uma distinção terminológica importante é trazida por Jenkins, que contrasta as mídias (compreendidas como ambientes, a terceira perspectiva apresentada por Meyrowitz) e o seu *suporte*, ou os *meios de comunicação* e suas *tecnologias de distribuição*. Jenkins, tomando como referência o trabalho da historiadora Lisa Gitelman, afirma que o meio de comunicação consiste num conjunto de protocolos e práticas sociais e culturais, e a tecnologia de distribuição é o suporte que possibilita o acesso a essas práticas. Discos de vinil e fitas cassete, por exemplo, são tecnologias de distribuição de áudio, mas as pessoas não deixaram de ouvir música, quando essas tecnologias se tornaram obsoletas. Jenkins constata então que não há substituição dos meios de comunicação devido ao avanço tecnológico, mas uma transformação das suas funções e *status*.

## 2.8 REMEDIAÇÃO

A teoria da remediação de Jay David Bolter e Richard Grusin (MARTINO, 2015, p. 221) possibilita a construção de mais um paralelo com a tradução intersemiótica. A palavra remediação (*re-mediation*) refere-se à ambivalência, de uma ação dupla da mídia, do trânsito paradoxal entre a aproximação e o distanciamento, do oxímoro onipresença (ou ubiquidade) *versus* invisibilidade das mídias. O constante conflito entre aproximação e distanciamento tem sido assunto cada vez mais debatido tanto por pesquisadores e teóricos quanto por leigos, usuários que sentem estes efeitos em sua vida cotidiana. As redes sociais, sempre no centro destes debates, são ora apontadas como vilãs, que vieram para destruir os laços entre os indivíduos, ora como tábua de salvação, um portal mágico para aniquilar distâncias. Há uma cena de *Blank Verse* que ilustra bem este contraste. Will e Ben, sentindo-se pouco confortáveis na presença um do outro, após um desentendimento, refugiam-se do constrangimento da interação face a face, nos seus respectivos dispositivos eletrônicos. Sabemos, no entanto, através das projeções mostradas na tela, que Ben é notificada em seu smartphone, no momento exato em que Will publica um post em seu blog. Fica clara então a artificialidade das distâncias: sentados a poucos centímetros um do outro, a uma distância física irrelevante, os personagens usam seus dispositivos, para se distanciarem virtualmente. Mas também a distância virtual é desconstruída, pois, através da rede, os dois ainda estão conectados.

As críticas aos novos meios de comunicação, no entanto, não são novidade. Segundo Martino a crítica mais antiga a uma tecnologia – a escrita – chega até nós através de Platão, que relata no diálogo *Fedro* a perspectiva de Sócrates sobre a escrita. Para ele, a escrita era a vilã da memória e do aprendizado, e a construção do conhecimento só era possível através do diálogo, da dialética (MARTINO, 2015, p. 254). Não há como negar que a escrita transformou completamente o modo como as sociedades se relacionam e produzem o saber. De modo semelhante, a internet tampouco é um simples instrumento, mas uma novidade que também veio para alterar “o significado do ambiente cognitivo das sociedades” (MARTINO, 2015, p. 254).

Outra crítica, mais recente e mais pessimista, vem do filósofo Jean Baudrillard, para quem, bem ao estilo *Matrix*, “a realidade desapareceu e vivemos num mundo hiper-real gerado pela combinação entre tecnologias de comunicação e sociedade de consumo” (MARTINO, 2015, p. 260). A crítica de Baudrillard não diz respeito à realidade natural *per se*, mas à relação dos indivíduos com ela. Tal percepção é um tanto apocalíptica, mas me parece extremamente interessante, pois, a meu ver, descreve uma relação mediada com a realidade que sempre existiu. Desde que existe linguagem, os seres humanos se relacionam com a realidade a partir desse filtro. A internet e as novas mídias apenas elevaram tal mediação à máxima potência. A experiência da realidade é sempre mediada, seja através na linguagem oral, da escrita, da ficção, ou das redes sociais. Jamais tivemos e jamais teremos acesso direto à uma realidade concreta, natural. Esta é, e sempre foi, uma construção linguística.

Nesse sentido, Bolter e Grusin postulam a própria realidade como um produto mediado, e exploram diferentes processos do fenômeno da sua mediação. O primeiro deles é a *imediação*, do inglês *immediacy*, “não” mediação, que descreve a tentativa de fazer o conteúdo parecer independente do seu suporte, tornando-o “transparente”. Ainda que artistas tenham desde sempre tentado priorizar o conteúdo de sua arte, criando a ilusão de invisibilidade do seu suporte material, essa tendência é potencializada na era das mídias virtuais. Diz-se das interfaces (interações entre sistemas diferentes, ou, especialmente, entre os sistemas e seus usuários), que quando são bem-feitas, tornam-se imperceptíveis (MARTINO, 2015, p. 226). Ou seja, sua presença é apenas notada, quando algo não funciona propriamente. A existência do “sistema” só é percebida quando há uma falha. Se não ouvirmos dizer que “o sistema caiu”, nem mesmo nos damos conta da nossa interface com ele.

Outra etapa no processo de mediação da realidade é chamada por Bolter e Grusin de *hipermediação*, que consiste na crescente complexificação do aparato tecnológico, para melhor simular a aparência da realidade. Uma fotografia, pelo menos a princípio, reproduz a realidade com mais eficácia do que uma pintura, mas, para que isso seja possível, exige a utilização de um aparato tecnológico mais complexo, culminando com a “multiplicação de mídias e sua utilização em conjunto” (MARTINO, 2015, p. 223).

Ainda sobre a complexa relação entre mídia, realidade e ficção, vale a pena mencionar um curioso exemplo citado por Jenkins (2006, p. 70-72), no capítulo completo que dedica à análise do fenômeno midiático que foi o *reality show Survivor*, programa exibido pela rede americana CBS e recriado no Brasil com o título *No Limite*, este exibido pela TV Globo. *Survivor* criou uma comunidade de fãs extremamente unidos e engajados em discutir sobre o programa e antecipar os eventos que se sucederiam, além de gerar, na época, diversos subprodutos criados pela própria audiência, como sites, fóruns e grupos virtuais dedicados ao programa.

O que se desenvolveu neste caso, e também na plataforma *The Daily Prophet*, discutida anteriormente, foi precisamente o que Levy define por “comunidade virtual”. “Uma comunidade virtual é construída sobre as afinidades de interesses, de conhecimentos, sobre projetos mútuos, em um processo de cooperação ou de troca, tudo isso independentemente das proximidades geográficas e das filiações institucionais” (LEVY, 2010, p. 130). Levy afirma que um termo mais apropriado para uma comunidade virtual talvez fosse “comunidade atual” (LEVY, 2010, p. 132), já que, lembrando o conceito de virtual apresentado no início do capítulo, esses grupos representam a atualização de uma potencialidade. Essas comunidades consistem em indivíduos com interesses semelhantes espalhados pelo mundo e que provavelmente nunca se conheceriam se não fosse através do ciberespaço. Existiam, então, virtualmente, como potencialidade e são, através do ciberespaço, atualizadas.

Foi neste contexto que um dos fãs, Mario Lanza, começou a escrever e publicar textos de fan-fiction sobre *Survivor*. Em suas histórias ficcionais, ele reunia participantes (agora transformados em personagens) de diferentes temporadas do programa e os imaginava em novas situações, que nunca haviam sido transmitidas pela televisão. Lanza dedicava-se a explorar as motivações por trás das ações de cada personagem, procurando manter sua narrativa coerente com o que já havia sido apresentado nos episódios e temporadas anteriores.

O que é mais curioso a respeito das fan-fictions de Lanza, é que, ao serem entrevistados, os participantes do *reality show* revelaram perceber uma versão mais “fiel” de si mesmos nas histórias ficcionais do que no programa televisivo propriamente dito. Este, teoricamente, transmitia apenas a realidade capturada pelas câmeras, mas, por meio de imagens selecionadas e editadas, criavam uma sequência narrativa que nem sempre estava alinhada com a percepção que os participantes tinham de si mesmos.

Retomemos, pois, o conceito de remediação, cujos desdobramentos me parecem bastante relacionados aos fenômenos observados na web série *Blank Verse*. O fenômeno da remediação acontece em “um ambiente saturado de mídias que buscam se tornar invisíveis em relação à realidade que tentam representar” (MARTINO, 2015, p. 223) e pode se manifestar de diversas formas. Acontece na intersecção ou hibridização entre diferentes mídias, sendo a representação da representação. Em *Blank Verse*, representa-se a representação de uma interação via redes sociais. A remediação também se faz presente na web série, quando diversas mídias digitais (YouTube, blogs, Twitter) são usadas e combinadas para criar uma maior aproximação ou semelhança com a realidade. Além disso, é possível dizer que as novas mídias remediam elementos das mídias tradicionais. *Blank Verse*, por exemplo, apesar de seu caráter contemporâneo, mantém uma estreita relação com as mídias tradicionais, visto que seus produtores tinham a intenção de levar a série para a televisão. A web série da NikNok Media foi oferecida como um programa televisivo ao estúdio Comedy Coup, associado à rede canadense CBC, mas acabou sendo preterida por outros competidores.

Essa aproximação entre as antigas e novas mídias faz parte de uma espécie de ciclo de retroalimentação entre as produções da web e as mídias tradicionais, descrito por Jenkins da seguinte forma:

A web representa um lugar de experimentação e inovação, onde os amadores sondam o terreno, desenvolvendo novos métodos e temas e criando materiais que podem atrair seguidores, que criam suas próprias condições. Os métodos mais viáveis comercialmente são então absorvidos pela mídia comercial, seja diretamente, por meio da contratação de novos talentos e do desenvolvimento de trabalhos para televisão, vídeo e cinema com base nesses materiais, seja indiretamente, por meio da imitação da mesma qualidade estética e temática. Em compensação, a mídia comercial pode fornecer inspiração para empreendimentos amadores subsequentes, o que impulsiona a cultura popular a novas direções. Num mundo assim, os trabalhos dos fãs não podem mais ser encarados como simples derivados de materiais comerciais, e sim como sendo

eles próprios passíveis de apropriação e reformulação pelas indústrias midiáticas (JENKINS, 2009, p. 207).

*Blank Verse*, apesar de sua evidente qualidade literária, não chegou a angariar uma legião de fãs, e seus números no YouTube são bem baixos, conta hoje com 842 inscritos em seu canal. Portanto, não chega a ser uma surpresa que a rede CBC não tenha demonstrado interesse em seu projeto seguinte, que seria *A Midsummer Night's Dream – Sonho de uma noite de verão*.

Nota-se aqui um aspecto marcante da relação entre as novas mídias e os meios de comunicação tradicionais: “A mediação não é um processo unilateral, mas implica uma reorganização das práticas institucionais de maneira a não abrir mão de suas características específicas, mas, ao mesmo tempo, criar uma conexão com as mídias” (MARTINO, p. 244). Jenkins (2009, p. 46) explica que há, simultaneamente, um movimento de cima para baixo, com as corporações acelerando o fluxo de conteúdo para aumentar o lucro e o engajamento; e de baixo para cima, por parte dos consumidores que passam a interagir entre si e a exercer maior controle sobre o conteúdo que consomem. As novas mídias atuam sobre as instituições sociais (e não apenas meios tradicionais, como a televisão ou o rádio, mas também a política e a religião) e exigem a sua readaptação. Nada mais contemporâneo que o Papa, líder de uma instituição religiosa milenar como a Igreja Católica, se comunicar com os fiéis via Twitter.



Figura 29: Captura de tela da página no Twitter do Papa Francisco

## 2.9 INFORMAÇÃO E COMPETÊNCIA MIDIÁTICA

Martino elabora a noção de informação, palavra que adquire um significado ligeiramente distinto do usual, quando se trata de mídias digitais. O autor explica que informação, no estudo das mídias, está relacionada a novidade. Ou seja, qualquer elemento que seja novo em relação a um sistema previamente estabelecido e que, ao agregar-se a ele, o atualiza e transforma. Informações são, portanto, “elementos fundamentais para a tomada de decisões” (MARTINO, 2015, p. 24).

Nesse sentido, pode-se inferir que cada um dos elementos do mundo expandido de *Blank Verse* agrega informação ao texto principal e, conseqüentemente, influencia as decisões interpretativas dos leitores. As postagens da Georgia, por exemplo, agregam profundidade à personagem e aqueles que a acompanham no Twitter ou no blog *The Messenger Speech* terão interpretações diferentes acerca de suas atitudes na trama principal, e talvez desenvolvam até mesmo certa simpatia pela personagem, sentimento improvável naqueles que apenas assistam aos vídeos no YouTube.

Em *No sense of place* (1986), publicação em que apresenta as diferentes conotações da palavra mídia, Meyrowitz (apud MARTINO, 2015) faz algumas considerações sobre a organização hierárquica do processo de distribuição de informação. Segundo ele, o acesso e a distribuição da informação criam hierarquias quando o processo não é recíproco, ou seja, funcionam como os informes de uma grande empresa que apenas são repassados da diretoria aos funcionários subordinados, sem que nunca uma resposta seja esperada em direção oposta. Os meios eletrônicos são capazes de modificar esses processos de acesso e distribuição da informação e, portanto, podem alterar a estrutura da sociedade.

Se o conceito de informação for entendido aqui conforme explica Martino, chega-se à conclusão de que a informação, nesse caso, é também composta por produtos culturais e de entretenimento. O monopólio das grandes mídias de produção de conteúdo é um processo hierarquizante, pois apenas uma pequeníssima parcela da elite econômica tem acesso aos meios de produção de conteúdo (câmeras, microfones, estúdios, etc.) e aos canais de distribuição, enquanto à grande maioria da população cabe apenas o papel de espectadora – na maior parte das vezes telespectadora. Esse processo se transforma com o maior acesso aos equipamentos eletrônicos como câmeras digitais, computadores e, mais recentemente, smartphones, e à internet, maior rede de compartilhamento de conteúdo já vista pela humanidade, até os nossos dias. Com esse maior acesso, abre-se a possibilidade de que parte daquelas pessoas, antes relegadas a uma

massa de espectadores, transforme-se também em produtora de conteúdo e ofereça canais alternativos de entretenimento, fragmentando assim aquela grande massa “homogênea” de telespectadores da televisão tradicional.

Essa transformação, no entanto, não significa que todos têm livre acesso à informação. Ainda que a comunicação mediada esteja cada dia mais onipresente nos espaços e práticas sociais, nem todos os indivíduos estão capacitados a lidar com os novos meios de comunicação da mesma forma. Isso vai muito além do poder financeiro para aquisição de determinados equipamentos ou até mesmo da habilidade para manuseá-los. Está relacionado com o que Martino chama de *media literacy*, termo que ele hesita em traduzir como “letramento midiático” ou “alfabetização para os meios”, pois se trata de algo que requer muito mais do que a simples decodificação das mensagens recebidas através da mídia. Para ele, *media literacy* implica “desenvolver elementos cognitivos e culturais que levem em conta as mudanças nas formas de percepção e apropriação da cultura, bem como de sua produção, que se testemunham na atualidade” (MARTINO, 2015, p. 231) e “*compreender* o fluxo de sentidos dentro de um ambiente midiático” (p. 232 – grifo do autor).

De modo semelhante, ao descrever a cultura participativa, um dos alicerces da cultura da convergência, Jenkins ressalta que “nem todos os participantes são criados iguais” (JENKINS, 2009, p. 30), e explica que a convergência acontece quando os indivíduos interagem socialmente uns com outros, compartilhando as informações, recursos e habilidades de que dispõem, e estes não são distribuídos igualmente: “Corporações – e mesmo indivíduos dentro de corporações da mídia – ainda exercem maior poder do que qualquer consumidor individual, ou mesmo um conjunto de consumidores” (JENKINS, 2009, p. 30). É inegável que estamos observando uma grande transformação nas relações de poder que permeiam a cultura da mídia, mas essa transformação está longe de significar o desaparecimento ou a eliminação dessas relações. Não há livre acesso.

Um dos primeiros autores a tratar da convergência dos meios de comunicação foi Ithiel de Sola Pool, em 1983, depois de perceber que diferentes meios suportavam diferentes níveis de participação na cultura mídia:

Fomenta-se a liberdade quando os meios de comunicação estão dispersos, descentralizados e facilmente disponíveis, como são as impressoras ou microcomputadores. O controle central é mais provável quando os meios de

comunicação estão concentrados, monopolizados e escassos, como nas grandes redes (POOL apud JENKINS, 2009, p. 38).

Trazendo essa reflexão para os dias de hoje, podemos pensar, evidentemente, nas redes de televisão que utilizam transmissão via satélite – recurso, em geral, inacessível ao cidadão comum. Em contrapartida, o grande *boom* dos smartphones fez com que o acesso à internet chegasse a um número muito maior de pessoas, embora, se pensarmos nas corporações gigantescas da internet, como Google e Facebook, vê-se que este acesso está longe de ser democrático. Em 2015, uma pesquisa divulgada pela iniciativa *The Internet Health Report* mostrou que 55% dos usuários do Facebook, no Brasil, confundiam a rede social com a própria internet. Ou seja, para eles, não havia nada além do Facebook na internet, sendo este o único espaço que frequentavam virtualmente.

Não é possível, portanto, pensar nas novas mídias como um advento democrático que veio para promover o livre acesso à comunicação e à informação. As mídias, assim como a linguagem, são recursos narrativos e, como se sabe, narrar é um ato de poder.

Narrativas são um elemento fundamental para se entender a realidade. Contando histórias é possível aprender sobre o passado e se criar perspectivas para o futuro, da mesma maneira que se é informado a respeito de quem se é e de quem os outros são. Ao narrar uma história, uma versão sempre ganha das outras, definindo quem são os heróis e seus méritos, bem como as qualidades negativas dos opositores. Narrar vai muito além de se contar alguma coisa, mas influencia diretamente no modo como os acontecimentos são interpretados. Em outras palavras, uma narração não é apenas uma *descrição* da realidade, mas também sua *construção*” (MARTINO, 2015, p. 249 – grifo do autor).

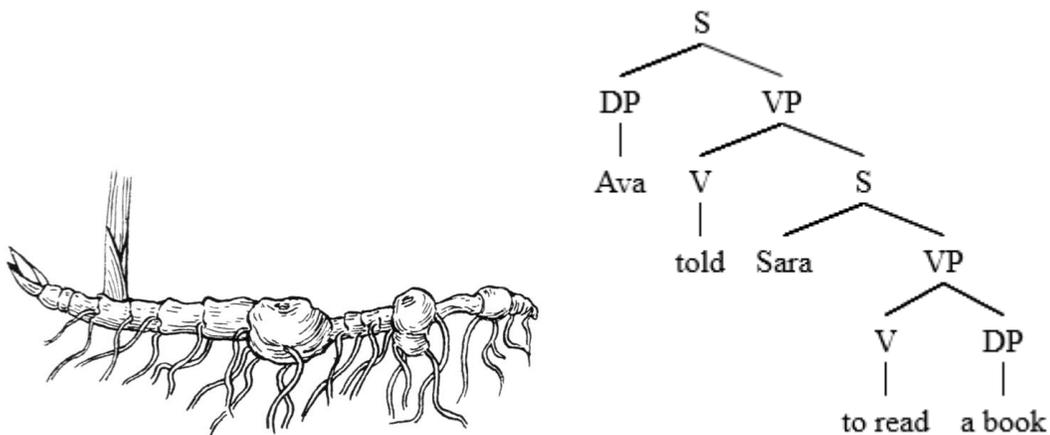
Não podemos esquecer de que a história, objeto do capítulo final desta tese, é também uma forma de mediar a realidade e, portanto, construí-la.

## 2.10 FILOSOFIA DIGITAL: CIBERESPAÇO, RIZOMA, VIRTUAL E DEVIR

Chegando ao final deste ato, no qual explorei diversos conceitos e noções da comunicação e da tecnologia de informação, inicio uma reflexão um pouco mais filosófica que veio surgindo à medida que eu me familiarizava com os aspectos tecnológicos que forneceram as bases para o surgimento de *Blank Verse*. Em diversos momentos da pesquisa me vieram à mente as noções de *rizoma* e *devenir*, trabalhados por Gilles Deleuze e Felix Guattari, nos cinco volumes dos *Mil*

*Platôs*, publicados originalmente em 1980, e, neste trecho, procuro dar sentido a esses *insights*. Não tenho a menor pretensão de esgotar ou aplicar com precisão esses complexíssimos conceitos, apenas aponto para algumas semelhanças que me pareceram significativas e deixo o leitor livre para construir (ou não) suas próprias conexões.

Ao pensar no ciberespaço, constantemente me ocorria a imagem de um rizoma, termo utilizado tradicionalmente em Botânica, definido como “caule frequentemente subterrâneo, horizontal, rico em substâncias de reservas, distingue-se da raiz pela presença de nós, gemas e escamas” (ANDREATA, H. P.; TRAVASSOS, O. P.). A potencialidade do rizoma biológico é que de qualquer um de seus “nós” pode brotar uma nova ramificação, ao contrário da raiz, que, em geral, cresce unilateralmente. Em termos filosóficos: “Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 22).



**Figura 30: Ilustração botânica de um rizoma (WIKIMEDIA COMMONS).**

**Figura 31: Exemplo de árvore sintagmática (WIKIMEDIA COMMONS).**

O termo é apropriado por Deleuze e Guattari e contraposto à raiz, associada pelos autores à busca por um significado profundo, único, ou, no máximo binário e dicotômico. A linguística se utiliza dessa lógica em suas análises sintáticas, através das chamadas árvores sintagmáticas propostas pelo renomado Noam Chomsky que partem de um ponto inicial S, “uma forte unidade principal” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 20), e se subdividem de dois em dois, sempre

para baixo, na mesma direção. A própria informática funciona de maneira binária. Ao definir o “digital”, diz-se que é qualquer informação convertida em números, que são sempre apenas dois: zero e um.

Isso significa, na minha percepção, dizer que a lógica binária da informática relaciona-se exclusivamente com sua parte técnica, mecânica. Ela é incapaz, no entanto, de abarcar os aspectos humanos e culturais que se desenvolvem no ciberespaço. Para isto, a metáfora do rizoma é muito mais potente.

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeira semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em sí, nem universalidade da língua, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade linguística homogênea (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 22, 23).

Retomo então Pierre Levy, para observar como o rizoma atua em sua descrição do que ele chama de “universal sem totalidade”.

O universal da cibercultura não possui nem centro nem linha diretriz. É vazio, sem conteúdo particular. Ou antes, ele os aceita a todos, pois se contenta em colocar em contato *um ponto qualquer com qualquer outro*, seja qual for a carga semântica das entidades relacionadas. [...] Trata-se de um universo indeterminado e que tende a manter sua indeterminação, pois *cada novo nó da rede em expansão constante pode tornar-se produtor ou emissor de novas informações*, imprevisíveis, e reorganizar uma parte da conectividade global por sua própria conta. [...] Essa universalidade desprovida de significado central, *esse sistema da desordem, essa transparência labiríntica*, chamo-a de “universal sem totalidade”. Constitui a essência paradoxal da cibercultura (LEVY, 2010, p. 113 – grifos meus).

Outro aspecto intrínseco a um sistema rizomático é a sua multiplicidade. “Uma multiplicidade não tem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que que mude de natureza” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 23). A multiplicidade descentraliza as posições de sujeito e objeto assim como a cibercultura desestabiliza as posições de produtor e consumidor. Além disso, Martino (2015) chama atenção para o fato de que o ciberespaço existe *entre* os computadores e, constituído de uma arquitetura aberta, cresce infinitamente à medida que novas conexões são criadas e desaparecem,

modificando-se constantemente, assim como “não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 24).

Os autores seguem discutindo a multiplicidade do rizoma: “as multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem umas às outras” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 25). Este “fora” da multiplicidade, quando tomado emprestado pela minha análise literária, remete a texto que não se supõe finito e fechado em si mesmo, mas que se relaciona com outros vários; que não tem um significado único, profundo como uma raiz, mas cuja leitura se transforma diante de múltiplas relações intertextuais, que fazem rizoma com outras multiplicidades textuais. Novamente, a filosofia de Deleuze e Guattari faz rizoma com o texto de Levy.

A nova universalidade não depende mais da autossuficiência dos textos, de uma fixação e de uma independência das significações. Ela se constrói e se estende por meio da interconexão das mensagens entre si, por meio de sua vinculação permanente com as comunidades virtuais em criação, que lhes dão sentidos variados e uma renovação permanente (LEVY, 2010, p. 15).

Outro conceito da informática cuja potencialidade filosófica me chamou atenção foi o virtual. Geralmente apontado como antônimo de real, o virtual aparece no senso comum como uma espécie de sonho ou fantasia. A expressão *realidade virtual* parece então um paradoxo, mas, de fato, este não é o caso.

Na acepção filosófica, é virtual *aquilo que existe apenas em potência e não em ato*, o campo de forças e de problemas que tende a resolver-se em uma atualização. O virtual encontra-se antes da concretização efetiva ou formal (a árvore está *virtualmente* presente no grão). No sentido filosófico, o virtual é obviamente uma dimensão muito importante da realidade. Mas no uso corrente, a palavra virtual é muitas vezes empregada para significar a irrealidade – enquanto a “realidade” pressupõe uma efetivação material, uma presença tangível. [...] Contudo, a rigor, em filosofia o virtual não se opõe ao real mas sim ao atual: virtualidade e atualidade são apenas dois modos diferentes da realidade. Se a produção da árvore está na essência do grão, então a virtualidade da árvore é bastante real (sem que seja, ainda, atual). É virtual toda entidade “desterritorializada”, capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados, sem contudo estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular (LEVY, 2010, p. 49).

A palavra “virtual”, por vezes, é também usada como sinônimo de digital, o que também não é o caso, já que digital é toda e qualquer informação codificada ou traduzida em números. No universo virtual o tempo fica suspenso, todos os dados ficam disponíveis num estado de dormência, até que sejam acessados, tornando-se, então um ato – a polissemia da palavra parece curiosa, pois também os atos shakespearianos e os atos de *Blank Verse* estão disponíveis virtualmente, prontos para serem acessados e transformados em atos, também no ciberespaço.

Correndo então o risco de incorrer numa simplificação excessiva, poder-se-ia dizer que o virtual é uma espécie de *devenir*, outra noção discutida por Deleuze e Guattari. Entendo o *devenir* como uma potencialidade latente que ainda não está manifesta, mas nem por isso, tal qual o virtual, deixa de ser real.

Um *devenir* não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [...] E sobretudo o *devenir* não se faz na imaginação, [...] os *devenirs* [...] não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 18, 19).

O *devenir* está também associado ao rizoma, pois só existe dentro desta complexa rede de relações.

*Devenir* é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. *Devenir* não é certamente imitar nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. *Devenir* é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 20).

O virtual também só faz sentido a partir das relações entre os dispositivos conectados ao ciberespaço. Ele não representa ou corresponde a algum elemento “fora” do ciberespaço, na “realidade externa”. Sua existência nesta rede rizomórfica é absolutamente real e então *deve* atual quando acessada por um (ou vários, milhões) dos usuários. Mais um aspecto crucial do rizoma que se relaciona também com o *devenir* é a multiplicidade.

Dizemos que todo animal é antes um bando, uma matilha. Que ele tem seus modos de matilha, mais do que características, mesmo que caiba fazer distinções no interior desses modos. É esse o ponto em que o homem tem a ver com o animal. Não devemos animal sem um fascínio pela matilha, pela multiplicidade. Fascínio do fora? Ou a multiplicidade que nos fascina já está em relação com a

multiplicidade que habita dentro de nós? (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 21).

Dizer que todo animal é matilha significa dizer que todo indivíduo é múltiplo e que a “multiplicidade que habita em nós” é a própria constante da cibercultura: sua eterna transformação. É evidente que a noção de devir faz rizoma com uma miríade de outras questões sociais, políticas, literárias, dentre outras. Aqui direciono meu olhar para uma minúscula secção dessas ramificações infinitas e imprevisíveis.

## 2.11 DEVIR-ESCRITOR

Minha última reflexão deste ato relaciona-se com o mote que perpassa toda esta tese: a escrita. Segundo Deleuze e Guattari, “se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estanhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 21). Pergunto-me então se o devir-*Blank Verse* esteve desde sempre virtualmente presente no trabalho de William Shakespeare. Ou teria surgido a partir dos rizomas que o foram emaranhando com a cultura ocidental, hoje imersa na cibercultura?

Em *Titus Andronicus*, o devir-lobo do escritor se manifesta como canibalismo, violência e crueldade. Já em *Blank Verse*, a sede de vingança pelos assassinatos, violações e mutilações da peça shakespeariana *devém* um desejo de vingança bem menos sangrento e com motivações bem diferentes. Os jovens escritores Will Shakespeare, Ben Jonson e Chris Marlowe, todos feridos em seus egos criativos pela tirania de Liz Tudor, decidem planejar sua vingança, que consistiria em invadir o escritório da diretora do departamento de escrita criativa e, de lá, enviar para uma produtora de cinema um roteiro incompleto no qual ela estaria trabalhando.

A terceira cena do segundo ato da web série reconstrói o humor absurdo de *Titus Andronicus* com recursos absurdamente diferentes. O que se vê é uma mistura de *commedia dell'arte*<sup>82</sup> e paródia de filmes de ação. Os três personagens, todos vestidos inteiramente de preto, movem-se artificialmente, como espíões, pelos corredores da faculdade a caminho do escritório

---

<sup>82</sup> O gênero dramático conhecido como *Commedia dell'Arte* surgiu na Itália, no século XVI e ainda era popular na Inglaterra elisabetana. Suas performances eram caracterizadas por uma “movimentação dos atores [que] se assemelhava à de grandes marionetes [...] com ações e gestos grandiosos, grotescos, mas geralmente velozes e leves” além de contar com “atuação base[ada] na improvisação” (OLIVEIRA, 2010).

de Liz. É noite e os ambientes estão desertos, o único som que se ouve é a trilha sonora, que lembra a clássica música-tema do desenho animado *A Pantera Cor-de-Rosa*. A paródia segue bem humorada, quando a sugestão de Ben – feita gestualmente – de usar um grampo de cabelo para abrir a fechadura da sala trancada é ridicularizada – também sem comunicação verbal, como num filme mudo – por Chris, que lhe mostra a chave da sala em suas mãos.



**Figuras 32 e 33: Cenas de *Blank Verse*, ato II, cena III.**

O plano, apesar de bem executado, não surte os efeitos esperados. Os conspiradores haviam presumido que o roteiro inacabado seria rejeitado e Liz Tudor seria humilhada pelo fiasco. Mas o texto, contrariando suas expectativas, é considerado um sucesso e recebe múltiplas ofertas milionárias de produtoras concorrentes.

Assim como na peça *Titus Andronicus*, a cena final deste ato de *Blank Verse* é um banquete. Ao invés de carne humana, no entanto, os três amigos, reunidos na casa de Chris, comem vorazmente um tipo de bolo, enquanto conversam animadamente sobre sua aventura vingativa. A voracidade aqui parece ser motivada pelos efeitos das drogas que consumiram e o enquadramento das cenas ressoa a aversão e a repugnância provocadas na audiência pela peça shakespeariana.



**Figuras 34 e 35: Cenas de *Blank Verse*, ato II, cena IV.**

Finalmente, os três são interrompidos pela chegada de Thomas Kyd com a notícia do sucesso de Liz Tudor e, conseqüentemente, do fracasso de seu plano. A sensação de frustração também está presente no ato final de *Titus Andronicus*, quando, como parte de sua vingança, Titus assassina a própria filha e deixa o público a se perguntar quem poderia ter saído ganhando com tamanho banho de sangue.

*Blank Verse* é atualização que demonstra como o devir-escritor transforma o texto shakespeariano, virtualmente inesgotável, cheio de possibilidades latentes e impossíveis de prever. A escrita, seja ela literária, ficcional, jornalística ou biográfica, é sempre um processo criativo, atravessado por rizomas plenos de multiplicidades e é a este processo que dedicarei o ato seguinte desta tese.

### 3. ATO III – A MEGERA DOMADA

Mulher feroz é fonte perturbada  
 Enlameada, grossa, sem beleza,  
 E enquanto assim não há segura ou sede  
 Que lhe queiram beber uma só gota.  
 Seu marido é senhor, é vida, é guarda;  
 Seu chefe e soberano, ele é que a cuida.  
 Ele a sustenta; seu corpo ele dedica  
 Ao mais árduo labor, em terra e mar,  
 Na noite horrenda e no frio do dia,  
 Pra deixá-la no lar segura e quente.  
 E só pede a você, por recompensa  
 Amor, beleza, e doce obediência –  
 Pouca paga pra dívida tão grande.  
 Dever como o do súdito ao monarca  
 Deve a mulher também a seu marido;  
 Quando é metida, amarga ou emburrada,  
 O que é ela senão rebelde em luta,  
 Traidora vil de seu marido amante?  
 É um vexame a mulher ser tão ingênua,  
 Fazer guerra e não implorar a paz,  
 Ou aspirar mando e supremacia  
 E não amar, servir, obedecer.  
 Por que temos o corpo tão suave,  
 Inapto pra problemas e trabalhos,  
 Senão pra suavidade e coração  
 Ficar de acordo com o aspecto externo?  
 Vamos, vamos, seus vermes abusados,  
 Já tive pretensões iguais às suas,  
 Coragem e razão inda maiores,  
 Brigando com palavra e cara feias.  
 Mas vejo que são palha nossas lanças,  
 Com força fraca e uma fraqueza imensa,  
 Querendo aparentar o que não temos.  
 Deixem, então, esse orgulho indevido,  
 Pondo a mão sob o pé de seu marido,  
 Como sinal do quê, se o quer a sorte,  
 A mão ‘stá pronta – que ela o reconforte.  
 (A Megera Domada, 5.2. 153 – 189)

*Noite. Uma rua asfaltada ladeada por uma cerca viva. Entram CHRIS MARLOWE e THOMAS KYD, bêbados, de mãos dadas.*

#### 3.1 DOMANDO A MEGERA

Após seguir o modelo romano de comédia para criar sua *Comédia dos Erros* e experimentar com a comédia romântica em *Dois Cavalheiros de Verona*, Shakespeare combina elementos de ambas em *A Megera Domada*, que, estima-se, teria sido escrita entre 1593 e 1594. A história de Katherina e Petrucchio pode ter tido como fonte uma peça hoje perdida, sobre a qual não se sabe muito, a não ser que se chamava *The Taming of a Shrew*. Na peça de Shakespeare, temos *The Taming of the Shrew*, com a troca do artigo indefinido “a” – “uma”, por “the” – “a”. Poderia haver nessa mudança uma indicação do protagonismo da megera em sua própria história? Infelizmente não há como comparar “uma megera” com “a megera” shakespeariana. Em contrapartida, a trama paralela na qual Bianca é a protagonista feminina, objeto da disputa amorosa entre Grêmio, Hortênsio e Lucentio, é inspirada na peça *I Supositi*, do romano Ludovic Ariosto, esta adaptada na Inglaterra por George Gascoine como *Suposes* (HELIODORA, 2016, p. 388). Dela, Shakespeare traz as múltiplas trocas de identidade que, como demonstrou na *Comédia dos Erros*, já lhe são bastante caras neste ponto de sua carreira.

*A Megera Domada* é, de fato, uma peça dentro de uma peça. Seu prólogo começa à porta de uma cervejaria, quando um Lorde e seus criados decidem pregar uma peça no funileiro Sly, que dorme embriagado no chão, em frente ao estabelecimento. Ao avistá-lo em tal estado, lhes parece uma boa ideia convencê-lo de que é, na verdade, um distinto senhor de muitas posses e que todos os presentes são seus criados. Sly acorda então num quarto na casa do Lorde e encontra um pajem vestido de mulher alegando ser sua devota esposa e todos os criados a servi-lo. O funileiro é então persuadido de que passara anos acometido por delírios e que sua pobreza e dificuldades não passaram de ilusões. Por acaso, aparece no local um grupo de atores, que logo é convidado a interpretar uma comédia em homenagem ao recém recuperado nobre. A peça escolhida, para entreter Sly e seus companheiros, é *A Megera Domada*. Diante de seus olhos desenrola-se, então, a história de duas irmãs, a doce e comedida Bianca e a megera Katherina.

O tema da busca pelos estudos através da mudança para uma cidade grande aparece novamente nesta peça. O primeiro ato, após a cena da cervejaria, é aberto com a fala de Lucentio a seu criado Trânio, ambos recém chegados a Pádua, onde o jovem nobre e seu amigo Biondello deverão aprofundar seus estudos acadêmicos:

[...] Por isso, Trânio, de momento estudo  
A virtude e, na filosofia, a parte  
Que é conquistada só pela virtude.

Diga o que pensa, pois saí de Pisa  
 E estou em Pádua, como o que abandona  
 Um lago raso para pular no fundo  
 Só por querer saciar a sua sede.  
 (A Megera Domada, 1.1. 17 – 23).

Trânio, bastante sensato, aconselha Lucentio a buscar o equilíbrio entre o saber e o prazer. Seu conselho, entretanto, é logo esquecido, pois a conversa é interrompida pela entrada em cena de Batista com suas duas filhas, Katherina e Bianca, seguidos por Hortênsio e Grêmio, pretendentes da mais moça. Batista declara então, já nesta primeira cena, a resolução que dará origem a todo o conflito da comédia:

Cavalheiros, não me importunem mais,  
 Pois estou firmemente resolvido:  
 Não hei de conceder minha caçula  
 Antes de eu ter marido para a mais velha.  
 Se algum dos dois amar a Katherina,  
 Já que os conheço e a ambos quero bem,  
 Terá licença para a cortejar (A Megera Domada, 1.1. 46 – 53).

Não há dúvida de que a caçula Bianca é a preferida do pai e dos pretendentes. Seu temperamento é dócil e sua voz comparada à da deusa Minerva. Já Katherina, ríspida e temperamental, é preterida pelo pai e afugenta os homens de Pádua. Temendo que a filha mais velha se torne uma solteirona, que ele terá que sustentar pelo resto da vida, Batista desenha sua estratégia: Bianca só poderá casar-se, quando Katherina já estiver unida em matrimônio. Katherina, ofendida com o tratamento que o pai lhe confere, oferecendo-a livremente aos pretendentes de Bianca, protesta: “Senhor meu pai, será do seu desejo/ Me fazer égua pr’uma tal parelha?” (1.1. 56 – 57). Ou, na tradução de Millôr Fernandes: “Eu pergunto, senhor, é seu intuito transformar-me em brinquedo desses pretendentes?”. Se a atitude de Batista parece retrógrada até mesmo aos seus contemporâneos, a reação indignada de Katherina ante tal objetificação não poderia ser mais apropriada ao século XXI.

Dado o ultimato de Batista, os pretendentes da filha mais nova, até então rivais, tratam de unir-se, para encontrar um marido para a irmã mais velha. É aí então que Petrucchio chega a Pádua determinado a casar-se com uma mulher rica, sem importar-se muito com qualquer outro critério na escolha da noiva. Os pretendentes, com o apoio da própria Bianca, logo tratam de

providenciar que o recém-chegado seja apresentado a Katherina. Batista prontamente aceita o noivado e Petrucchio começa, então, o processo de domar a megera.

O primeiro encontro do casal é marcado por um diálogo espirituoso, cheio de ofensas mútuas e trocadilhos sexuais. Embora não demonstre interesse romântico no pretendente, é impossível negar que parece haver em Katherina uma certa satisfação por ter encontrado um adversário à altura de seus embates verbais.

PETRUCCHIO: Bom dia, Kate, ouvi que esse é o seu nome.

KATHERINA: Pois se ouviu, é surdo das orelhas;  
Pra quem fala de mim sou Katherina.

PETRUCCHIO: Isso é mentira, todos dizem Kate;  
Kate boa, ou então é Kate maldita,  
A mais linda das Kates da cristandade,  
Kate a morgada, Kate a delicada.  
Fique sabendo, Kate do meu consolo,  
Que depois de escutar tantos louvores  
À sua doçura, virtude e beleza,  
Sempre menores do que os que merece,  
Fui levado a querê-la como esposa.

KATHERINA: Levado? Pois o que o levou pra cá  
O leve embora. Vi desde o princípio  
Que era móvel.

PETRUCCHIO: Que era móvel como?

KATHERINA: Um banquinho.

PETRUCCHIO: Acertou. Sente-se em mim.

[...]

PETRUCCHIO: Vamos, vespa; não 'stá com tanta raiva...

KATHERINA: Se sou vespa, cuidado com o ferrão.

PETRUCCHIO: O remédio que tenho é arrancá-lo.

KATHERINA: Um tolo assim não sabe onde ele fica.

PETRUCCHIO: Quem não sabe onde stá o ferrão da abelha?  
No rabo.

KATHERINA: Na língua.

PETRUCCHIO: Língua de quem?

KATHERINA: Se é por grossura, na sua; e adeus.

PETRUCCHIO: Que é isso? A minha língua no seu rabo?

Ora, Kate; sou cavalheiro.

KATHERINA: Eu vou ver. (*Bate nele.*)

(A Megera Domada, 2.1. 178 – 194. [...] 204 – 213).

Ainda que pareçam divertir-se e haja uma palpável tensão sexual entre Katherina e Petrucchio, o aceite da noiva é apenas presumido e jamais declarado verbalmente. Certamente a montagem da cena e a interpretação dos atores no palco pode fazer com que Katherina pareça uma noiva apaixonada, mas que se recusa a dar o braço a torcer, sem palavras diante da novidade

de seu próprio sentimento. Mas é também possível assumir uma interpretação totalmente diversa e representar Katherina como vítima de um violento silenciamento de sua vontade. Na mesma cena do primeiro encontro, imediatamente após o diálogo cujos trechos destaquei acima, Petrucchio marca o casamento e Batista sela o acordo com um aperto de mão entre os cavalheiros. Katherina, até então tão eloquente, permanece calada.

*(Entram Batista, Grêmio e Trânio)*

PETRUCCHIO: Lá vem seu pai. Não ouse negar nada;

Quero ter e vou tê-la por esposa.

BATISTA: Senhor, como se deu com minha filha?

PETRUCCHIO: Como podia ser, senhor? Fui bem.

BATISTA: Oh filha Katherina, está tristonha?

KATHERINA: Me chama filha? Pois vou lhe contar

Que demonstrou grande zelo paterno

Desejando que eu case com um maluco,

Cafajeste brigão e desbocado,

Que quer resolver tudo só no grito.

PETRUCCHIO: Meu pai, escute: o senhor e o mundo

Estão errados do que dizem dela.

Se ela é megera, é de caso pensado –

Ela é tão tímida quanto uma pomba;

Não se esquenta, é morninha como a aurora;

Em paciência, ela ganha de Griselda,

E em castidade ganha de Lucrecia.

Para concluir, nós nos damos tão bem

Que o casamento sai neste domingo.

KATHERINA: Domingo é bom pra você ir pra forca.

GRÊMIO: Petrucchio, ela quer vê-lo na forca.

TRÂNIO: Isso é que é bem? Lá se foi nossa aposta.

PETRUCCHIO: Calma, senhores. Ela é minha escolha;

Se está bom pra nós dois, que têm com isso?

Quando sozinhos nós dois combinamos

Que na frente dos outros ela grita.

Eu lhes digo, não dá pra acreditar

O quanto ela me ama. Doce Kate!

Pendurando-se em mim me beijou tanto,

Com tal vontade e fazendo tais juras,

Que eu lhe entreguei o meu amor na hora.

São muito ingênuos; precisavam ver,

Quando ficam sozinhos macho e fêmea,

A pombinha que vira a grande peste

Kate, dê-me sua mão; vou a Veneza

Comprar meus trajes para o casamento;

E, pai, fazer convites para a festa.

‘Stá tudo bem com a minha Katherina.

BATISTA: Dê aqui a mão; não sei o que dizer;

Felicidades, filha; ‘stá tratado.

GRÊMIO e TRÂNIO: Amém, amém, nós somos testemunhas.  
 PETRUCCHIO: Pai e mulher, senhores, até breve;  
 Vou a Veneza. O domingo está perto.  
 Vamos ter coisas, anéis, muito enfeite.  
 Um beijo, Kate; o casório é domingo.  
 (*Saem Petrucchio e Katherina.*)  
 (A Megera Domada, 2.1. 263 – 307).

Chegado o domingo do casamento, Petrucchio aparece atrasado e mal vestido. Na segunda cena do terceiro ato, enquanto espera o noivo, Katherina lamenta: “A vergonha é só minha. Fui forçada a dar a mão, contra meus sentimentos, a um cafajeste louco e caprichoso, com pressa para noivar, mas não para a boda”. Ato contínuo, a Megera sai de cena em prantos, o que pode sugerir que tenha mais afeição por seu futuro marido do que gostaria de deixar transparecer. Seja sua vontade condizente com o que expressa verbalmente ou o exato oposto, como muitos críticos sugerem, Katherina torna-se a esposa de Petrucchio, que imediatamente após a cerimônia de matrimônio, dá continuidade ao seu projeto de domá-la. Katherina é levada para a casa de campo do marido, sem nem mesmo participar dos festejos das bodas junto à sua família. Como parte do plano de Petrucchio, tal qual um animal feroz que precisa ser domesticado, a recém-casada Katherina também não poderá comer, nem dormir em sua noite de núpcias:

Com muita astúcia comecei meu reino,  
 E espero terminá-lo com sucesso.  
 Meu falcão já está oco de faminto,  
 E até baixar o voo ela não come,  
 Pois como está nem vê a isca.  
 Hei de encontrar caminho para moldar  
 Minh’ave fera até que reconheça  
 O chamado que traz para o seu dono;  
 Ou seja, vou ficar de olho nela  
 Como em ave que custa a obedecer.  
 Não comeu e nem come carne hoje,  
 Não dormiu ontem e nem dorme hoje.  
 Como na carne, um defeito inventado  
 Eu encontro na cama ou no enxergão,  
 Jogo longe o colchão e os travesseiros,  
 Pra cá a colcha e pra lá os lençóis,  
 Sempre insistindo, em meio à baderna,  
 Que tudo é feito por respeito a ela.  
 Vai ficar a noite toda de vigília;  
 Se cochilar, eu grito e esbravejo,  
 Pra mantê-la acordada com o barulho.  
 Assim se mata a esposa com bondade,  
 E assim acabo com o mau gênio dela.

E quem domar melhor uma megera,  
 Por favor fale logo, sem espera.  
 (A Megera Domada, 4.1. 154 – 178).

E assim são os primeiros dias dos recém-casados, em sua nova casa de campo. Petrucchio, fazendo-se de desentendido diante dos protestos da esposa, nega-lhe todos os desejos. Katherina sabe que seu único poder de influência sobre o marido é o seu discurso e logo percebe que o embate direto não trará resultados. A Megera, então, muda sua estratégia. Passa a concordar com o marido em todos os aspectos e a dizer-lhe exatamente o que ele deseja ouvir. A cena mais emblemática desta transformação é a quinta, do quarto ato, quando o casal está na estrada, a caminho de Pádua, para visitar Batista.

PETRUCCHIO: Vamos! Avante! À casa de meu pai!  
 Senhor Deus, como brilha bela a lua!  
 KATHERINA: A lua? O sol! Não há luar agora.  
 PETRUCCHIO: Eu digo que quem brilha forte é a lua.  
 KATHERINA: Mas eu sei que é o sol que brilha forte.  
 PETRUCCHIO: Pelo filho de minha mãe, eu mesmo,  
 É lua, estrela, ou o que eu disser,  
 Antes que eu vá a casa de seu pai.  
 (Para os CRIADOS.) Podem trazer os cavalos de volta.  
 Só sabe discordar, contrariar.  
 HORTÊNSIO: Ou faz o que ele quer ou nós não vamos.  
 KATHERINA: Já que estamos aqui, vamos em frente.  
 Seja isso lua, sol, ou o que quiser.  
 E se disser que é vela de sebo,  
 Doravante eu concordo inteiramente.  
 PETRUCCHIO: Disse que é lua.  
 KATHERINA: Pois eu sei que é lua.  
 PETRUCCHIO: ‘Stá mentindo: é o sol abençoado.  
 KATHERINA: Deus me abençoe, é o sol abençoado.  
 Mas não é sol, se você diz que não.  
 E a lua muda como a sua mente,  
 E se acaso quiser mudar o nome,  
 De hoje em diante eu só aceito o novo.  
 HORTÊNSIO: Vá lá, Petrucchio. Ganhou a batalha.  
 PETRUCCHIO: Avante! Assim deve correr a bola,  
 E não dando o azar de desviar.  
 [...] (A Megera Domada, 4.5. 1 – 26).

Nesta cena, Katherina já demonstra estar disposta a fazer concessões para lidar com o temperamento de Petrucchio, por menos razoáveis que sejam suas exigências. Mas a transformação completa da Megera é constatada publicamente no ato final, com o poderoso e

polêmico discurso de Katherina, citado como epígrafe deste capítulo. A polêmica, deve-se ressaltar, deve-se à crítica contemporânea e não me parece que tenha sido uma questão no século XVI. Dirigindo-se às mulheres de sua família, inclusive à sua recém-casada irmã Bianca, a Megera, agora domada, as aconselha à submissão. Não fosse Katherina a oradora, não haveria nada de surpreendente no discurso, perfeitamente apropriado a um jantar de bodas. Afinal, a submissão da esposa ao marido era um valor cristão e patriarcal inquestionável e doce e obediência, características indispensáveis a uma boa noiva. Surpreendente é que, mesmo hoje, no século XXI, essa visão ainda se faz presente em muitos contextos.

Onde está a polêmica, então? Muitos leitores de Shakespeare argumentam que aqui, mais uma vez, Katherina diz o oposto do que pensa, que seu discurso não representa seus verdadeiros sentimentos, mas é, na verdade, uma estratégia de manipulação, para fazer com que Petrucchio acredite que cumpriu sua missão de domar a Megera, quando, de fato, foi a noiva que encontrou um modo de dobrá-lo às suas vontades. Poderia haver no discurso até mesmo um conselho verdadeiro, porém velado, às mulheres presentes. Katherina aponta que o embate verbal e a desobediência são lanças de palha contra a vontade do marido. É como se dissesse “não podemos bater de frente contra o poder patriarcal, eu mesma já tentei e não obtive sucesso, aqui lhes apresento uma outra estratégia que tem funcionado melhor para mim”.

Até hoje não há um consenso, mas a maioria dos estudiosos de Shakespeare parece acreditar que o dramaturgo era extremamente progressista e que faz, na *Megera Domada*, uma crítica ao sistema patriarcal e à opressão das mulheres. Não é impossível, mas não me parece muito provável que ele tenha sido tão visionário. Não há dúvida de que Shakespeare cria, na personagem Katherina, uma mulher extremamente inteligente e astuta, capaz de driblar o temperamento do marido. Ela o faz, no entanto, adequando-se ao sistema patriarcal e não agindo contra ele. Se a recuperada e domada Katherina é um personagem que Kate interpreta para manipular seu Petrucchio, isso apenas significa que ela precisa encontrar subterfúgios para que seus desejos sejam atendidos, uma vez que ela não tem poder algum para realizá-los sem o intermédio do marido. Com isso, entretanto, não quero dizer que haja, nos dias atuais, qualquer empecilho para que se faça uma nova leitura, ou que uma montagem da peça em cena ou uma tradução intersemiótica opte por privilegiar uma perspectiva mais feminista.

Os especialistas em Shakespeare Bárbara Heliodora e Harold Bloom, quando escrevem sobre *A Megera Domada*, apressam-se em defender a peça e seu autor. Na introdução de sua tradução, Heliodora escreve:

Não há nada na obra de Shakespeare que o caracterize como um autor machista [...] e é indispensável salientar que os piores excessos de violência no processo de domaçaõ de Kate têm sido sempre produtos de encenações e não do texto: a única agressão física que está em Shakespeare é o tapa que Kate dá em Petrucchio, e ele ameaça bater nela se ela repetir o gesto (HELIODORA, 2016, p. 388).

Argumenta-se ainda que Shakespeare estava apenas reproduzindo pensamentos e comportamentos comuns em sua época e não os endossando.

No pensamento elisabetano, um conceito básico era o do “encadeamento dos seres”, que era válido para tudo que existe nesse mundo [...]: nesse encadeamento tudo e todos tinham seus lugares certos a ocupar, tudo era melhor do que alguma coisa e pior do que alguma coisa [...]. Na estrutura familiar elisabetana, então, o marido era o chefe da família, e logo abaixo dele ficava a mulher (HELIODORA, 2016, p. 388).

Já em defesa de Petrucchio, tanto Heliodora como Bloom mencionam que após o discurso de Katherina, quando ela se posiciona em gesto de submissão, colocando as mãos sob os pés do marido, ele não pisa em sua esposa, mas lhe pede um beijo. E aí está reestabelecido o equilíbrio após o conflito, como manda o gênero da comédia. Mas não é espantoso que a expectativa seja tão baixa? É como se disséssemos: “ora, ele não pisou nas mãos da esposa, aí está um casamento feliz!” Bloom acredita, inclusive, que Katherina e Petrucchio sejam o casal mais feliz de toda a obra shakespeariana, exceto pelos Macbeth (BLOOM, 1998, 28). À luz da morte trágica que o destino reservou para este último par, vê-se que, de fato, as chances de felicidade para os casais shakespearianos não parecem ser muito altas.

É no mínimo curioso que Bloom não hesite, nem por um momento, em apontar o antissemitismo em *O Mercador de Veneza* – segundo ele, é preciso estar cego, surdo e mudo para não reconhecê-lo (BLOOM, 1998, p. 171) – mas que se apresse em negar que possa haver algo qualquer de problemático na *Megera*: “Muitas críticas feministas afirmam que Kate se casa com Petrucchio contra sua vontade, o que simplesmente não é verdade” (BLOOM, 1998, p. 29). Já ficou estabelecido, espero, que ainda que sua vontade íntima tenha sido a de se casar com

Petruccio e que ela tenha de fato se apaixonado por ele à primeira vista (o que não nego), esta não é a vontade *expressa* de Katherina, muito pelo contrário. Presumir que os sentimentos e desejos de uma mulher sejam diferentes daquilo que afirma verbalmente parece-me extremamente problemático e perigosamente alinhado com a cultura patriarcal que há séculos promove a violação das almas e corpos femininos.

Não vejo razão para tanto contorcionismo interpretativo, para desconstruir o machismo que, a meu ver, permeia todo o texto. Particularmente, não creio que William Shakespeare precise ser defendido. Noto certo protecionismo da crítica em relação a qualquer aspecto que possa parecer moralmente reprovável na obra shakespeariana, o que considero extremamente limitante para a interpretação de seus textos. É como se apontar questões potencialmente problemáticas, sob o olhar do século XXI, fosse uma tremenda ofensa ao talento e ao legado do dramaturgo

Mas será mesmo necessário protegê-lo de alguma coisa? Será possível que uma crítica feminista de sua produção dramática venha a causar uma mancha tão indelével em sua reputação quanto as manchas de culpa nas mãos de Lady Macbeth? Acredito, ainda, que tal ímpeto em defendê-lo faça parte dos mesmos processos discursivos que procuram apagar, por exemplo, traços de homoeroticidade em sua escrita e até mesmo em sua vida pessoal. Servindo à história monumental de que Nietzsche trata, e na ânsia de manter Shakespeare em seu local de honra como monumento a ser admirado, seus defensores esforçam-se para apagar tudo que possa parecer indigno de glória. Não há, no entanto, porque evitar explorar esses caminhos. Eles certamente não levarão à conclusão de que *A Megera Domada* seja uma peça ruim, muito pelo contrário. Uma obra capaz de suscitar discussões tão acaloradas, 400 anos após sua criação, não pode ser nada menos do que excelente.

Talvez o texto da *Megara* não funcione tão bem atualmente como funcionava no teatro elisabetano. Parece-me impossível lê-lo em 2020, sem sentir desconforto com o tratamento que Katherina recebe ou com o modo como os relacionamentos românticos são construídos na história. O paradigma patriarcal que faz do casal Katherina e Petruccio um sucesso simplesmente não faz mais sentido na nossa contemporaneidade. O público de hoje certamente teria reações distintas daquelas expressas pelos espectadores elisabetanos. Nada mais natural. É preciso, então, ajustá-lo e é preciso que o texto se transforme para seus novos leitores. Não há problema algum nisso. Aliás, isto era exatamente o que Shakespeare fazia.

### 3.2 A MEGERA 2.0

No terceiro ato de *Blank Verse*, Chris Marlowe é colocada simbolicamente no papel de megera, no contexto de uma relação profissional, ao contrário de um relacionamento romântico. Mestranda, professora assistente da Bankside University e autora *best-seller* do romance *Doctor Faustus*, ela está em processo de negociação com a produtora de cinema *Palamount Pictures* sobre a roteirização de seu livro e sua transformação em um longa-metragem. O nome da empresa fictícia é uma referência irônica à gigantesca corporação Paramount Pictures, um dos maiores estúdios de cinema dos Estados Unidos. O conflito vem da exigência, por parte da Palamount, de liberdade para fazer modificações na história, mudando o final trágico do protagonista que vendeu sua alma ao diabo. Acreditam que, em termos comerciais, salvá-lo da danação eterna, seria um desfecho mais bem aceito pelo grande público. Com a mesma intenção, desejam escalar uma celebridade adolescente para o papel principal e até mesmo mudar o título de *Doctor Faustus* para *Doctor Foster*, o que, segundo o estúdio, seria mais atraente para a audiência estadunidense – lembremos que a web série se passa no Canadá. Chris vê-se dividida entre a oportunidade de ser reconhecida internacionalmente através de uma adaptação fílmica do seu livro, o que lhe garantiria bastante liberdade criativa em seus próximos projetos; e o desejo de manter sua reputação como autora que preza pela qualidade literária de sua obra. Vê-se também pressionada, de um lado, por Liz Tudor, que fechara um contrato para escrever o roteiro e está trabalhando com a Palamount e, do outro, por Thomas Kyd, seu amigo e às vezes namorado, que é absolutamente contrário às mudanças propostas pelos roteiristas.

O conflito é determinado já na primeira cena deste ato, que acontece numa sala de reuniões da Bankside University. Ao redor da mesa estão Chris Marlowe e Liz Tudor e, do lado oposto, dois executivos da *Palamount Pictures*. Todos a pressionam por uma decisão, mas Chris hesita. Ela não está pronta para renunciar ao controle sobre seu texto e deixá-lo nas mãos de uma produtora que parece menos apegada à qualidade artística do que ao retorno financeiro de seus filmes. O preconceito relacionado às adaptações, tema do capítulo anterior, certamente pesa também neste impasse. Chris recebe um ultimato: se não tomar uma decisão em uma semana a proposta será retirada. Todos saem da sala frustrados, exceto Liz, que fica para trás. É quando Georgia Roberta Green-Peele entra em cena para lhe entregar um trabalho e Liz comenta com ela que Chris vai acabar perdendo a chance de ter seu trabalho adaptado pela Palamount, se continuar

agindo como uma “shewry bitch”. As palavras *shrew* e *bitch*, em inglês, significam, literalmente, *musaranho* (uma pequena espécie de roedor) e *cadela*, respectivamente. No entanto, ambas são comumente usadas para ofender mulheres que, por qualquer razão, não se encaixem em algum aspecto dos papéis de gênero que lhes são impostos pelo patriarcado. A expressão de Liz Tudor, portanto, poderia ser traduzida por algo como “megera miserável”, indicando uma mulher de personalidade dura e perversa.

A segunda cena do ato se passa num bar, numa festa à fantasia, com diversos estudantes reunidos para celebrar o *Halloween*, o dia das bruxas. O clima da cena remete ao prólogo da *Megera Domada*: o riso e as piadas dominam o ambiente de embriaguez, jovens fantasiados interpretam personagens diversos e há um pequeno palco, onde os artistas aspirantes podem subir para fazer performances como declamar poemas e cantar canções. São essas performances amadoras que dão o tom romântico do ato. Na abertura da cena, um jovem declama o soneto *Whoso List to Hunt, I Know where is an Hind*, escrito por Thomas Wyatt na década de 1530. No poema, o eu lírico usa a imagem da caça a um cervo como metáfora para sua busca frustrada pelo amor de uma donzela. Chris Marlowe também sobe ao palco e declama mais um poema que idealiza o amor romântico e seu objeto de afeição: *The Passionate Shepherd to his Love*, de Christopher Marlowe, publicado em 1599, após sua morte. A última performance da cena é uma interpretação musical. Henry Wriothesley sobe ao palco para tocar no piano e cantar a canção *Sigh no more, ladies, sigh no more*, da peça *Muito Barulho por Nada*, de William Shakespeare. Apesar da melodia doce e romântica, a letra aconselha as mulheres a não confiar no amor inconstante e infiel dos homens. Ignorando o conselho de seu objeto de desejo, Will e Mary Fitton assistem à performance de Henry com ar enamorado.

A terceira cena é a mais emblemática deste terceiro ato e a que mais se aproxima da *Megera Domada*, shakespeariana. Aqui, *Blank Verse* recria elementos que, na peça, são símbolos da disputa de gênios – e gêneros – entre Katherina e Petrucchio de maneira sutil e poética. Saindo da festa de *Halloween*, Chris Marlowe e Thomas Kyd, ambos alcoolizados e fantasiados, caminham juntos para casa. Neste ponto do enredo, sabemos que os dois tem um relacionamento romântico, com muitas idas e vindas, desde que se conheceram no seu primeiro ano como alunos da *Bankside University*. Chris está usando adereços que lembram um nariz e orelhas de rato. Quando Thomas lhe pergunta qual é a sua fantasia, ela diz que está vestida de “shrew”. Sua escolha joga com a polissemia da palavra, que pode ser referir ao roedor musaranho ou, mais

usualmente, pode ser traduzida como *megera*. Ela explica que escolheu seu traje após saber que Liz Tudor a havia chamado de “shewry bitch” pelas suas costas. Thomas, por sua vez, traja uma fantasia que não faz muito sentido. Trazendo uma coroa na cabeça, colete, gravata e levando as calças nas mãos (ele havia interpretado uma breve cena de *strip-tease* mais cedo no bar), o jovem escritor caminha apenas com suas roupas de baixo, numa referência aos trajes completamente inapropriados com os quais Petrucchio aparece para se casar com Katherina:

[...] Petrucchio vem aí de chapéu novo e colete velho; a calça é de terceira encarnação; as botas já serviram pra candeias, sendo uma de fivela e uma de laçada; a espada enferrujada vem do arsenal público, com o punho quebrado e a bainha furada; o cavalo tem a espinhela caída, a sela será mofada e os estribos são diferentes – e além disso é perebento e todo sapecado, com febre de cavalo, furúnculos e bolhas infectadas, com as juntas inchadas, com amarelão, sem cura pra maleitas, mancando das patas, o ombro caído, a mão direta torta, o freio e o bridão mal colocados, e uma rédea de couro de carneiro, que de tanto ser puxada para ele não tropeçar já arreventou e foi remendada muitas vezes; a barrigueira está em seis pedaços; um rabicho de mulher, todo de veludo com as iniciais dela marcadas em tachas, tudo preso com alfinetes (A Megera Domada, 3.2. 40 – 52).



**Figuras 36 e 37: *Blank Verse* - Ato 3, Cena 3. Chris Marlowe e Thomas Kyd com suas fantasias de Halloween.**

Enquanto caminham, Chris tira do bolso uma maçã que Georgia lhe havia dado no bar onde acontecera a festa. Achando o fato curioso, menciona que a garota tinha uma faca e que a

tirara do bolso no balcão do bar com a intenção de descascar a fruta. Thomas acha a atitude muito suspeita – com razão, pois aquela é a mesma faca com que Chris será apunhalada por Georgia no ato final – e a impede de comer a maçã, tomando-a de suas mãos e atirando a fruta para longe. O gesto que remete a uma das estratégias de Petrucchio para dormir Katherina, impedindo que se alimente.

Mais adiante na caminhada do casal, outra cena da *Megera* é recriada: a quinta, do quarto ato, na qual Katherina e Petrucchio discutem sobre o Sol e a Lua. Chris, preocupada com uma reunião que terá com a Palamount Pictures na manhã seguinte, insiste em ir rapidamente para casa. Embriagado, Thomas coloca um par de óculos de sol em seu rosto e, sem falar coisa com coisa, finge surpreender-se por já ser manhã, comenta sobre como o dia está ensolarado e age como se a reunião com Chris já tivesse acontecido. Após o espanto inicial, Chris entra na brincadeira e retruca que, de fato, está bastante ensolarado para o mês de novembro. Juntos, passam a listar acordos que teriam sido feitos na reunião imaginária que inventaram, por exemplo, que o “autor chauceriano”, Kenneth Branagh, seria contratado para o papel principal do filme, desde que Chris permitisse que mantivessem um número musical na cena final. Tom tenta convencê-la de que ela não precisa se submeter à Palamount. “Se você disser que a Lua é o Sol, eu concordo, e, agora, para nós, a Lua é o Sol. E se a Palamount disser que a Lua é a Lua, então, que se fodam”. Chris parece convencida e a cena termina com os dois abraçados, entreolhando-se com doçura e então seguindo o caminho de casa.



Figura 38: *Blank Verse* - Ato 3, Cena 3

Embora seja a cena mais romântica de toda a web série, não perde a comicidade do texto de partida. O que se transforma completamente é tom de disputa de forças presente no texto elisabetano. Ainda que Thomas Kyd esteja tentando convencer Chris Marlowe a concordar consigo, ele não o faz a partir de um desejo de simples dominação e imposição de sua vontade.

Sua argumentação é motivada pela admiração que tem pelo romance *Doctor Faustus* e pela afeição que sente por sua autora. Assim, vê-se que, em pleno século XXI, *A Megera Domada* continua dando frutos brilhantes, suscitando suspiros e divertindo a audiência, apesar de requerer alguns ajustes.

### 3.3 A MEGERA POLÊMICA

A quarta e última cena do terceiro ato de *Blank Verse* traz para a nossa contemporaneidade o debate sobre as interpretações controversas da comédia shakespeariana. Numa sala de aula, estão presentes Will, Georgia, alguns outros alunos, Chris Marlowe, professora da turma e Thomas Kyd, apenas lhe fazendo companhia. É o primeiro dia de Georgia nessa turma, transferida por influência de Liz Tudor, após concordar em tentar convencer Chris a assinar o contrato com a Palamount Pictures. A turma é convidada a discutir o texto de Georgia, “Edward Longshanks, Hammer of the Scotts”, que constrói uma referência com a peça *The Famous Chronicle of King Edward the First* (1593) de George Peele. A jovem escritora fica extremamente frustrada ao saber que quase ninguém lera seu trabalho, já que ela não fazia parte do grupo. As únicas exceções são Thomas Kyd, que declara ter achado o tema chatíssimo, e Will, que sugere a adição de um pouco de realismo mágico, talvez algumas bruxas, uma vez que o tema era tão seco. Fica subentendida a possibilidade de que Will siga sua própria sugestão e, mais uma vez, use o texto de Georgia como base para um trabalho futuro, já que em *Macbeth* (1606), William Shakespeare adiciona um toque de realismo mágico à história da Escócia.

O próximo texto a ser discutido na aula é um conto de Will. Este sim foi lido pela turma e gera intensa discussão. Uma colega o descreve como narrativa machista, em que as mulheres fazem tudo o que os homens mandam. Will defende-se, dizendo que a história não é machista, mas engraçada. Georgia interfere, afirmando que, para ela, trata-se de uma história romântica. A própria Chris diz que leu um pouco de misoginia no texto e pede que Will se explique. Segundo ele, a narrativa gira em torno de pessoas que tratam as outras como sua propriedade, embora ninguém mais na turma pareça ter notado esse tema. Will sente-se desapontado, especialmente com Chris, pois, segundo ele, sua principal inspiração para a história teria sido sua luta com a Palamount Pictures pelos direitos de adaptação de *Doctor Faustus*. Como não temos acesso à história propriamente dita, apenas aos comentários sobre ela, fica evidente que essa cena remete à

polêmica sobre as interpretações divergentes a respeito de *A Megera Domada*. Ainda que não se chegue a uma conclusão sobre o trabalho de Will, a web série promove deslocamentos que, certamente, indicam uma atualização e uma perspectiva mais progressista em relação à peça de 1594, como era de se esperar.

### 3.4 A (IR)RELEVÂNCIA DO AUTOR

Esta não é a primeira vez que Will é convidado a explicar seus textos. No segundo ato, discutido no capítulo anterior, os amigos lhe perguntam sobre *Titus Andronicus*, conto com cenas de estupro, mutilação e canibalismo, que teve, dentre muitas outras referências, inspiração na ideia de Georgia. A partir deste ponto, desenvolvo uma análise literária da web série, abordagem que se justifica a partir de um conjunto de aspectos em comum que aproximam essas duas formas artísticas – web série e literatura, especialmente a literatura contemporânea. O primeiro destes aspectos refere-se, precisamente, à autoria e procura, na figura do autor, por uma explicação para seus textos.

Ainda que a crítica literária venha procurando, cada vez mais, rechaçar a figura do autor, rejeição selada pela declaração de morte feita por Roland Barthes, a questão permanece e o autor ainda é procurado e requisitado a esclarecer sua obra.

Vinculando o surgimento da noção de autor, tal qual a experimentamos hoje, à valorização da individualidade, à modernidade como momento em que de súbito o sujeito é reconhecido como subjetividade criadora, tanto Barthes quanto Foucault buscam romper a solidariedade latente estabelecida entre autor e obra (AZEVEDO, 2007, p. 134).

Sabe-se que, no período elisabetano, a ideia romântica do autor como criador genial ainda não existia, mas é evidente que, nos séculos posteriores, a obsessão da crítica e dos biógrafos por William Shakespeare mostra que houve uma transformação dessa perspectiva. Já no século XX, Roland Barthes e Michel Foucault escrevem seus célebres textos *A morte do autor* (1967) e *O que é um autor?* (1969), respectivamente. Ambos os filósofos procuram desvincular o autor da obra, especialmente em termos de sua explicação, seja ela puramente interpretativa ou uma busca de referenciais biográficos no texto.

Enquanto Barthes transfere essa autoridade do autor para o leitor, para a linguagem em si, Foucault propõe a noção da função-autor – uma espécie de dispositivo discursivo presente nos textos e que diz respeito ao seu contexto de produção. Luciene Azevedo, professora da Universidade Federal da Bahia e estudiosa da literatura contemporânea, aponta para uma tendência à performatização da “função-autor”, conforme estabelecida por Foucault, e observa que a performance da autoria muitas vezes se apresenta como uma persona controversa, ambígua e até mesmo ofensiva.

O papel de um narrador performático se exerce através da ambivalência de uma posição que mimetiza aquilo que pretende criticar, arriscando-se, muitas vezes, ao elogio da brutalidade. A teatralidade assumida pela voz narrativa que emerge nos textos relativiza uma atitude de protesto ou resistência, arriscando-se perigosamente na fascinação do pior. No entanto, esse jogo de cena baseado na ambiguidade também pode abrir brechas para uma reflexão crítica (AZEVEDO, 2007, p.142).

*A Megera Domada*, mesmo não sendo uma obra contemporânea, abre brechas para uma reflexão atual: afinal, o machismo presente na peça reflete o posicionamento do autor, ou, muito pelo contrário, é a representação de uma ideologia que está sendo criticada? A polêmica é tão atual que foi reproduzida em *Blank Verse*, sem a necessidade de transformações muito profundas. Na web série, Will aparece como uma figura dúbia, pouco honesta e sem muito trato social, apesar de seu inegável charme e ar misterioso. Essas características são transferidas para os seus textos – assim concluímos dada a reação dos outros personagens, já que não temos acesso aos textos propriamente ditos. Em *Blank Verse*, são os personagens, leitores dos textos de Will, que fazem o papel da crítica: através de seus comentários sobre o texto, cria-se uma imagem mental de seu conteúdo. Liz Tudor, por exemplo, ao comentar o conto *Titus Andronicus* (Ato II, Cena I), elogia sua maestria, mas não esconde a repugnância.

Azevedo vê potência na exploração da função-autor, não como recuperação de uma figura de autoridade ou fonte criadora, mas como um aspecto discursivo do texto – assim como o enredo e os personagens.

Se as diversas correntes críticas ao longo do século XX não deixaram de insistir na tecla do apagamento da importância da instância autoral, não é menos verdade que a figura do autor permanece como presença (seja como princípio autorizado a esclarecer dúvidas que nascem no texto, seja pela identidade que se traça entre vida e obra) e como problema (AZEVEDO, 2007, p. 136).

A crítica genética, ramo da teoria da literatura que se dedica à compreensão do surgimento e dos métodos de criação dos textos, também caminha na contramão do desejo pelo enfraquecimento ou mesmo a completa exclusão do autor do processo interpretativo.

A pesquisa em arquivos não é atividade que atrai a maior parte dos estudiosos do texto literário, por se confundir, muitas vezes, com uma atitude conservadora e retrógrada frente à literatura. Teorias críticas dos últimos anos contribuíram para o gradativo apagamento do interesse pelas pesquisas em fontes primárias, ao ser valorizado o texto na sua integridade estética, sem o interesse pelos bastidores da criação. Ou pela recusa em se deter no processo construtivo como resultado do trabalho do autor, figura um tanto incômoda para a crítica que ainda pouca importância dava para o contexto histórico das obras. É significativo o retorno da crítica em direção à figura do autor que, na pesquisa dos acervos, reaparece com seu traço e resíduo, sua marca autoral, impedindo que se considere sua ausência como resultado de um pacto ficcional com a escrita que se inscreve de maneira fria e distanciada (SOUZA, 2010, p. 25).

Os manuscritos e rascunhos são o principal objeto de estudo e interesse dos pesquisadores da crítica genética, pois seu interesse está nos estágios anteriores ao produto final, ao texto já finalizado e publicado. Estes estudiosos querem compreender, como indica a nomenclatura, a sua gênese:

A página de rascunho, metaforicamente considerada o jardim íntimo do escritor, revela o que o texto definitivo não consegue transmitir: a imaginação sem limites, os recuos da escrita, os borrões, o espaço no qual a face escondida da criação deixa transparecer o fulgor e a paixão da obra em processo. Página branca, marcada de signos negros, torna-se a imagem do espelho que refletiria as relações pessoais do escritor com o texto, onde se supõe ser tudo permitido. Pela liberdade de rasurar, de escrever entre as linhas, de acrescentar aos originais margens desordenadas e rebeldes, este laboratório experimental desempenha papel importante na história da literatura moderna. O entusiasmo pelo processo da escrita e o interesse pela gênese dos textos ultrapassam a curiosidade do crítico em penetrar nos bastidores da criação e atingem dimensões próprias ao exercício literário (SOUZA, 2010, p. 26).

A descrição de Eneida Souza, acima, é quase uma declaração de amor pelos manuscritos. Desde a popularização do computador pessoal, no entanto, a maior parte dos escritores migrou seus rascunhos para o suporte virtual, o que transformou bastante o modo de trabalho da crítica genética.

É forçoso lembrar que esta prática de lidar com os manuscritos começa a perder sua utilidade e prestígio nos tempos atuais, pela ação dos novos instrumentos da escrita como o computador, substituto da máquina de escrever, mas dotado de potencialidades muito mais destrutivas frente ao arquivo pessoal do escritor. Os rascunhos desaparecem, ao serem apagados pela eficiência de uma tecla que deleta o que se apresenta como excessivo ou descartável para a finalização da obra. No entanto, outros procedimentos começam a surgir, com vistas a recuperar o rascunho – ainda que digitado – das obras, o que está, curiosamente, provocando o excesso de arquivos desta natureza, além de outros relacionados à memória digital (SOUZA, 2010, p. 26).

Pelo menos a princípio, a escrita no computador parece ser inimiga da crítica genética, pois as transformações e edições feitas nos textos raramente ficam registradas em forma de rasuras ou anotações às margens da página. Por outro lado, há atualmente softwares capazes de registrar todas as alterações feitas num arquivo de texto, mesmo textos escritos em co-autoria, através de compartilhamento na nuvem. Isso, no entanto, gera o problema oposto: há tanto material que uma análise dos processos se torna extremamente longa e exige excessiva minúcia. *Blank Verse* ilustra esses processos de escrita e reescrita, hesitações, apagamentos e edições nos textos digitais com recursos visuais (ver imagens 32 a 35, na página 132), mas também recupera a escrita à mão através dos rascunhos de Will, o que confere ao personagem um certo ar de nostalgia. Até mesmo as anotações às margens dos textos aparecem brevemente na tela, enquanto Chris Marlowe faz correções nos trabalhos de seus alunos.

O manuscrito, todavia, não é o único instrumento da crítica genética, que pode também operar a partir da criação de “perfis biográficos” dos autores:

É digno de nota o rico material existente nos acervos dos escritores, como a correspondência entre colegas, depoimentos, iconografias, entrevistas, documentos de natureza privada, assim como a sua biblioteca, cultivada durante anos. Um esboço de biografia intelectual emana desses papéis, ao serem incorporados ao texto em processo, a cronologia dos autores, o encarte de fotos, a reprodução de documentos relativos à sua experiência literária, assim como a revisão da bibliografia sobre os titulares das coleções. [...] A produção desses perfis biográficos deve contemplar, portanto, não só o exame das bibliotecas dos escritores e seus manuscritos, mas também a presença de seus objetos pessoais, considerando-se sua importância para a construção de ambientes de trabalho, de hábitos cotidianos e processos particulares de escrita. Objetos muitas vezes triviais, mas pertencentes ao cotidiano de todo escritor, como canetas, agendas, porta-retratos, máquina de escrever, mesa de trabalho, objetos decorativos, cadernos de anotações, papéis soltos, recibos de compra, diários de viagem, relegados a segundo plano diante do valor documental dos livros e dos manuscritos, adquirem vida própria e contribuem para a construção de peculiaridades das biografias (SOUZA, 2010, p. 26).

No primeiro ato desta tese, procurei desenvolver uma espécie de biografia intelectual de William Shakespeare e seus contemporâneos ao listar e explorar parte da bibliografia comumente estudada nas escolas e universidade elisabetanas. Quanto aos itens pessoais, objetos e ambientes relacionados à prática da escritura, dos quais a crítica genética se vale para elaborar os perfis biográficos dos autores, estes estão completamente ausentes, quando se trata de William Shakespeare e os outros dramaturgos elisabetanos. E, por isso, *Blank Verse* os inventa. O pequeno caderno com capa de couro e ar retrô, em que Will faz suas anotações, o computador personalizado com uma estampa floral e delicada de Ben, a caneta vermelha com a qual Chris rabisca os textos de seus alunos e até mesmo o figurino dos atores são todos itens que influenciam na construção dos personagens e criam uma espécie de perfil biográfico fictício para os jovens escritores.

Um último ponto que destaco a respeito da crítica genética é que, ao contrário do que se poderia imaginar inicialmente, ela não consiste numa glorificação da origem ou da genialidade autoral romântica. Entende o texto como um *processo*. “[...] a crítica genética revela o lado inconcluso e incompleto da criação, permitindo que a abordagem de um documento literário não mais se restrinja ao texto publicado e ao seu estatuto de objeto intocável e inerte”. (SOUZA, 2010, p. 26).

É este processo de escrita, e não alguns de seus personagens, que é o verdadeiro protagonista de *Blank Verse*. Alinhando-se à curiosidade sobre o processo de criação e a gênese dos textos, a web série cria diversas situações em que Will é solicitado a explicar seus escritos, suas motivações, fontes e referenciais. Retomando a segunda cena do terceiro ato, numa mesa do bar durante a festa de Halloween, Will conta para Mary e Henry que está escrevendo um soneto. Mary pergunta então quem seria a inspiração para escrever um texto tão romântico e insinua: “aquela cujas ligações você sempre ignora?”. Sabemos pouquíssimo sobre a esposa que ele deixou em Stratford, o que contribui para seu ar misterioso e sua performatização de um caráter amoral. O plágio, a esposa abandonada, o pouco respeito pelas regras e burocracias da universidade são fatores que contribuem para sua aura de *bad boy*. Will desconversa e não responde à pergunta, mantendo o mistério de seu personagem.

Segundo Azevedo, a performance autoral costuma ser uma mescla de estratégias narrativas, enredos com pitadas de elementos autobiográficos, presença *online* em redes sociais e

aparições ou declarações públicas através de entrevistas ou publicações diversas. Analisando a obra do autor brasileiro Marcelo Mirisola, a pesquisadora aponta para o uso de uma linguagem agressiva que parece dialogar bem com o pessimismo de Will e com a carnificina de *Titus Andronicus*.

A linguagem relativamente trivial aposta nas GRATUIDADES como exercício de banalização da crueldade e as opções pelo grotesco, pelo escatológico e pela sordidez são misturadas a um humor corrosivo que se regozija com o mal-estar da civilização (AZEVEDO, 2007, p. 145).

A autora explica ainda que, na produção literária contemporânea, a função-autor vem sendo performatizada de modo a diluir as fronteiras entre realidade e ficção, já que muitos escritores incluem nos textos – publicados como romance e, portanto, ficção – toques de autobiografia, nem sempre facilmente identificáveis.

Nossa hipótese é que a performance narrativa é tanto uma instância que baralha a correspondência entre o vivido e o inventado, confundindo o enredo ficcional com informações biográficas como uma estratégia capaz de assegurar ao narrador assumir uma pluralidade de vozes (AZEVEDO, 2007, p. 138).

*Blank Verse* promove a materialização da função autor através da performance dos atores que interpretam autores. Estes autores-personagens são, por sua vez, baseados em autores reais cujos registros biográficos de suas vidas e os relatos históricos da sua época também fazem parte do enredo ficcional da série. A pluralidade de vozes narrativas atravessa toda a obra, todas as suas várias mídias, cujo conjunto se apresenta como uma colagem de elementos diversos que vão desde textos históricos a peças shakespearianas, de sonetos do período elisabetano ao cinema contemporâneo.

A performance pode ser definida, então, como repetição estilizada, como citação. A performance narrativa pode citar não apenas a ideia tradicional do autor como fonte do seu texto a fim de desmascará-la como uma condição fantasmática, como também pode citar outras vozes, travestir-se de máscaras, atuando em todo tipo de cena. Assim, o modo de atuação da performance implica não apenas a “imitação” de uma pretensa autenticidade autoral, mas também seu deslocamento e ressignificação (AZEVEDO, 2007, p. 139).

### 3.5 A LITERATURA NA TELA

Apostando cada vez mais na multiplicidade de perspectivas, ou ‘formas corais’, como coloca a crítica literária Flora Sussekind, muitos autores contemporâneos vêm promovendo o cruzamento de “falas, ruídos e gêneros [e] conectam-se a uma linhagem instabilizadora da literatura brasileira e à produção recente de cinema, teatro e artes plásticas” (SUSSEKIND, 2013). Ainda que, nesse trecho, Sussekind esteja se referindo, especialmente, à literatura brasileira, a autora parece descrever uma forte tendência da produção de arte contemporânea em relação ao “tensionamento propositado de gêneros” e à conexão da literatura com “outras áreas da produção cultural” (SUSSEKIND, 2013). As web séries, que considero uma dessas “outras áreas da produção cultural”, por sua vez, aproximam-se cada vez mais da literatura, adaptando obras literárias para a contemporaneidade virtual.

Esse é o caso de *The Lizzie Bennet Diaries* (2012-13), web série produzida por Hank Green e Bernie Su, que reconta o romance *Orgulho e Preconceito* (1813) de Jane Austen em formato de *vlog*. A extrema popularidade de *The Lizzie Bennet Diaries*, cujos vídeos contam com mais de 80 milhões de visualizações no YouTube, inaugurou uma tendência de web séries que adaptam obras literárias de domínio público. *Blank Verse* é uma das obras que seguiu o exemplo. Certamente não se trata de uma coincidência e *Blank Verse* faz questão de referenciar sua anterioridade. Nos *vlogs* postados por Georgia, no blog *The Messenger Speech*, é possível ver ao fundo um poster afixado na parede com os dizeres “Don’t forget to be awesome” – *não se esqueça de ser incrível*, uma espécie de bordão utilizado pelos irmãos e *YouTubers* John e Hank Green, no popular canal que mantém juntos, o *Vlog Brothers*. É uma referência sutil, mas não deixa de ser um reconhecimento claro de uma tradição que vem se estabelecendo no YouTube e no universo das web séries.

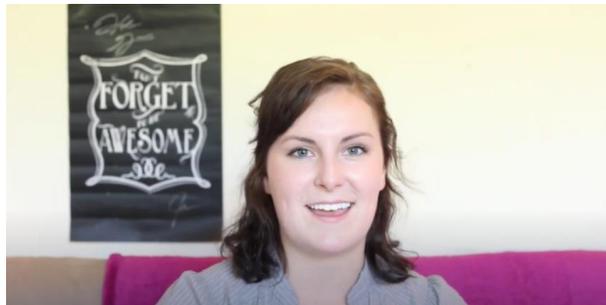


Figura 39: *The Messenger Speech: First Update*

Além de se inserir nessa recém nascida tradição de levar a literatura para o YouTube, *Blank Verse* mescla aos elementos históricos, que giram em torno de William Shakespeare, trechos e elementos narrativos de suas peças, sonetos e poemas, isto é, textos literários. O próprio título da web série, *Blank Verse* (verso branco), é uma referência clara à estrutura dos versos de William Shakespeare, em geral, metrificada, mas sem rimas – o clássico pentâmetro iâmbico. Isso tudo sem mencionar que os grandes dramaturgos elisabetanos são transportados para a contemporaneidade na condição de escritores que anseiam por ver suas obras adaptadas por Hollywood. Cria-se então uma complexa cadeia de empréstimos e apropriações entre diversas facetas literárias e audiovisuais.

Dada tamanha complexidade e elaboração narrativa, penso que vale a pena recorrer a mais um conceito da teoria da literatura: o de “escrituras ou literaturas pós autônomas”, elaborado pela pensadora argentina Josefina Ludmer, originalmente com o propósito de refletir sobre as tendências contemporâneas das literaturas sul-americanas, mas que aqui ressignifico e relanço sobre as produções audiovisuais *online*:

Essas escrituras não admitem leituras literárias; isto quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para “fabricar um presente” e esse é precisamente seu sentido. (LUDMER, 2007, p. 1)

A percepção de Ludmer parece-me extremamente valiosa não só para ajudar na compreensão do afrouxamento de fronteiras entre história e ficção que percebemos em *Blank Verse*, mas também para pensar a atuação da tradução e seu papel na construção do hibridismo de gêneros apresentado na web série. Ainda segundo Ludmer:

[...] muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior, como se estivessem ‘em êxodo’ (LUDMER, 2007, p. 1).

A tradução intersemiótica frequentemente trabalha exatamente com esse êxodo da literatura para outras artes – no nosso caso, temos um êxodo um tanto difuso, já que não há um ponto de partida fixo e bem definido. A (re)escritura de *Blank Verse* não é simplesmente a

tradução de uma única peça de William Shakespeare, mas um mosaico de fragmentos de toda a sua obra, além de farta mescla de suas biografias e relatos históricos a seu respeito, bem como textos de outros autores elisabetanos. Todas essas vozes ecoam no YouTube e, em coro, resultam numa produção audiovisual que transborda intertextualidade. Assim, *Blank Verse* situa-se dentro e fora da literatura: não é o que se chamaria tradicionalmente de obra literária, mas mantém com a literatura uma relação tão próxima que torna impossível sua separação.

### 3.6 CTRL C + CTRL V

Esse efeito de pluralidade de vozes, que tantos críticos e teóricos têm encontrado na literatura contemporânea, me parece ser mais um aspecto que ressoa com o modo de escrita elisabetano e que encontra terreno fértil nas web séries. Luciene Azevedo (2017) aponta como tendência cada vez mais comum a escrita como curadoria, uma espécie de *sampling*<sup>83</sup>, de recortar e colar de várias obras anteriores (Azevedo, 2017, p. 157). Sabe-se que a intertextualidade é parte intrínseca de qualquer produção linguística, seja ela literária ou não, mas este processo vai um pouco além, pois concentra-se na consciência criativa dos empréstimos, apropriações e colagens.

Essa tendência está intimamente relacionada com a transformação da percepção do autor, que deixa de ser romantizado como um ser genial, fonte criadora original e passa a ser alguém que está inserido em determinado contexto e se deixa “contaminar” pelo mundo à sua volta. Azevedo menciona a expressão “gênio não original”, que vem aparecendo em algumas publicações da última década, e descreve uma autoria pautada na citação e recombinação de elementos textuais pré-existentes. A Shakespeare é frequentemente atribuído o alcunha de gênio original, facilmente derrubado por uma rápida pesquisa sobre suas fontes, o que, dessa forma, torna a nova expressão “gênio não original” muito mais adequada ao dramaturgo que viveu há quatro séculos.

Reconhecendo que a literatura – e mais especificamente a poesia – resiste a práticas que há décadas impregnam as artes visuais, [a crítica estadunidense Marjorie] Perloff relaciona a não originalidade às práticas da citação, da cópia, da reprodução e da colagem, identificando aí a possibilidade de um novo

---

<sup>83</sup> O termo *sampling*, no contexto da música eletrônica, deriva de “*sampler*, aparelho que possibilita a reprodução de trechos de materiais pré-gravados – atualmente também no formato de software –, que inseriu na atividade criativa dos disc-jóqueis do hip hop, com a prática cultural do *sampling*, a possibilidade de reutilização de fragmentos de outras canções na elaboração de novas músicas” (VARGAS, et. al., 2018, p. 3).

paradigma para a criação literária. O pressuposto não defende, então, que “não haja um gênio em jogo” (2013, p. 54), mas que a noção de originalidade não pode mais ser relacionada a ele de forma tautológica uma vez que a *inventio* do século XXI supõe que ser original significa desenvolver as habilidades de “isolar, reconfigurar, reciclar, regurgitar, reproduzindo ideias e imagens que não são suas”, tal como defende [o professor da universidade da Pensilvânia, Kenneth] Goldsmith (2011, p. 139, tradução da autora). A autoria configura-se, então, como um processo sintetizador, e não mais criador. [...] Perloff afirma que a prática da apropriação, mesmo sendo tão antiga quanto a própria arte, merece uma tentativa de singularização no contexto das práticas artísticas contemporâneas, especialmente pela importância que as novas tecnologias digitais assumem em nosso cotidiano (AZEVEDO, 2017, p. 159).

Todos esses processos e recursos criativos descrevem muito bem a web série que alude e recombina elementos literários, históricos e biográficos, expondo o resultado de sua curadoria como uma sugestão de leitura guiada da dramaturgia elisabetana.

Muitas vezes percebidas como novidades resultantes das transformações ocasionadas pela presença massiva da tecnologia na vida cotidiana, essas práticas, curiosamente, remetem – mais uma vez – ao processo criativo do século XVI. As peças shakespearianas poderiam muito bem ser descritas como um *sampling* dos poemas de Ovídio, com um mix de Mateo Bandelo e uma pitada de Sêneca e Ovídio. Seus sonetos, escritos em primeira pessoa, há muito suscitam a hipótese da escrita de si e suas estrofes são esmiuçadas à procura de alusões a referentes externos no mundo real. Em relação à crítica literária contemporânea, Azevedo observa até mesmo um elogio da imitação – mais um valor estético renascentista, ressignificado pela modernidade, que ressurge no século XXI.

Em ensaio publicado na *Revista Serrote*, [o romancista e ensaísta estadunidense Jonathan] Lethem defende que “a apropriação, a imitação, a citação, a alusão e a colaboração sublimada consistem em uma espécie *sine qua non* do ato criativo, permeando todas as formas e gêneros no campo da produção cultural” (2012, p. 121), e que esse é um procedimento típico da estética do século XXI (AZEVEDO, 2017, p. 160).

A pesquisadora conclui seu ensaio com uma ressignificação do plágio, conceito da modernidade que retorna atualmente com novas complexidades adicionadas pelo modo de produção de capitalista:

Pensado como uma espécie de laboratório de construção, o romance e a própria ideia de autoria podem desfazer a oposição entre a originalidade e apropriação e

redescrever o plágio como uma força operativa nova, funcionando como uma outra *inventio* para o século XXI (AZEVEDO, 2017, p. 168).

### 3.7 GÊNEROS FRONTEIRIÇOS

Objeto de estudo da maioria dos críticos literários, a quem recorro para compor este capítulo, o romance, desde sua gênese, no século XVIII, funciona como espaço de experimentação e apropriação. Se tomado em seu momento inaugural, o romance – gênero da ficção por excelência – aproximar-se, hoje, do realismo como estratégia para garantir sua legitimidade e prestígio. No século XVIII, era comum que romancistas se apropriassem de textos como cartas, diários e documentos para a construção de narrativas ficcionais verossímeis, resultando, tradicionalmente, em dificuldade de definição formal do gênero, dada a enorme gama de textos que são atualmente categorizados sob o guarda-chuva do romance.

A mistura de gêneros não é apenas uma tendência das formas artísticas iniciantes, como era o caso do teatro elisabetano, no século XVI, e do romance, no século XVIII, mas também uma característica cada vez mais marcante em obras contemporâneas. As web séries encaixam-se em ambas as categorias, tanto por serem gêneros recém-nascidos, quanto por estarem alinhadas com muitas das tendências que permeiam a arte contemporânea. Azevedo (2019) aponta para um retorno ao hibridismo com a não-ficção, no momento atual da literatura:

[...] talvez pudéssemos repensar o lugar e o modo de funcionamento da ficção hoje começando exatamente pelo modo como a literatura se expande na direção de outras formas de narração, em especial daquelas que flertam com o documento (histórico e/ou etnográfico) e quase sempre se constituem a partir de uma voz em primeira pessoa que se conta e que expõe ao leitor o processo de escrever o que vamos lendo. Talvez, então, o hibridismo da ficção com formas não ficcionais, muito presente nas produções contemporâneas, possa indicar também um modo de revisão do que entendemos como ficcional (AZEVEDO, 2019, p. 330).

Ainda que a grande maioria das cenas de *Blank Verse* seja filmada com um enquadramento tradicional do cinema e da televisão, com a câmera em terceira pessoa, ou câmera invisível, a web série incorpora, em suas múltiplas redes, aspectos formais de gêneros de não-ficção, como os *blogs* e *vlogs*, que remetem à escrita em diários. Além disso, a exposição dos processos de escrita dos personagens – que inclui suas anotações e observações – é um dos elementos mais marcantes de toda a obra.

A melhor evidência disso está no investimento na indistinção dos papéis do autor, do narrador e do personagem, mas também no hibridismo formal de narrativas que se parecem com anotações, rascunhos de preparação de uma narrativa, entradas diarísticas e que muitas vezes tratam de documentos, de personagens ou episódios históricos escrutinados por uma voz narrativa tateante cujo gesto de escrita questiona as fronteiras entre o real e o ficcional, entre o verídico e o verossímil, que dá de ombros à ficção, mas também não quer aferrar-se à transparência da prova documental e é aí nesse difícil e instável equilíbrio que surge uma outra coisa, uma nova forma (AZEVEDO, 2019, p. 332-333).

A virtual indistinção entre os papéis de autor, narrador e personagem, bem como os processos de construção de escrita aparecem em *Blank Verse* através da exposição do labor da escrita dos personagens-autores, todos simultaneamente leitores e críticos uns dos outros. Além disso, a performance da função-autor destes escritores conta com o recurso das redes sociais e dos blogs, que estimulam a criação de personagens de si e contribuem para a diluição das fronteiras entre realidade e ficção – tudo isto ainda dentro do universo ficcional da série, que, por sua vez, constrói pontes com a realidade externa e histórica.

Hoje também os romancistas não querem se opor ou negar o entendimento do ficcional tal como elaborado modernamente, mas se dispõem a redimensionar as fronteiras entre o verossímil e o verdadeiro, entre a ficção e o real, entre a narrativa ficcional e a histórica, entre a invenção e o documento, querem reinventar o universo discursivo ficcional (AZEVEDO, 2019, p. 335).

Um exemplo analisado por Azevedo é o romance *El material humano*, publicado, em 2009, pelo escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. A autora descreve a obra da seguinte forma:

Durante a leitura, o leitor se depara com anotações que formam um labirinto com muitas entradas: a vida pessoal do escritor, a exposição dos andaimes de construção narrativa por meio das anotações [...], cópia de trechos de cartas, diários, radiogramas, e-mails e reportagens que expõem a permeabilidade da violência na política, na história, no dia a dia do país (AZEVEDO, 2019, p. 337).

Os “andaimes da construção narrativa” também estão expostos em *Blank Verse*, visto que escrita, reescrita, rasuras e hesitações são parte da estética visual da web série – novamente refiro o leitor às imagens 32 a 35. Já a leitura, comparada a um labirinto de múltiplas entradas, ressoa com a descrição de Henry Jenkins das narrativas multimídia, neste caso específico, o autor comenta a franquia *Matrix*:

Camadas sobre camadas de referências catalisam e sustentam nossa epistemofilia; as lacunas e os excessos proporcionam oportunidades para as muitas e diferentes comunidades de conhecimento, que surgem em torno desses filmes cult, mostrarem sua expertise, escarafuncharem suas bibliotecas e conectarem suas mentes a um texto que promete um poço sem fundo de segredos. [...] Quanto mais você investiga, mais segredos aparecem, os quais podem todos parecer, a qualquer momento, a chave do filme. [...] A absoluta abundância de alusões torna quase impossível a qualquer consumidor dominar a franquia totalmente (JENKINS, 2009, p. 141-142)

Com essa infinidade de referências, a noção de escrita como curadoria retorna à cena. O produto final, seja ele um romance, uma produção audiovisual ou uma instalação de arte, é resultado de uma composição de elementos anteriores. A novidade está no processo e na criatividade autoral do artista do século XXI, e no modo de combinação e recombinação desses elementos. Essa nova forma de produção requer uma nova forma de fruição – ou talvez, a própria mudança na fruição demande uma nova arte. De qualquer forma, o fato é que o leitor ou espectador contemporâneo não se satisfaz mais em apreciar uma obra “fácil”, mas precisa de uma arte que desperte seu engajamento. Ao leitor, então, cabe a difícil tarefa de escolher por onde começar ou o caminho seguir nesse labirinto. Em outro texto, de 2015, Azevedo sinaliza o valor estético da transparência da escritura no romance, do convite para que o leitor adentre os bastidores:

Flertando com o ensaio, com a prática da anotação ou com a autoficção, os romances parecem exceder a forma do próprio romance<sup>3</sup>, expondo ao leitor a manufatura do processo de composição, a possibilidade de explorar o relato do trabalho com a manufatura da obra, revelando os andaimes da escrita [...] (AZEVEDO, 2015, p. 100)

Os jovens autores de *Blank Verse* estão em vias de descobrir o seu próprio processo criativo e experimentam com diversos gêneros, referências e temas. Durante todo esse caminho de experimentação, o espectador da web série é convidado a participar da jornada, como se olhasse por cima dos ombros dos escritores, enquanto criam seus textos. Seguindo essa mesma lógica, o também professor da UFBA, Antônio Marcos Pereira, escreve sobre as *Hibridizações do Romance no Século XXI*, artigo publicado na Revista Contexto, em 2013, e menciona o que ele chama de “romance-ensaio”. Segundo o professor, esse tipo de texto desafia até mesmo a categorização editorial, pois, novamente, se coloca na fronteira entre ficção e não-ficção.

Um dos textos que Pereira usa para exemplificar sua análise é o *Diário de um ano ruim* (2008), do autor sul-africano J. M. Coetzee, obra que inclui todas as tendências aqui mencionadas: a auto ficção, a valorização de múltiplas vozes narrativas, o hibridismo de gêneros e o tensionamento das fronteiras da ficção. Nesta publicação, Coetzee cria um narrador personagem que compartilha consigo diversas características e que divide a narrativa com as observações de uma outra personagem, Anya, uma imigrante filipina. Além disso, o escritor sul-africano também inclui uma série de ensaios (devidamente referenciados no final do livro) que “interrompem” a narrativa. Pereira explica que essa construção do romance afeta diretamente a experiência do leitor.

Há as perturbações no fluxo de leitura oriundas do processo decisório peculiar que devemos executar para ler o livro. Devemos primeiro ler cada ensaio por inteiro e depois retornar e ler cada trecho do professor por inteiro, e depois retornar etc.? Ou devemos ler cada página por inteiro, o que implicará em ler um pedaço de ensaio, um trecho de um incidente narrado pelo personagem autor e um trecho de acontecimentos capturados pela perspectiva de Anya? (PEREIRA, 2013, p. 46-47)

Decisões semelhantes devem ser tomadas por quem se depara com *Blank Verse* e seu mundo expandido. Ao encontrar os vídeos no YouTube, por exemplo, deve-se assistir a toda a temporada e em seguida explorar as outras redes? Ou seria mais interessante acessar o material alternativo simultaneamente? Ou talvez, quem sabe, tentar seguir a ordem cronológica em que os vídeos, *posts* e *tweets* foram publicados? É possível que muitos espectadores nem mesmo se deem conta da existência de todo esse material, ou simplesmente não tenham curiosidade de explorar os *links* disponibilizados.

São infinitas as combinações possíveis, e cada leitor seguirá um caminho, podendo privilegiar as postagens de um personagem favorito e ignorar as outras, ou explorar cuidadosamente cada relato, para encontrar a “verdade” da história. Essa abundância de possibilidades ecoa a tese de Sussenkid sobre as ‘formas corais’, ao criar o efeito de multiplicidade em que diversos personagens compartilham suas perspectivas divergentes sobre os mesmos acontecimentos.

Um excelente exemplo do uso deste recurso é a interrupção entre as cenas II e III do terceiro ato de *Blank Verse*. Sem as costumeiras marcações do número de cenas e atos, o vídeo de pouco mais de três minutos é intitulado *Blank Verse Halloween Feature: Ben Jonson's Vlog*. O *vlog* de Ben Jonson é, portanto, considerado um episódio especial de Halloween, postado no

mesmo canal do Youtube que os outros vídeos da web série e inserido na trama como parte da história principal, e não como parte do universo expandido. A segunda cena do ato, vale a pena relembrar, é aquela em que a maioria dos personagens está reunida num pub festejando o Halloween. Enfurecida por ter sido barrada na entrada do bar e impedida de festejar o dia das bruxas com seus amigos, Ben expressa toda sua raiva dirigindo-se diretamente à câmera, a quem ela se refere como “internet”.

O vídeo começa sem nenhum enquadramento tradicional, com a câmera caída do chão, simulando amadorismo e improviso e criando uma sensação de realismo “cru” que, sabemos, é cuidadosamente construída, já que a filmagem é mantida na cena mesmo após a edição no material. Nestes primeiros segundos em que a câmera captura um ângulo esdrúxulo, ouve-se a voz de Ben, irritada, num típico acesso de raiva adolescente trovejando grosserias contra sua mãe e contra o equipamento de filmagem, com o qual aparenta ter dificuldades de configurar. Este é um momento importante, pois é como se, mais uma vez, o espectador fosse convidado a participar dos bastidores da criação de conteúdo, não apenas no processo de escrita dos jovens estudantes, mas também na produção dos vídeos da web série.

Além disso, ainda neste primeiro momento, é possível observar parte do quarto de Ben, repleto de livros, e até mesmo ter um vislumbre de alguns que ela guarda embaixo da cama. Os livros que um escritor mantém em sua biblioteca, para a crítica genética, são extremamente valiosos, pois ajudam a construir o que Eneida Souza (2010) chama de “bibliografia do autor”. É bastante simbólico que no quarto de Ben Jonson seja possível ver uma cópia dos Clássicos de Eurípedes, junto ao *bestseller* contemporâneo *Guerra dos Tronos*, de George R. R. Martin – uma mistura do clássico canônico com o novo popular, assim como é *Blank Verse*.

Dando prosseguimento ao *vlog*, Ben expressa seu descontentamento e frustração por não poder comemorar o halloween com seus amigos, trazendo outra experiência daquela mesma noite, mas em diferentes circunstâncias, ampliando assim a percepção dos fatos narrados pela série, ao fornecer para o espectador uma outra perspectiva. Esta interrupção parece funcionar também como um convite à exploração do universo expandido de *Blank Verse*, onde o espectador mais engajado poderá ter mais contato com essa multiplicidade narrativa.

### 3.8 BLOGS E VLOGS: A INVENÇÃO DE SI

Para os jovens escritores de *Blank verse*, a maneira mais fácil e prática de expressar sua individualidade e perspectiva sobre o mundo à sua volta é através da internet e seus diversos recursos. Luciene Azevedo (2007) examina as diferentes formas que escritores com aspirações literárias usam os blogs como ferramentas.

Os *blogs* são páginas pessoais nas quais os autores podem expor desde experimentações literárias até os mais banais comentários sobre o seu cotidiano. À maneira de um diário íntimo, o *blog* é construído cronologicamente através da possibilidade diária de atualização [...]. Há os [autores] que apostam na linguagem jornalística para comentar os fatos diários ou resenhar filmes, os que são uma verdadeira tribuna de opiniões sobre tudo, os que investem na auto-exposição da intimidade, os que funcionam como um mero suporte de autopublicação (AZEVEDO, 2007, p. 44-45).

Para autores iniciantes, os blogs podem também funcionar como um exercício de constância, como um espaço de experimentação ou até mesmo um tipo de vitrine para publicações mais tradicionais (AZEVEDO, 2007, p. 46). O universo expandido de *Blank Verse* conta com dois blogs que merecem nossa atenção: o de Georgia, que tem um tom mais jornalístico, mas com doses de intimidade e um tom diarístico que aumenta gradualmente com o passar do tempo; e o de Will que, desde o princípio, mescla textos confessionais e experimentações literárias, funcionando como vitrine, ou uma espécie de portfólio. Dentro da efemeridade das redes sociais, encontra-se o desejo de permanência do jovem autor-blogueiro, que almeja ser “descoberto” e ocupar um lugar no cânone. É o que nos revela o primeiro *post* de Will, no seu espaço intitulado *Will Shakespeare Writes*. O pequeno texto em prosa se intitula *Moving On* (Seguindo em Frente) e relata acontecimentos anteriores aos que são representados nos vídeos da web série. O trecho, já citado no prólogo desta tese, está reproduzido novamente a seguir:

Ontem foi noite de estreia da minha peça *The Comedy of Errors*, com os Atores da Comunidade de Stratford. Foi pra lá de emocionante imaginar minhas palavras adquirindo vida daquela forma e ver os personagens inteiramente formados e incorporados pelos atores. O público, no entanto, era pequeno. Fiquei pensando que se eu quiser fazer sucesso, preciso deixar esta cidadezinha e buscar público em algum outro lugar.

Fui aceito no programa de Escrita Criativa da Universidade de Bankside, a mesma escola onde Chris Marlowe está fazendo o Mestrado. Acabei de ler que ela fez um contrato de filmagem do seu romance *Dr. Faustus*. Ela, claramente, tem público; talvez possa me ajudar a encontrar o meu.

Nunca é fácil deixar a família para trás, mas sinto como se não tivesse outra escolha. É como se minha vida estivesse em outro lugar, esperando por mim. Se quero ser escritor, já passou da hora de focar na minha escrita<sup>84</sup>.  
(BLANK VERSE, 2013, *blog*)

O texto menciona a *Comédia dos Erros*, peça que a maioria dos estudiosos concorda ter sido a primeira comédia escrita por William Shakespeare, provavelmente em 1594. Os criadores do universo de *Blank Verse* extrapolam esse dado histórico e imaginam a possibilidade de uma montagem amadora da peça, ainda em sua cidade natal. Assim, nasce a imagem do personagem Will encontrando sua vocação na escrita, embora frustrado com a pequena audiência de sua cidadezinha. Surge então o desejo de buscar algo maior, seguir os passos de autores que admira – Chris Marlowe, por exemplo – e mudar de vida na cidade grande.

Toda essa mudança reverbera em uma postagem posterior, intitulada *Away from Home* (Longe de Casa), cujo texto propriamente dito é um excerto da peça *Dois Cavalheiros de Verona* que vimos surgir na tela no primeiro ato de *Blank Verse* (ver imagem 8). Além desta colagem direta do texto shakespeariano, há duas outras: um trecho de *Titus Andronicus* transformado em prosa, mas com o texto integral da peça, e um soneto, intitulado simples e exatamente *A Sonnet*, uma transcrição na íntegra do Soneto 1, de Shakespeare, e provavelmente o texto que estava sendo discutido no bar, na segunda cena do terceiro ato de *Blank Verse*.

Se Will esperava fazer do seu blog um exercício de constância na escrita, ele não foi muito bem sucedido, pois estes são todos os textos publicados no *Will Shakespeare Writes*. As duas outras únicas postagens são vídeos de performances musicais: a primeira é *Winter Wind: by Will Shakespeare*, uma versão voz e violão da canção conhecida como *Blow, blow, thou winter wind*, da peça *Como Gostais*, interpretada inteiramente por Will. A segunda performance musical tem a participação de Henry Wriothesley, e é uma versão mais elaborada da canção *Sigh no more, ladies, sigh no more*, cantada na comédia *Much ado about nothing*, e aqui interpretada por

---

<sup>84</sup> Minha tradução de: “Last night was opening night of the Stratford Community Players production of my play *The Comedy of Errors*. It was a thrill beyond imagining to hear my words brought to life in that way, and to see the characters so fully formed and embodied by the actors. The audience, however, was tiny. It made me realize that if I want to be a success I need to leave this small town and find my audience somewhere else. I’ve been accepted into Bankside University’s Creative Writing program, the same school that Chris Marlowe is currently doing her Master’s at. I just read that she’s been offered a movie deal for her novel *Dr. Faustus*. She clearly found her audience; maybe she can help me find mine. It’s never easy to leave your home behind, but I feel as though I have no choice. As if my life is out there, waiting for me. If I’m going to be a writer ‘tis high time I focus on my writing”.

Henry, na noite de Halloween. Desta vez, temos Will no violão, Henry no teclado e ambos cantando um dueto.

Se não *contribuiu* para torná-lo um escritor assíduo e prolífico, certamente o blog *Will Shakespeare Writes* foi um excelente espaço para experimentação, já que suas publicações vão desde entradas diarísticas, textos literários de gêneros diversos e até mesmo performances musicais. Essa variedade aponta para o jovem autor como um artista multifacetado, que conecta elementos literários a outras artes, desde a poesia até o drama encenado, passando também pela música. Essa descrição soa extremamente contemporânea, mas não se aplica apenas ao personagem Will, de *Blank Verse*, serve também para William Shakespeare, afinal é da sua obra que vêm os elementos dessa colagem.

O outro blog sobre o qual quero comentar é o *The Messenger Speech*, comandado por Georgia Roberta Green-Peele, num tom bastante distinto. A primeira postagem no blog é, na verdade, um *vlog* em que a recém matriculada estudante de escrita criativa se apresenta e explica seu objetivo: documentar o dia-a-dia da universidade, trazendo notícias, fofocas e entrevistas. As postagens do *The Messenger Speech* são uma mescla de vídeos e textos com linguagem jornalística, todos riquíssimos em intertextualidade com a obra shakespeariana. Há, por exemplo, a entrevista com o Bobo e seu cão, que já discuti no primeiro capítulo, e a cobertura das eleições para presidente do conselho estudantil, que mencionei no segundo.

Neste momento desejo me debruçar sobre três postagens, isto é, três *vlogs* que contêm relatos mais pessoais de Georgia, incluindo elementos importantes de construção da personagem e que formam um arco narrativo paralelo à trama principal de *Blank Verse*.

O *blog* é um espaço em que o comentário da experiência cotidiana do tempo presente e a crônica de si aparecem mesclados à ficcionalidade. Então, não é possível dissociar obra e vida. [...] Se aceitamos essa possibilidade podemos pensar que o investimento do relato em uma invenção biográfica também pode perturbar os limites entre a ficção e a vida. O *blog* pode se transformar em uma ferramenta propícia para o exercício da autoficção (AZEVEDO, 2007, p.47).

Se o blog é um exercício de autoficção no qual os autores criam personagens de si, mais uma vez *Blank Verse* leva o conceito ao extremo, criando blogs escritos por personagens fictícios que criam personagens de si.

É claro que fazer de si mesmo objeto de ficção não tem nada de surpreendentemente inovador. No entanto, o que parece estar em questão para a ficção que mostra a sua cara nos blogs é a possibilidade de jogar com essa consciência como um efeito calculado, embaralhando vida e ficção, refinando a apresentação de si através da teatralização (AZEVEDO, 2007, p. 48).

A grande novidade da escrita em blogs e da gravação de *vlogs* não está na autoficção propriamente dita, mas no jogo de consciência dessa mescla entre realidade e ficção. Essa experimentação é elevada à máxima potência em *Blank Verse*, que cria o efeito de escrita da experiência cotidiana em blogs de personagens fictícios, que, por sua vez, são baseados em pessoas reais, figuras históricas. Além disso, para deixar tudo ainda mais complexo, incluem fatos históricos verídicos e documentados neste jogo de ficção. É o caso do primeiro *post* de Will, que remete à mudança de William Shakespeare de Stratford-upon-Avon para Londres, e da cobertura jornalística de Georgia sobre as eleições estudantis, que ecoam acontecimentos e personagens envolvidos na Guerra das Rosas e ficcionalizados por Shakespeare em suas peças históricas.

Já os três vídeos sobre quais quero comentar, neste momento, lidam com a performatividade de si. Georgia, sempre preterida pelos colegas, apresenta em seus *vlogs* uma faceta de si mesma que não consegue expressar em suas interações face a face com os colegas e professores. Apenas com a câmera invisível da narrativa principal, sem o tom confessional desses diários filmados, jamais conheceríamos certos anseios e angústias da personagem que estavam fervilhando sob a superfície e que, finalmente, culminam com o desfecho trágico da web série: o assassinato de Chris Marlowe, no quinto ato.

No primeiro destes três vídeos, que é também a primeira postagem disponível no blog *The Messenger Speech*, pode-se ver uma jovem extremamente empolgada com sua recém iniciada jornada acadêmica na Bankside University. Georgia mostra-se otimista e ansiosa para conhecer melhor os colegas, demonstrando uma admiração especial por Chris Marlowe. A estudante expressa o desejo intenso de entrevistá-la para o seu blog e imagina que a autora *best-seller* e mestranda da instituição ficará feliz em conceder-lhe uma entrevista exclusiva. No entanto, ela não poderia estar mais enganada. Marlowe jamais demonstrou o menor interesse em tal entrevista, muito pelo contrário, sempre tratou Georgia com indiferença e rispidez.

No segundo *vlog* já se nota uma grande diferença. Até mesmo a iluminação e as roupas da personagem estão diferentes, mais escuras, contrastando com as roupas claras e o ambiente bem

iluminado do primeiro vídeo. A expressão da personagem não chega a ser depressiva, mas se mostra claramente menos empolgada e ingênua, após alguns meses de experiência na universidade. Nesse vídeo, Georgia relata sua primeira visita ao pub mais popular entre os estudantes da Bankside, The Anchor. A jovem acabara de completar dezenove anos, idade mínima para frequentar bares e consumir bebidas alcoólicas, na maior parte do Canadá, onde se passa a web série. Declara-se frustrada, no entanto, pelo fato de ninguém ter verificado sua carteira de identidade e percebe que muitos adolescentes podem estar frequentando o local ilegalmente. Decide então, que vai apurar os fatos a fundo e que essa será sua primeira experiência com o jornalismo mais sério, investigativo.

Apesar de bem-sucedida em sua missão de expor o problema para a administração da universidade e garantir que o Anchor Pub passasse a verificar rigorosamente a idade de seus frequentadores, seu jornalismo investigativo fez com que Georgia ficasse extremamente impopular entre os colegas, especialmente Ben Jonson que, aos dezesseis anos, fora impedida de entrar no bar e participar na festa de Halloween com os amigos – evento que motivou o *vlog* da personagem, discutido há pouco. Essa não foi a única vez em que o senso de justiça e honestidade de Georgia prejudicaram sua vida social. No quarto ato, ela faz uma denúncia à administração da Bankside que resulta na expulsão de Thomas Kyd da universidade. Se sua reputação já não era das melhores, este fato a torna uma pária entre os colegas.

O último vídeo dos três que destaquei é postado logo após esse acontecimento. Aqui, toda a estética da personagem é sombria e revela seu estado mental depressivo e perturbado. Abaixo, vê-se uma comparação de três momentos, um de cada um dos *vlogs* mencionados em que se pode observar a transformação da personagem através da iluminação do cenário e do modo como ela se apresenta para a câmera:



**Figura 40:** *The Messenger Speech: First Update*



**Figura 41:** *The Messenger Speech: Hard-Hitting Journalism*



Figura 42: *The Messenger Speech: Being a Reporter*

Neste último *vlog*, Georgia expressa sua frustração com os últimos acontecimentos e sua tristeza diante da reação dos colegas às suas atitudes. Defende-se afirmando que tudo que ela fez foi agir como uma repórter, tomando atitudes corretas diante de situações que considerou injustas. No entanto, a personagem parece distraída e o vídeo tem alguns cortes abruptos que simulam um estado mental de confusão e agitação. A jovem finaliza o vídeo prometendo, em parte para a câmera, em parte para si mesma que, a partir daquele momento, irá dedicar-se exclusivamente à sua escrita e ficará de fora de todo o drama da universidade.

Tal promessa não chegará a ser cumprida, pois, no ato final, Georgia aplica um golpe mortal em Chris Marlowe, após perder completamente o controle numa festa. Ela fere Chris em seu olho, mesmo local do ferimento que causou a morte de Christopher Marlowe, em 1593. O golpe é desferido com o mesmo punhal que Georgia exibira no terceiro ato e que levantara suspeitas em Thomas.

A briga das duas mulheres, seguida da agressão fatal, certamente causa grande surpresa no espectador que acompanhou apenas a trama principal de *Blank Verse*. Entretanto, aquele que estava atento ao *The Messenger Speech* e testemunhou a deterioração mental de Georgia já poderia esperar um desfecho trágico para a história. Também é possível que após o choque causado pela morte de Chris, aquele espectador mais casual, que não acompanhara as diversas redes que circundam a narrativa central, pode ter seu interesse despertado e, em retrospectiva, se aprofundar mais nesse universo expandido a procura de uma explicação, de algo que justifique a atitude aparentemente desproporcional de Georgia.

Espero ter demonstrado, com estes exemplos, como a web série *Blank Verse* funciona de maneira semelhante ao romance labiríntico de que fala Azevedo, com múltiplas entradas e caminhos alternativos que estão à disposição do espectador. Este, por sua vez, vê-se diante de uma abundância de possibilidades e é obrigado a tomar decisões a cada passo do caminho: até onde desejo explorar este universo? Estou disposto a desvendar cada uma dessas referências e

camadas de intertextualidade? Essas escolhas espelham o processo de leitura fragmentada do leitor contemporâneo, como indica Pereira. Vê-se então como a web série está profundamente conectada com as tendências estéticas, formais e até temáticas da literatura contemporânea. E, apropriando-se do prestígio dessa arte mais antiga, como também faziam os romances no século XVIII, vem se estabelecendo cada vez mais como forma artística digna de atenção e do esforço de leitura que sua experiência exige.

Assim como *A Megera Domada* é, de fato, uma peça dentro de outra peça, *Blank Verse* comporta em seu universo múltiplas narrativas. Chris Marlowe, a megera contemporânea da web série, é uma mulher forte e confiante, apesar não ter uma presença online muito significativa. Sua conta do *twitter* não tem muita atividade, além de breves interações com Thomas Kyd. No próximo ato de *Blank Verse*, vemos que o período de lua de mel em que o casal termina o terceiro ato será breve e a “megera” Chris poderá se revelar menos independente do que aparenta.

#### 4. INTERLÚDIO – TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

Considerem qual foi a sua jura,  
 Jejuar, estudar, não ver mulher;  
 Um crime contra a própria juventude.  
 Jejuar, com estômagos tão jovens?  
 A abstinência engendra moléstias.  
 E se juraram estudar, senhores,  
 Mas todos repudiaram os seus livros,  
 Como sonhar poder estudar neles?  
 Onde teriam, Senhor, mais os dois,  
 A base para a perfeição do estudo  
 Senão num belo rosto de mulher?  
 Dos olhos delas tiro essa doutrina:  
 Elas são fonte, livro, academia,  
 De onde triou o fogo Prometeu.  
 (Trabalhos de Amor Perdidos, 4.3. 285 – 298).

*Um café. BEN, CHRIS e WILL juntos em uma das mesas. Não conversam entre si, apenas escrevem avidamente.*

##### 4.1 INTERLÚDIO

O interlúdio, geralmente uma breve apresentação musical ou cômica entre dois atos ou duas cenas de uma peça dramática, é chamado, em inglês, de *inter-act*, *act-interval*, ou, pelo termo de origem francesa, *entr'acte*, definido pela American Association of Community Theatre da seguinte forma:

Música Orquestral tocada ao fim do intervalo de uma ópera ou musical antes que se inicie um novo ato 2) Pode ser usado para se fererir ao próprio intervalo. 3) Em alguns casos, o *entr'acte* (francês para “entre atos”) era um breve número de entretenimento apresentado durante os intervalos. (AACT).

No período elisabetano, o *entr'acte* assume o terceiro significado listado: era uma performance mais curta, sem relação com a principal peça que estava sendo apresentada. Trazendo este conceito para as produções audiovisuais contemporâneas, particularmente as seriadas, é possível pensar nos episódios “especiais”. Esse tipo de episódio normalmente traz uma

espécie de conteúdo extra, que não interfere na trama principal e costuma ser temático, frequentemente associado a feriados e datas comemorativas. Nesse sentido, *Blank Verse* conta com dois interlúdios, ou *entr'actes*: os episódios especiais de Halloween – *Blank Verse Halloween Feature: Ben Jonson's Vlog* –, comentado anteriormente, e Ação de Graças – *Thanksgiving Special* – que é inserido entre as cenas 2 e 3 do quarto ato da web série.

No *Thanksgiving Special*, Will, Ben, Chris, Thomas e Richard estão parados na estrada entre o Canadá e os Estados Unidos por conta de um pneu furado. A cena traz rastros das peças *Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe, *A Tragédia Espanhola*, de Thomas Kyd, e *Volpone*, de Ben Jonson, misturando-os com elementos contemporâneos: os jovens estão ansiosos para aproveitar a *Black Friday*, tradicional dia de promoções e descontos, logo após o feriado de Ação de Graças, nos Estados Unidos; e mencionam elementos de cultura pop como o filme *Meninas Malvadas* (2004) e o Teste de Bechdel.

O teste de Bechdel é composto por três perguntas que se originaram da história em quadrinhos “Dykes to Watch Out For” de Alison Bechdel (1986). As três questões, ou testes, são: 1) Há pelo menos duas personagens femininas nomeadas no filme? 2) Essas personagens conversam entre si? e 3) Elas conversam sobre algo além de um homem? Se após o fim do filme o espectador conseguir responder “sim” para todas as questões, diz-se que o filme passa no teste de Bechdel<sup>85</sup> (Agarwal et. al., 2015, p. 830).

A menção ao teste de Bechdel é mais um indício da consciência que *Blank Verse* tem como tradução e da transformação que isso implica. A web série recria peças elisabetanas que jamais passariam no mencionado teste, mas faz questão de mostrar que, contemporaneamente, isso não é mais cabível. Nesta cena, por exemplo, não fosse a decisão criativa dos produtores de transformar Ben Jonson e Christopher Marlowe em personagens femininas, só veríamos homens na tela.

Os jovens universitários, sem saber como resolver o problema do pneu furado e sem conseguir contato com a seguradora, decidem simplesmente relaxar e aproveitar o momento dividindo um cigarro de maconha. Segue-se então um diálogo um tanto desconexo, em que elementos das obras citadas são mesclados à linguagem contemporânea. A sensação de

---

<sup>85</sup> Minha Tradução de: “The Bechdel test is a series of three questions, which originated from Alison Bechdel’s comic “Dykes to Watch Out For” (Bechdel, 1986). The three questions (or tests) are as follows: (T1) are there at least two named women in the movie? (T2) do these women talk to each other? and (T3) do these women talk to each other about something besides a man? If after watching a movie, the viewers answer “yes” to all three questions, that movie is said to pass the Bechdel test” (AGARWAL et. al., 2015, p. 830).

entorpecimento causada pela droga é passada para o espectador através da névoa de fumaça que envolve os personagens e pela edição da cena, com muitos cortes e repetições de alguns trechos, simulando um estado mental alterado. À medida que vão ficando mais entorpecidos, todos ficam mais emotivos e Chris comenta o quanto é grata por ter os amigos por perto e assim, neste clima de Ação de Graças, termina *Thanksgiving Special*.

Seguindo o exemplo dos *entr'actes* e dos episódios especiais, optei por chamar esta seção da tese de *Interlúdio*, visto que não chega a constituir um capítulo completo, mas trata de um tema em particular que não poderia ser ignorado: a obra poética de William Shakespeare e sua relação íntima com a peça que norteia o quarto ato de *Blank Verse, Trabalhos de Amor Perdidos* (1598).

#### 4.2 TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

Na primeira cena do quarto ato de *Blank Verse*, Ben, Chris e Will estão num café, absortos, trabalhando cada um em seu próprio texto, quando são interrompidos pela chegada de Richard Burbage. Richard é caracterizado como um personagem lascivo e displicente, e já entra em cena interrompendo o clima de concentração e fazendo piadas agressivas, de ordem sexual. “Eu achei que tinha sentido o cheiro de uma vagina velha e empoeirada, quando entrei” – ele comenta ao ver Chris. “Desculpe, Richard. É a sua mãe, não consigo tirar seu cheiro das minhas mãos” – ela retruca, à altura, sem pestanejar. Quando é apresentado a Ben, Richard flerta com ela, abertamente, olhando fixamente para seus seios. Will fica um tanto exasperado com a extravagância do rapaz, que não lhe dá muita atenção, abrindo, assim, uma pequena ferida no seu imenso ego. Logo se juntam ao grupo Mary Fitton, acompanhada por Henry Whritheosly, seguidos por Thomas Kyd. Ben é a primeira a parar de trabalhar. Fecha seu *lap top* e, seguindo o conselho de Chris, vai atrás de Richard que acabara de sair tão abruptamente quanto entrara. Richard Burbage é um eterno estudante de teatro, que está na faculdade há sete anos e ainda assim parece não ter previsão de quando irá se formar. No entanto, segundo Chris, ele tem excelentes relações com o departamento de teatro e poderia oferecer alguma ajuda a Ben, que está considerando escrever uma peça.

Chris continua tentando trabalhar, mesmo diante de Thomas, que a distrai com sua presença. Ela lê e corrige os trabalhos de seus alunos de escrita criativa. Will é um deles, e ela se

irrita com o rapaz por ter escrito mais uma adaptação de contos folclóricos antigos que precisam de longas notas de rodapé para serem compreendidos. Ela exige que Will escreva algo original, para variar. Tom, ouvindo a conversa, sugere um tema: “por que você não escreve sobre um grupo de pessoas que vão pra universidade e arruinam suas vidas?”. A essa altura, todos já desistiram dos trabalhos nos quais estavam tão concentrados minutos antes, levantam-se e vão embora. Apenas Will continua sentado, olhando pensativo para o horizonte. Esta primeira cena resume a peça que fornece as fundações para o quarto ato de *Blank Verse*, aliás em todas as cenas deste ato da web série este mesmo mote se repete: há sempre alguém tentando estudar ou trabalhar e sendo interrompido ou distraído.

*Trabalhos de Amor Perdidos* é uma das únicas obras de Shakespeare em que não se pôde, até hoje, identificar uma fonte ou referência anterior, sendo aparentemente, um trabalho “original”.

Trabalhos de Amor Perdidos é uma peça um tanto enigmática. Parece até mesmo ser uma sátira a alguns dos contemporâneos mais notáveis de Shakespeare, e é tão rica em alusões e ironia que parece não ter sido escrita para ser apresentada publicamente nos teatros. Supõe-se que poderia ter sido encomendada por Southampton, e já se chegou a especular que fora encenada pela primeira vez na residência do Conde<sup>86</sup> (ACKROYD, 2005, p. 210-211).

Alguns pesquisadores, como Heliadora, acreditam que a comédia seja, na verdade, a ficcionalização de um evento verídico:

Dizem que Shakespeare não inventava enredos, mas nesta comédia ele pegou um acontecimento histórico – a recente visita que a princesa Marguerite de Valois fez ao seu marido Henrique de Navarra, de quem estava separadas, para negociar interesses no ducado da Aquitânia –, juntou a ele uma alegre crítica à moda das academias, que apareceram em quantidade na Itália e na França, onde jovens nobres se comprometiam com a vida de estudo e, para completar, como contraste, armou um grupo de aldeões caricatos ou ignorantes, calcados do tipo da *commedia dell'arte* italiana (HELIODORA, 2014, p. 52).

---

<sup>86</sup> Minha Tradução de: “*Love’s Labour’s Lost* is something of a puzzle. It seems in part to be a satire on some of Shakespeare’s most notable contemporaries, and is so highly allusive and ironic that it hardly seems designed for the public playhouses. It has sometimes been assumed that it was commissioned in some sense by Southampton, and there has even been speculation that it was first performed in Southampton House”.

A peça montada pelos aldeões em *Trabalhos de Amor Perdidos* parece ser um rascunho de uma “peça dentro da peça” muito mais bem sucedida, aquela apresentada pelos artesãos de *Sonho de Uma Noite de Verão* (HELIODORA, 2014, p. 56) e Bloom considera a comédia um importante marco no desenvolvimento dos recursos verbais de Shakespeare e um passo em direção à sua emancipação em relação à influência artística de Christopher Marlowe (BLOOM, 1999, p. 134).

É uma comédia um tanto melancólica, pois priva o público do final feliz que certamente é esperado após a resolução dos conflitos. Segundo Bloom, “Nenhuma outra peça de Shakespeare termina com tamanha derrota erótica”<sup>87</sup> (BLOOM, 1999, p. 137). A história começa com o rei de Navarra incentivando seus três nobres companheiros a se juntarem a ele numa jornada de três anos na qual deveriam dedicar-se exclusivamente aos estudos, abdicando de todos os outros prazeres.

A fama, que todos buscam na vida,  
 Viva talhada em nossos bravos túmulos,  
 Trazendo graça à desgraça da morte  
 Quando, a despeito da fome do Tempo,  
 A empresa deste hálito presente  
 Possa cortar o gume do fio da foice,  
 E nos fazer herdar a eternidade.  
 Portanto, meus nobres conquistadores,  
 Que lutam contra as próprias afeições  
 E as grandes hostes do desejo humano,  
 Nosso recente edito agora é válido:  
 Nossa Narrava há de espantar o mundo;  
 Nossa corte, uma pequena academia,  
 A, quieta, contemplar da vida as artes.  
 Os três, Berowne, Dumain e Longaville  
 Juram viver comigo por três anos,  
 Colegas, observando os estatutos  
 Bem anotados, aqui neste horário;  
 Já juraram, agora aqui assinem,  
 Para que a própria mão golpeie a honra  
 De quem ferir de qualquer modo o texto:  
 Estando prontos, como já juraram,  
 Assinem esta jura, e a respeitem.  
 (Trabalhos de Amor Perdidos. 1.1. 1 – 32).

Almejando a imortalidade de seus legados intelectuais, os cavalheiros Longaville e Dumain aceitam os termos do rei e juram, de pronto, cumprir a promessa. Já Berowne, o

---

<sup>87</sup> Minha tradução de: “No other comedy by Shakespeare ends with such erotic defeat”.

personagem mais interessante do ponto de vista dramático, hesita diante de exigências tão pouco realistas:

Só posso repetir os seus protestos;  
 E a tanto meu senhor, eu já jurei,  
 Três anos estudar, vivendo aqui.  
 Mas encontro maiores exigências;  
 Como não ver mulheres nesse tempo,  
 Que espero não estar nas arroladas;  
 Uma vez por semana sem comida,  
 E uma só refeição nos outros dias,  
 Que espero não estar nas arroladas;  
 Depois, dormir só três horas por noite,  
 E ficar sem piscar o dia inteiro.  
 Quando nunca achei pecado a noite toda,  
 E criar noite por um meio dia,  
 Que espero não estar nas arroladas.  
 São tarefas estéreis pra seguir,  
 Não ver mulher e estudar, sem dormir.  
 (Trabalhos de Amor Perdidos. 1.1. 33 – 48).

Após muita insistência dos outros três, Berowne cede e faz suas juras, prevendo, no entanto que logo serão todos perjuros. De fato, o grupo é prontamente surpreendido pela chegada da princesa da França e suas três damas de companhia, que, muito previsivelmente, conduzirão todo o plano água abaixo.

No final da peça, quando todas as juras de dedicação exclusiva aos estudos foram descumpridas e todos os casais estão formados e prontos para noivar, chega a notícia da morte do rei de França. Sua filha, a princesa, juntamente com suas damas, são solicitadas a retornar, imediatamente. As jovens prometem responder aos pedidos de noivado após um ano, caso a chama de seu amor ainda esteja viva.

#### 4.3 LOVE'S LABOUR'S WON

Especula-se que a resposta aos tais pedidos de casamento tenha sido revelada numa peça subsequente: *Love's Labour's Won* (Trabalhos de Amor Vencidos).

O enigma de Trabalhos de Amor Perdidos torna-se ainda mais complexo graças a referências a uma sequência intitulada Trabalhos de Amor Vencidos. O título faz parte de um inventário das peças de Shakespeare compilado por um

contemporâneo em 1598, e um catálogo de um livreiro de 1603 prova que foi impresso e vendido. No entanto, a peça desapareceu completamente. Houve tentativas de identificá-la com *A Megera Domada* e *Como Quiserem*, mas a diferença nos títulos permanece um obstáculo. Devemos simplesmente aceitar que é uma peça "perdida" de Shakespeare, a ser colocada com outra peça "perdida" intitulada Cardênio<sup>88</sup> (ACKROYD, 2005, p. 213-214).

É claro que *Blank Verse* não perderia a oportunidade de inventar uma explicação para tal desaparecimento. Na terceira cena do quarto ato, Ben aparece concentrada, trabalhando em um texto que precisa submeter para avaliação. Seguindo o tema do ato, o estudo sendo interrompido pela diversão, logo aparecem Richard e Thomas, que a convidam para assistir a uma peça “exótica” – “vai haver peitos”, Richard explica. A jovem, extremamente dedicada à sua vida acadêmica, permanece decidida a terminar o trabalho e enviá-lo no prazo. É quando Tom insinua a possibilidade de que o sistema da universidade, um ambiente virtual de aprendizagem, estará fora do ar naquela noite.

Os três seguem então para um dos escritórios da universidade e Thomas usa um dos computadores para hackear e derrubar o sistema, garantindo assim a noite de folga para Ben. Há, na sequência, um corte na cena e agora se vê um outro ambiente, uma sala de estudos, onde Will e Chris trabalham em seus computadores. Ao notar que o sistema da *Bankside University* está fora do ar, ambos entram em pânico, pois percebem que seus textos não foram armazenados na plataforma virtual e os arquivos foram perdidos. Will exclama: “*Love’s Labour’s Won* is lost!” (“*Trabalhos de Amor Vencidos* está perdida!”).

#### 4.4 SONETOS

A forma da linguagem em *Trabalhos de Amor Perdidos* é um de seus pontos principais, repleta de piadas e trocadilhos de tom erótico, diálogos sarcásticos e repentes verbais, além de contar com “o maior número de referências a pessoas ou eventos não identificáveis de todo o

---

88 Minha Tradução de: “The puzzle of *Love's Labour's Inst* is rendered more puzzling by refer- ences to a sequel entitled *Love's Labour's Won*. It is part of an inventory of Shakespeare's plays compiled by a contemporary in 1598, and a bookseller's catalogue of 1603 proves that it was printed and sold. But it has entirely dis- appeared. There have been attempts to identify it with *The Taming of the Shrew* and with *As You Like It*, but the difference in title remains a clear ob- stacle. We must simply assume that it is a "lost" play by Shakespeare, to be placed with another "lost" play entitled *Cardenio*” (ACKROYD, 2005, p. 213-214).

cânone” (HELIODORA, 2009, p. 21), o que nos leva a supor que tenha sido escrita para um grupo bem específico, talvez encomendada para algum evento especial na corte elisabetana. Ademais, em diversos momentos, as falas dos personagens aproximam-se do formato e da métrica dos sonetos.

*Trabalhos de Amor Perdidos* é escrita no estilo shakespeariano mais artificial, reminescente dos sonetos e dos longos poemas narrativos que ele havia escrito ou estava escrevendo no momento. Dentre todas as peças de Shakespeare, é a que contém mais rimas; o uso de rimas em dísticos, especialmente, enfatiza o caráter fechado da experiência que a peça oferece<sup>89</sup> (ACKROYD, 2005, p. 212 (ACKROYD, 2005, p. 212)

Harold Bloom descreve *Trabalhos de Amor Perdidos* como “um festival de linguagem, uma exibição exuberante de fogos de artifício, em que Shakespeare parece buscar os limites de suas fontes verbais, descobrindo que não há nenhum”<sup>90</sup>. (BLOOM, 1999, p.121).

Além da linguagem, *Trabalhos de Amor Perdidos* também se aproxima dos sonetos em outro aspecto. Na peça, Berwone, personagem em quem Bloom vê o mesmo eu lírico dos versos shakespearianos (BLOOM, 1999, p. 135), se apaixona por uma das damas de companhia da princesa da França, Rosaline, cuja descrição é curiosamente semelhante à da “dama escura”, musa dos sonetos 127 a 154, como se pode observar nos trechos destacados a seguir. Os sonetos em português foram traduzidos por Ivo Barroso.

127

O tempo antigo a negra cor não preza  
 Ou, quando o faz, de bela não a chama;  
 Mas hoje é sucessora da Beleza  
 A cor que de bastarda tinha fama.  
 Da Natureza usando-se o atributo,  
 Tanto o feio alindou-se com disfarce  
 Que o Belo já não tem nome, ou reduto,  
 Mas vive na desgraça, a profanar-se.  
 Dizem que olhos de luto a minha amada  
 Sob uns cílios da cor do corvo tem

<sup>89</sup> Minha Tradução de: “*Love’s Labour’s Lost* is written in Shakespeare’s most artificial style, reminiscent of the sonnets and the longer poetic narratives that he had written or was in the process of writing. Of all Shakespeare’s plays, it is the most heavily rhymed; the use of rhyme in couplets, in particular, emphasizes the closed nature of the experience that the play offers”.

<sup>90</sup> Minha tradução: “a festival of language, an exuberant fireworks display in which Shakespeare seems to seek the limits of his verbal resources, and discovers that there are none”.

As damas que de belo não tem nada  
 E esta falta compensam com desdém.  
 Mas tal luto só faz por convencer  
 Que o belo assim é que deve ser.  
 (SHAKESPEARE, 2013, p. 105).

130

Seus olhos nada têm de um sol que arda  
 E mais rubro é o coral que sua boca:  
 Se a neve é branca, sua tez é parda;  
 São fios negros seu cabelo em touca.  
 Vi rosas mesclas de rubor e alvura,  
 Mas tais rosas não vejo em sua face.  
 Sei de perfumes que têm mais doçura  
 Que o hálito da amada se evolasse.  
 Amo ouvi-la falar, porém insisto  
 Que mais me agrada ouvir uma canção.  
 De deusas nunca devo o andar ter visto –  
 Minha amante ao andar pisa no chão.  
 No entanto, pelos céus, acho-a mais rara  
 Do que mulher que em falso se compara.  
 (SHAKESPEARE, 2013, p. 107).

Ai! Eu, apaixonado de verdade! Eu, até hoje carrasco do amor; o bedel dos suspiros amorosos; o crítico, até mesmo o policial, Pedante desdenhoso do menino mais magnífico do que qualquer homem! Menino cego, ardiloso, teimoso, miniadulto, anão gigante, Cupido; senhor dos versos e braços cruzados, ungido soberano dos suspiros, suserano de à toas e vadios, bom príncipe de saias e braguilhas, imperador e grande general de meirinhos sexuais. Meu coração! E eu fazer cabo em suas tropas, tão colorido quanto um saltimbanco! O que! Eu amo! Eu cortejo uma esposa! Uma mulher qual relógio alemão, sempre em conserto, nunca consertado, precisando controle pra andar certo! E ser perjuro, que é o pior de tudo, *e entre as três, inda amar a pior; toda capricho, e com tez de veludo, duas bolas de piche como olhos*; mas pelo céu, que um dia vai ser minha mesmo com Argus como eunuco e guarda: e eu a suspirar por ela! A observá-la! A rogar! O que é isso, é uma praga imposta por Cupido por meu desdém em relação a seu poder tão forte. Pois vou amar, suspirar, escrever: ou se ama a ela, ou a outra qualquer (Trabalhos de Amor Perdidos, 3.1. 152 – 183).

Algo que sempre aguçou a curiosidade de biógrafos e estudiosos de Shakespeare é o questionamento sobre se haveria ou não uma referência externa, uma musa inspiradora por trás destes versos. E, no caso de haver, quem seria? Há inúmeras candidatas, mas *Blank Verse* elegeu Mary Fitton, dama da corte elisabetana, para o papel. A dama escura, todavia, não é o único objeto de paixão do poeta dos sonetos. Há também um “adorável rapaz”, sobre quem os biógrafos

especulam incansavelmente. Um dos candidatos mais prováveis, e eleito por *Blank Verse*, é Henry Wriothesly, Conde de Southampton, para quem Shakespeare dedica também seus poemas narrativos. Já discuti sobre a polêmica acerca da sexualidade de Shakespeare, num momento anterior, bem como sobre as dedicatórias que o poeta escreve para Southampton, mas destaco aqui o modo como sua obra poética desperta até hoje questionamentos a respeito de aspectos biográficos do autor.

Não posso afirmar que Shakespeare era heterossexual, homossexual ou bissexual (possivelmente este último), nem conheço a identidade da Dama Escura ou do Jovem Rapaz (embora ela me pareça ser muito mais do que uma ficção, e ele, muito provavelmente, é o Conde de Southampton). Ainda assim, ouço a hesitante paixão de Berowne quando leio o soneto 127<sup>91</sup> (BLOOM, 1999, p. 144).

Além dos próprios versos, muito se discute também a respeito da dedicatória contida no volume publicado em 1609, intitulado *Shakes-Speares Sonnets: Never before Imprinted* e editado, não se sabe, com ou sem o consentimento do autor, por Thomas Thorpe.

Quase tudo a respeito dos sonetos é ligeiramente estranho, a começar pela dedicatória, que intrigou e estimulou os estudiosos quase desde o momento da publicação. Ela diz o seguinte: "Ao único inspirador destes sonetos mr. W. H., toda a felicidade e aquela eternidade prometida por nosso eterno poeta, deseja o benfazejo aventureiro ao partir". Está assinado "T. T." - razoavelmente se toma por Thomas Thorpe enigmático "mr. W. H.? Um candidato, sugerido com surpreendente frequência, é Henry Wriothesley, com as iniciais invertidas (por razões que ninguém nem de longe jamais fez soarem convincentes) (BRYSON, 2008, p. 140-141).

Livre para criar a partir de tantas especulações, *Blank Verse* reconstrói a relação entre Shakespeare, seu "adorável rapaz"/ Henry Wriothesley e sua "dama escura"/Mary Fitton como um triângulo amoroso. Neste ponto, retomarei, em certa medida, o ato anterior da *web série*, o terceiro. Na sua segunda cena, quando, durante uma festa de Halloween, os personagens encontram-se reunidos num bar, onde declamam poesias e fazem performances musicais. Chris Marlowe sobe ao palco e lê o poema *The Passionate Shepherd to His Love*, publicado pelo renascentista Christopher Marlowe, em 1599.

---

<sup>91</sup> Minha Tradução de: I do not *know* whether Shakespeare was heterossexual, homossexual or bisexual (presumably the last), nor do I know the identity of the Dark Lady or of the Young Man (though she seems to me much more than a fiction, and most likely he is the Earl of Southampton). Yet I hear the reluctant passion of Berowne when I read Sonnet 127.

Enquanto isso, Will, sentado numa mesa com Mary e Henry, conta que está escrevendo um soneto, e que gostaria de dividi-lo com os dois amigos. Sempre curiosa, Mary pergunta a quem eles seriam dedicados: “talvez àquela moça misteriosa, cujas ligações você ignora?”, mas, mais uma vez fica sem resposta. Mary se refere à misteriosa esposa de Will, que ele aparentemente visitou durante o feriado de Ação de Graças, pois reaparece para encontrar os amigos usando uma aliança, mas logo se lembra de tirá-la do dedo. Henry também vai ao palco – de onde troca intensos olhares com Will – para tocar e cantar, “Sigh no more”, canção em forma de soneto que é, de fato, um trecho da peça *Muito Barulho por Nada* (1598).

Sigh no more, ladies, sigh no more,  
 Men were deceivers ever,  
 One foot in sea and one on shore,  
 To one thing constant never.  
 Then sigh not so, but let them go,  
 And be you blithe and bonny,  
 Converting all your sounds of woe  
 Into Hey, nonny nonny.  
 Sing no more ditties, sing no mo  
 Of dumps so dull and heavy.  
 The fraud of men was ever so,  
 Since summer first was leavy.  
 Then sigh not so, but let them go  
 And be you blithe and bonny,  
 Converting all your sounds of woe  
 Into Hey, nonny nonny (Much Ado About Nothing, 2.3. 64 – 78)<sup>92</sup>.

Nesta cena, vemos apenas um pequeno trecho da performance, mas, no blog *Will Shakespeare Writes*, temos acesso a uma versão completa da canção, com participação de Will na voz e violão, enquanto Henry toca o teclado.

---

<sup>9292</sup> Tradução de Bárbara Heliadora: Moça, chega, de suspirar/ O homem é enganador:/ Um pé na terra e outro no mar,/ Nunca é fiel, seja o que for./ Chega, então, melhor largar./ Fique alegre e enfeitada,/ Faça a tristeza virar/ Só alegria cantada./ Chega, chega de canções/ De dor escura e pesada:/ O homem parte corações/ Desde a primeira florada./ Chega, então etc (*Muito Barulho por Nada*, 2.3. 53 – 65).



Figura 43: Will e Mary conversando.



Figura 44: Henry Wriothesley durante sua apresentação musical.

Este é apenas um momento simbólico que, por conta de sua alta carga poética, tomei para exemplificar a tensão sexual que cresce entre os três personagens, durante toda a web série. Desde o primeiro ato, quando Will é apresentado a Mary e Henry, demonstra sentir atração por ambos. A princípio Mary e Henry desenvolvem um relacionamento que a jovem descreve como “complicado” e que não dura muito. Ao longo da série, Will e Henry tem alguns encontros e, no ato final, Henry espera Will numa festa, enquanto este tem um momento romântico com Mary.

O relacionamento entre os três personagens não chega a ser um elemento central à história de *Blank Verse*, funcionando mais como um pano de fundo para a trama principal, sempre relacionada aos processos de escrita dos personagens. A bissexualidade também é tratada com absoluta naturalidade, não havendo nenhum momento de revelação ou surpresa em relação a isso, muito ao contrário do que acontecia no período elisabetano, quando a “sodomia” era considerada um crime na Inglaterra.

#### 4.5 SONETO PETRARQUIANO X SONETO SHAKESPEARIANO

Se para discutir os objetos das paixões do poeta nos sonetos foi preciso voltar ao terceiro ato de *Blank Verse*, para comentar sobre a forma, precisarei dar um breve salto até o ato seguinte. Na primeira cena do quinto e último ato, Elizabeth “Liz” Tudor recebe em seu escritório estudantes cujas performances, na mais recente avaliação do curso de escrita criativa (ministrado por Chris Marlowe), não foram satisfatórias. A proposta da avaliação em questão é a produção de um soneto e a primeira estudante a receber o feedback negativo é Georgia Green-Peele, que deixa a sala, após os duros comentários, bastante abalada e decepcionada.

Em seguida, Liz recebe Will, mas, em vez de criticar a qualidade de seu trabalho, como fizera com Georgia, ela critica sua forma, ou a “falta dela” em suas próprias palavras. Will

defende-se dizendo que seu soneto tem sim uma forma, a sua própria. Mas a chefe do departamento de escrita criativa não aceita seus argumentos em favor da criatividade e da possibilidade de transformação na poesia. Liz afirma que se Will não reescrever seu trabalho, adaptando-o à forma solicitada na atividade, ele será reprovado naquela avaliação.

Liz refere-se ao soneto petrarquiano, ou soneto italiano, forma poética estabelecida no século XIV, enquanto Will lhe entrega um soneto inglês, ou soneto shakespeariano, estabelecido, logicamente por William Shakespeare, no século XVI, mas que ainda não existe dentro do universo ficcional de *Blank Verse*. A diferença entre os dois está, principalmente, na organização das rimas, como ilustra *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, no verbete “soneto”:

SONETO (do It. sonetto, pequeno som ou canção). Um poema de 14 linhas normalmente em hendecassílabos (em It.), Pentâmetro iâmbico (em inglês) ou alexandrino (em Fr.) cujo esquema de rima, na prática, variou significativamente, apesar da suposição tradicional de que o S. é um forma fixa. As três versões mais amplamente conhecidas do S., com seus esquemas de rima tradicionais, são o It. ou petrarquiano (oitava: abbaabba; sestet: cdecde ou cdcdcd ou uma combinação semelhante que evita o dístico final), o spenseriano (abab bcbc cdcd ee), e o Ing. ou shakespeariano (abab cdcd efef gg).<sup>93</sup> (PREMINGER e BROGAN, 1993, p. 1167).

A Will é concedido o prazo de duas semanas para reescrever o trabalho, mas ele decide priorizar seus princípios criativos à aprovação na disciplina. Concluído o prazo, ele retorna ao escritório de Liz e lhe entrega o mesmo texto. Frustrada, ela logo percebe que o poema não segue a forma solicitada. Will pede-lhe que leia o texto em voz alta, já que um poema deve ser ouvido. É quando a personagem lê então, o mais famoso dos sonetos de William Shakespeare, o número XVIII.

### XVIII

Shall I compare thee to a summer's day?  
Thou art more lovely and more temperate:

<sup>93</sup> Minha Tradução de: “SONNET (from It. sonetto, a little sound or song). A 14-line poem normally in hendecasyllables (in It. ), iambic pentameter (in Eng. ), or alexandrines (in Fr.) whose rhyme scheme has, in practice, varied widely despite the traditional assumption that the S. is a fixed form. The three most widely recognized versions of the S., with their traditional rhyme schemes, are the It. or Petrarchan ( octave: abbaabba; sestet: cdecde or cdcdcd or a similar combination that avoids the closing couplet ), the Spenserian ( abab bcbc cdcd ee ), and the Eng. or Shakespearean ( abab cdcd efef gg)”.

Rough winds do shake the darling buds of May,  
 And summer's lease hath all too short a date;  
 Sometime too hot the eye of heaven shines,  
 And often is his gold complexion dimm'd;  
 And every fair from fair sometime declines,  
 By chance or nature's changing course untrimm'd;  
 But thy eternal summer shall not fade,  
 Nor lose possession of that fair thou ow'st;  
 Nor shall death brag thou wander'st in his shade,  
 When in eternal lines to time thou grow'st:  
     So long as men can breathe or eyes can see,  
     So long lives this, and this gives life to thee.  
 (SHAKESPEARE, 2007, p. 1227)

18

Devo igualar-te a um dia de verão?  
 Mais afável e belo é o teu semblante:  
 O vento esfolha Maio inda em botão,  
 Dura o termo estival um breve instante.  
 Muitas vezes a luz do céu calcina,  
 Mas o áureo tom também perde a clareza:  
 De seu belo a beleza enfim declina,  
 Ao léu ou pelas leis da Natureza.  
 Só teu verão eterno não se acaba  
 Nem a posse de tua formosura;  
 De impor-te a sombra a Morte não se gaba  
 Pois que esta estrofe eterna ao Tempo dura.  
     Enquanto houver viventes nesta lida,  
     Há-de viver meu verso e te dar vida.  
 (SHAKESPEARE, 2013, p. 35).

Liz termina de ler o texto muito emocionada, pois *Blank Verse* transforma o soneto, neste contexto, em uma espécie de tributo para Chris Marlowe, que, neste momento, acabara de falecer. Mas, por hora, retomemos os *Trabalhos de Amor Perdidos*.

#### 4.6 UM CRIME CONTRA A PRÓPRIA JUVENTUDE

Do ponto de vista temático, *Trabalhos de Amor Perdidos* traz uma crítica aos excessos e à pompa das academias. Crítica que, em *Blank Verse*, é transferida, muito pertinentemente, às universidades modernas, que, não raro, exigem o sacrifício do bem-estar pessoal de seus alunos. Em *Blank Verse*, no quarto ato, Thomas Kyd parece extremamente frustrado com sua carreira acadêmica e tenta convencer Chris Marlowe a abandoná-la. Além de construir uma ponte com

seu equivalente elisabetano, que, de fato, não teve formação universitária, sua atitude parece criticar a ineficiência da universidade em formar e avaliar os profissionais que busca educar. Outra conexão com os dramaturgos elisabetanos do século XVI é o próprio conflito entre Christopher Marlowe e Thomas Kyd.

Na primavera [de 1593], começaram a aparecer por toda Londres anúncios incendiários contra imigrantes com versos inspirados em peças teatrais populares, inclusive, num caso, uma pérfida paródia do *Tamburlaine*, de Marlowe. O governo nessa época estava tão obcecado com a segurança interna que gastava 12 mil libras anuais espionando seus próprios cidadãos. Era um tempo em que ninguém desejava atrair as atenções críticas das autoridades. Entre os interrogados estava Thomas Kyd, amigo de Marlowe e seu ex-colega de quarto, autor da imensamente popular *A tragédia espanhola*. Sob tortura (ou talvez só sob a ameaça disso) na prisão Bridewell, Kyd acusou Marlowe de ser "irreligioso, imoderado e cruel de coração", mas acima de tudo um blasfemador e ateu. Eram acusações realmente muito sérias (BRYSON, 2008, p. 93).

Depois desta acusação, Marlowe foi detido e questionado por dois dias antes de ser liberado. Dez dias mais tarde, sofreu o golpe no olho que o levaria à morte e, após um ano, Kyd também morreria, aos 35 anos de idade.

O impacto que tais eventos causaram na comunidade de atores é imensurável. Um de seus principais dramaturgos havia sido assassinado sob circunstâncias suspeitas, e outro, torturado até quase morrer graças à incitação do Conselho Privado<sup>94</sup> (ACKROYD, 2005, p. 202).

O luto causado por essas perdas é recriado no ato final de *Blank Verse*, quando os estudantes e professores organizam uma espécie de memorial para Chris, após seu assassinato. Ben, ecoando o elogio póstumo de Ben Jonson a Shakespeare, menciona que os textos de Chris viverão para sempre e serão reconhecidos por muitas gerações – “És um monumento sem sepulcro/ E estarás vivo enquanto teu livro estiver<sup>95</sup> (JONSON)” – mas apenas aqueles que conviveram com ela saberão detalhes sobre seu comportamento e personalidade que a tornavam uma pessoa única. São estes também os detalhes que foram perdidos a respeito de William Shakespeare e, que por serem desconhecidos, podem ser livremente criados por *Blank Verse*.

<sup>94</sup> Minha Tradução de: “It is hard to overestimate the impact of these events on the fraternity of players. One of their leading playwrights had been killed, in most suspicious circumstances, and other had been tortured almost to death at the instigation of the Privy Council”.

<sup>95</sup> Minha Tradução de: “Thou art a monument without a tomb/ And art alive still while thy book doth live”.

Antes que a tragédia domine a web série, entretanto, vê-se, ainda no quarto ato, a ojeriza de Thomas ao ambiente universitário com suas arbitrariedades, burocracias e prazos crescer e atingir tal nível que ele perde completamente o respeito por suas regras e normas. Precisamente, nesse momento, ele invade o sistema da *Bankside University* e tira o site da instituição do ar, como já mencionei. O que gera o grande conflito deste ato é que sua transgressão é testemunhada por Georgia Green-Peele, que o denuncia à administração, resultando na expulsão do rapaz. Dadas as circunstâncias, Thomas decide partir para Nova York, onde, segundo ele, poderá ser um escritor de verdade e ter vivências que a universidade seria incapaz de lhe proporcionar. Pede que Chris o acompanhe, mas ela, ao contrário, tem muito respeito por sua formação universitária e esse desacordo causa o fim do relacionamento. Seus trabalhos de amor são, assim, perdidos.

Na peça de Shakespeare, há também uma interrupção abrupta dos romances, após a morte do rei da França e a partida repentina da princesa e suas damas. A comédia, curiosamente, quebra com as expectativas do público, privando-o dos casamentos e festejos que deveriam completar o desfecho de uma peça do gênero. Da mesma forma, ficamos sem saber se ainda haveria esperança para o casal Chris e Thomas, já que o ato final de *Blank Verse*, ao incorporar elementos de *Romeu e Julieta*, transforma-se em tragédia. Finalmente, a quarta e última cena do quarto ato de *Blank Verse* termina com os personagens mergulhados em melancolia e com Chris Marlowe, extremamente deprimida, tirando da bolsa uma bebida e ingerindo-a pura, sozinha, em plena luz do dia, imersa numa atmosfera sombria que prenuncia a tragédia que está por vir.

## 5. ATO IV – ROMEU E JULIETA

E violento prazer tem fim violento,  
 E morre no esplendor, qual fogo e pólvora,  
 Consumido num beijo. O mel mais doce  
 Repugna pelo excesso de delícia,  
 Que acaba perturbando o apetite.  
 Modere-se, pro amor ter duração:  
 A pressa atrasa como a lentidão.  
 (Romeu e Julieta, 2.6. 9 – 15).

*Uma festa. Vários jovens bebem, conversam e riem. CHRISTINE MARLOWE e GEORGIA GREEN-PEELE discutem. GEORGIA saca de uma faca e apunhala CHRISTINE. CHRISTINE cai. Morre.*

### 5.1 SEXO E VIOLÊNCIA

O ato final de *Blank Verse*, traz elementos da mais famosa peça shakespeariana: *Romeu e Julieta* (1596). Além da exuberância linguística, que se apresenta através dos diálogos rápidos e espirituosos, riquíssimos em jogos de palavras e trocadilhos de ordem sexual, a web série também incorpora, da tragédia romântica, a reviravolta no enredo. Assim como *Romeu e Julieta*, *Blank Verse* começa como uma história leve, romântica, descontraída e bem-humorada para, gradativamente – e então, bruscamente, transformar-se em tragédia. De toda a obra shakespeariana, a peça que conta a história deste amor impossível é certamente a mais popular, sendo também a mais relida, recriada e reinventada. Se tamanha popularidade é a causa ou a consequência destas reescrituras é impossível dizer, mas o fato é que a história do amor trágico dos amantes de Verona está enraizada tão profundamente no imaginário ocidental que, até hoje, dá frutos em abundância, reaparecendo em filmes, contos, romances, pinturas, quadrinhos e, mais recentemente, web séries.

Não me parece necessário entrar em maiores detalhes sobre a trama de *Romeu e Julieta*, já que o sofrimento dos jovens amantes, que preferem a morte a viver separados, é bastante familiar não apenas entre os pesquisadores da literatura, mas até mesmo entre o grande público. Dedico um momento, no entanto, para apontar alguns textos anteriores que, provavelmente, fizeram parte do processo criativo de Shakespeare; afinal, como era seu costume, ao escrever *Romeu e Julieta*, o dramaturgo estava também exercitando a reinvenção. Há, em sua única tragédia lírica (HELIODORA, 2014, p. 142), elementos de diversas fontes. Uma delas é o poema épico *Troilus*

*and Criseyde*, de Geoffrey Chaucer, escrito por volta de 1380, que, por sua vez, reconta a história do personagem grego Troilus, sob uma ótica medieval, provavelmente inspirando-se no poema italiano *Il Filostrato* (1335) de Giovanni Boccaccio. Além de Chaucer, outra publicação frequentemente apontada como a principal referência para a versão shakespeariana da história dos “star-crossed lovers” (os malfadados amantes) é o poema narrativo *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562), tradução assinada pelo inglês Arthur Brooke de uma das *novellas* do também italiano Matteo Bandello.

A recriação e reinvenção, como venho enfatizando ao longo desta tese, são tão parte da obra shakespeariana quanto os versos brancos, os finais trágicos e seus personagens complexos. *Blank Verse* mostra-se extremamente consciente disso e, na segunda cena do quinto ato, Will conversa com Mary sobre a ideia que teve para uma nova peça. Ato contínuo, faz uma ressalva, dizendo que não se trata de uma peça realmente nova, nem de uma ideia originalmente sua. Explica que a mídia contemporânea parece estar se aproveitando cada vez mais do sentimento de nostalgia do público, e lucrando com inúmeras refilmagens de obras clássicas do cinema. E continua: “mas se você remover os penduricalhos, o que a plateia realmente quer ver são pessoas e sentimentos e, às vezes, piadinhas obscenas sobre o pinto masculino”<sup>96</sup>. Sua ideia, portanto, consiste em tomar como base “uma peça do passado, com a qual ninguém se importa mais – *Romeu e Julieta*, por exemplo” e reescrevê-la, mas, em vez de se aproveitar do fator nostalgia, concentrar-se nos elementos essencialmente humanos da história, preenchendo o resto com sexo e violência.

Apesar de muitas adaptações privilegiarem o melodrama ao recriarem *Romeu e Julieta*, a peça shakespeariana conta de fato com cenas violentas, como os diversos embates entre os Capuleto e os Montéquio, resultando nas mortes de Mercúcio, pelas mãos de Teobaldo, primo de Julieta, e deste último pelas mãos de Romeu, vingando a morte de seu melhor amigo. Há também, especialmente nos dois primeiros atos, antes da morte de Mercúcio, quando o tom trágico na peça é definitivamente estabelecido, uma crescente tensão sexual, que se manifesta em diversos momentos, muitas vezes através da personagem da ama. Dentre os vários exemplos é possível destacar a terceira cena do segundo ato quando, emocionada com a proximidade do aniversário de Julieta, a ama se recorda de uma divertida história da infância da menina:

---

<sup>96</sup> Minha tradução de: “but if you remove the gimmicks around something all people really wanna see is people and feelings and sometimes dick jokes”.

AMA: Juro por Deus que já ficava em pé,  
 Já andava e corria por aí,  
 Pois nesse dia ela bateu a cabeça;  
 E então meu marido – Deus o tenha –  
 Ele era muito alegre levantou-a,  
 Dizendo: – “Mas se cai assim, de cara?  
 Quando souber das coisas, cai de costas,  
 Não é, Julinha?”. E por tudo que é santo,  
 A boba ficou quieta e disse: "É".  
 Vejam só como os chistes aparecem!  
 Nem que viva mil anos, eu lhes juro,  
 Eu hei de me esquecer, "Não é, Julinha?"  
 E a boba, sem chorar, responde: "É".  
 (Romeu e Julieta, 1.3. 51 – 56).

Mercúcio é outro personagem responsável por elementos de humor com conotação sexual e, muitas vezes, pelo uso de linguagem vulgar na primeira parte da peça. Sem paciência para a melancolia apaixonada de Romeu, e reduzindo sua paixão a um simples desejo sexual, ele zomba do amigo: “Porque quem baba de amor fica igual a um bobo, desses que correm por aí, de língua de fora e enfiando o bastão onde podem” (Ato II, cena IV). A própria Julieta demonstra ser também agente de seu próprio desejo sexual, que é finalmente consumado no encontro dos amantes em seu quarto, no terceiro ato. Ansiosa, ela espera pelo encontro com seu marido secreto e pelo êxtase sexual que anseia experimentar, e usa a metáfora da morte, referindo-se ao orgasmo que deseja, mas que, inevitavelmente, remete também à destruição iminente do malfadado par:

JULIETA: Galopa pro lar de Febo, cavalo  
 De pés de fogo. Um condutor qual Faeton  
 O levaria a golpes para o oeste  
 Trazendo logo a noite nevoenta.  
 Noite faz o amor, fecha o teu pano  
 Pra que os olhos se fechem e Romeu  
 Venha para estes braços invisíveis.  
 Amantes sabem ver ritos de amor  
 Pela própria beleza. Se ele é cego,  
 O amor vai bem co'a noite. Vem, oh noite,  
 Sóbria matrona toda em trajés negros,  
 E ensina-me a perder essa vitória  
 Em que é jogada a pura virgindade.  
 Cobre o meu sangue ingênuo, que palpita,  
 Com o manto negro até que o amor, ousado,  
 Veja o ato do amor como modéstia.  
 Vem, noite, vem, Romeu, dia em meio à noite,

Pois nas asas da noite hás de mostrar-te  
 Tão alvo quanto a neve sobre um corvo.  
 Vem, noite escura, delicada e amante;  
 Dá-me o meu Romeu, e se eu morrer  
 Retalha-o e faz com ele estrelas,  
 E ele dará ao céu um rosto tal  
 Que o mundo inteiro há de adorar a noite,  
 Recusando-se a adorar o Sol.  
 Comprei pra mim uma mansão de amor,  
 Mas não a possuo. Mesmo vendida,  
 Inda não fui possuída. O dia hoje  
 E longo como a véspera da festa  
 Pra menina que tem vestido novo  
 Ainda sem usar.  
 (Romeu e Julieta, 3.2. 1 – 31).

Em *Blank Verse*, o romance fica por conta do flerte entre Will e Mary, que, na primeira cena, têm um diálogo ambíguo, brincam com as palavras e mutuamente se elogiam e insultam de maneira sutil. Will parece frustrado com a crescente tensão sexual entre os dois, que apenas se acumula sem encontrar alívio na realização do desejo que ambos parecem sentir. “Vamos nessa, Will, ou será que já estamos lá?”<sup>97</sup> – Ele pergunta, querendo saber se algo iria finalmente acontecer entre eles. Mary responde “Will”, que poderia significar uma resposta afirmativa, mas, diante de sua reação confusa, completa: “William...” e deixa seu questionamento sem resposta.

Mais tarde, na segunda cena do quinto ato da web série, Will finalmente se declara abertamente para Mary, mas num tom agressivo e frustrado, que remete ao tom dos sonetos supostamente dedicados à dama escura, um misto de amor e ódio, admiração e medo e, claro, dando atenção especial aos seus olhos:

Você é péssima! É mais inteligente do que eu, mas é tão modesta que não me deixa espaço pra eu te odiar. E você é legal, você é muito legal. Assim, sem o menor esforço. Você está dois passos à frente de todos. Às vezes vejo seus olhos brilharem e sei que há algum pensamento brilhante ou alguma réplica espirituosa lá no fundo, mas você nunca deixa nenhum de nós saber. Você é tão irritante e sabe que sabe, você é um mistério para mim! Mas o que você não sabe é que é a melhor. Estou apavorado com você porque sei que se quisesse, poderia simplesmente arrancar todo o amor que existe em mim e guardá-lo para sempre. (*BLANK VERSE*, Ato 5, Cena 2).<sup>98</sup>

<sup>97</sup> Minha tradução de: “Will we or won’t we already?”

<sup>98</sup> Minha tradução de: “You are the worst! You’re smarter than me but you’re modest enough that I can’t hate you about it. And you’re cool you’re so fucking cool. you don’t even try. You’re two steps ahead of everyone. sometimes I watch your eyes just light up from behind and I know there’s some brilliant thought or some witty rejoinder back there but you never deny to let any of us in on it. you’re so infuriating and you know what you know you’re a mystery

Comovida pela fala apaixonada de Will, Mary beija-o brevemente, mas logo se despede. A paixão termina então com mais frustração, assim como em *Romeu e Julieta*, peça cujo final feliz é apenas um vislumbre do que poderia ter sido, antes de tudo tomar ares de tragédia.

Essa virada trágica, na peça shakespeariana, acontece na primeira cena do terceiro ato, com a morte de Mercúcio. Neste ato final de *Blank Verse*, é Chris Marlowe quem faz o papel de Mercúcio, trazendo para a web série tanto a vulgaridade quanto a violência que cercam o personagem. Ainda lidando com os desdobramentos dos eventos que ocorreram no ato anterior, Chris sofre, mesmo que sem admitir, pelo fim de seu relacionamento com Thomas Kyd, agora expulso (ou banido, como Romeu) da Bankside University. Ela age de maneira inconsequente, irresponsável e agressiva, desafiando os demais personagens até, finalmente, envolver-se numa briga fatal que transforma *Blank Verse* numa tragédia, aproximando-a do final trágico de *Romeu e Julieta* e espelhando a morte prematura de Christopher Marlowe, seu correspondente no período elisabetano.

## 5.2 IN FAIR VERONA

A história de Romeu e Julieta, trazida para a Inglaterra nos textos de Chaucer e Brooke, tem suas raízes na Itália e a versão shakespeariana mantém essa ligação, como já anuncia o prólogo:

Duas casas, iguais em seu valor,  
Em Verona, que a nossa cena ostenta,  
Brigam de novo, com velho rancor,  
Pondo guerra civil em mão sangrenta.  
Dos fatais ventres desses inimigos  
Nasce, com má estrela, um par de amantes,  
Cuja derrota em trágicos perigos  
Com sua morte enterra a luta de antes.  
A triste história desse amor marcado  
E de seus pais o ódio permanente,  
Só com a morte dos filhos terminado,  
Duas horas em cena está presente.  
Se tiverem paciência para ouvir-nos.  
Havemos de lutar para corrigir-nos.

---

to me! Boy, you don't know is that you're the first. I'm terrified of you because I know that if you wanted to you could just pull all the love out of me and keep it to yourself forever (*Blank Verse*, Ato 5, Cena 2).

(Romeu e Julieta, Prólogo, 1 – 14.)

Talvez por estarem tão presentes na literatura, há tanto tempo, e por sobreviverem a tantas transformações, Romeu e Julieta habitam uma região fronteira entre ficção e realidade. Há quem acredite que os jovens amantes existiram de fato, muito antes de William Shakespeare ou de qualquer uma de suas possíveis fontes escrever a história do casal, que teria vivido e morrido em Verona, em algum momento do século XIV, de acordo com os partidários dessa teoria. Apesar de não haver nada que sugira que Shakespeare tenha de fato visitado a Itália, ainda hoje há tentativas de identificar elementos e locais reais que possam ter inspirado seus cenários.

Richard Paul Roe alega ter sido bem-sucedido nessa empreitada. Roe foi um advogado americano que dedicou sua vida ao estudo das peças italianas de Shakespeare. Formado em Literatura Inglesa e História da Europa pela Universidade da Califórnia, passou cerca de vinte anos viajando pela Itália numa pesquisa que resultou no livro *The Shakespeare Guide to Italy: Retracing the Bard's Unknown Travels* (2011). Ele acredita que a verdadeira história de Romeu e Julieta aconteceu no século XIV, mais precisamente no ano de 1302, segundo lhe relataram os veronenses com quem conversou durante sua pesquisa.

A história de Romeu e Julieta é conhecida intimamente pelos Veroneses. Trata-se da sua história e uma orgulhosa tradição local que foi transmitida de geração a geração. A sua história é verdadeira e muito mais antiga do que todas as versões escritas do conto trágico. Ainda hoje, os Veroneses apontam para os lugares em Verona onde os acontecimentos ocorreram, muitos dos quais foram descritos em guias turísticos, em todas as línguas, para os visitantes em peregrinação à cidade do amor mortal (ROE, 2011, p. 17-18).<sup>99</sup>

De fato, em Verona, na Itália, é possível visitar atrações turísticas como a casa de Romeu, que segundo Roe, é uma casa geminada cuja documentação histórica está realmente ligada aos Montéquio – ou Montecchi, em italiano – e cuja idade e design medieval estão em perfeito acordo com a história. Também se pode visitar a “Casa di Giulietta”, localizada na Via Capelo, nº 23. Apesar de não haver nenhuma documentação histórica que comprove que o imóvel pertenceu um dia a uma tal família Cappelletti, contando apenas com a tradição oral dos veronenses para

---

<sup>99</sup> Minha tradução de: The story of Romeo and Juliet is known intimately to the Veronese. It is their story and a proud local tradition that has been handed from generation to generation. Their story is a true story, and far older than all the written versions of the tragic tale, Even today, the Veronese can point to the places in Verona where the events took place, many of which have been described in guidebooks, in every possible language, for visitors on a pilgrimage to the city of mortal love (ROE, 2011, p. 17-18).

comprovar sua autenticidade, há constantemente um grupo de turistas diante do local, que hoje funciona como museu (ROE, 2011, p. 22). Outro ponto turístico notável é a “Tomba de Giulietta”, que fica no subsolo da igreja de San Francesco al Corso, onde Julieta, supostamente, está enterrada.

Mas Roe vai além dos tradicionais pontos turísticos de Verona. Seu projeto, cujo resultado apresentou no *Shakespeare Guide to Italy*, consistiu em identificar e visitar todos os locais mencionados por Shakespeare nas peças que se passam na Itália – treze, das 38 que conhecemos. A quantidade leva-o a concluir que “seja quem for, o autor que escreveu as peças ambientadas na Itália tinha algum interesse naquele país, tanto quanto no seu próprio”<sup>100</sup> (ROE, 2011, p. 2).

Alguns críticos já sugeriram que os modelos para os cenários italianos do autor eram, na verdade, lugares na Inglaterra, aos quais ele simplesmente aplicou nomes italianos. Ao examinar o que doravante será referido como as “peças italianas”, enquanto na Itália, constatei que as alusões ou descrição de lugares e coisas pelo dramaturgo revelam-se singularmente únicas para aquele país. Como isso pode ser? (ROE, 2011, p. 2).<sup>101</sup>

Viajando em busca dos locais referidos nas peças, no entanto, Roe afirma ter encontrado tamanha precisão na descrição dos ambientes que não lhe parece possível que o dramaturgo os estivesse simplesmente imaginando, ou mesmo que as descrições nas peças tenham sido escritas com base num conhecimento indireto.

Das poucas coisas a respeito da Itália que os críticos admitem que o dramaturgo acertou, algumas são atribuídas à possibilidade de ele as ter apreendido de uma fonte na própria Inglaterra, especialmente porque o proclamado dramaturgo William Shakespeare de Stratford-upon-Avon, nunca esteve na Itália – fato consistentemente usado para explicar por que o autor das peças ambientadas na Itália cometeu erros repetidos sobre aquele país. Na verdade, como será demonstrado, as alusões precisas e abundantes nessas peças a lugares e coisas, a

---

<sup>100</sup> Minha tradução de: “whoever wrote the plays set in Italy had a personal interest in that country equal to the interest in his own”.

<sup>101</sup> Minha tradução de: “A number of critics have suggested that the models for the author's Italian settings were actually places in England, to which he merely applied Italian names. On examining what henceforth will be referred to as the “Italian Plays” while in Italy, however, the places and things alluded to or described by the playwright reveal themselves to be singularly unique to that one country. How can this be?” (ROE, 2011, p. 2).

extensão daquele país são tão particulares, que confirmam as viagens pessoais do dramaturgo até lá (ROE, 2011, p. 1).<sup>102</sup>

A conclusão que Roe tira de sua investigação pela Itália é que as peças italianas – e talvez todas as demais – simplesmente não foram escritas por William Shakespeare, referindo-se a quem quer que tenha escrito as obras apenas como “o autor” ou “o dramaturgo” em todo seu livro. No prefácio do *Shakespeare Guide to Italy*, o diretor do *The Shakespeare Authorship Research Centre*, em Concordia University, Daniel L. Wright, afirma:

A tese postulando Will Shakspere [sic] de Stratford-upon-Avon como o mais formidável escritor das palavras, dramaturgo e poeta eterno é simplesmente insustentável, pois constitui uma convicção baseada na fé, estabelecida não em evidências, lógica e compromisso com o método científico, mas com base em lendas sentimentais, rumores, boatos, fábulas românticas e disparates (WRIGHT, 2011, p. xvii).<sup>103</sup>

Apesar de haver um grupo de teóricos e pesquisadores que de fato questionam a autoria de Shakespeare, estes são minoria na comunidade acadêmica e não costumam ser levados muito a sério. A tese que Wright e Roe sustentam é que existia de fato um homem chamado William Shakespeare, ou *Shakspere* – grafia que aparece em alguns dos pouquíssimos documentos que sobreviveram e que é adotada por Wright – mas que este homem era um artesão iletrado, e não foi o autor das peças que hoje lhe são atribuídas. Roe, em seu livro, não chega a entrar na questão da autoria, ou sugerir um autor alternativo, limitando-se a negar que ele seja William Shakespeare. As teorias existentes, entretanto, são bastante variadas; o poeta Francis Bacon é um dos candidatos preferidos, junto ao XVII Conde de Oxford, Edward de Vere, e há também a mais ousada das hipóteses: William Shakespeare era na verdade um pseudônimo adotado por uma sociedade secreta de mentes brilhantes que escreviam em conjunto.

---

<sup>102</sup> Minha tradução de: Of the few things about Italy that critics admit the playwright got right, they say he must have learned them from a source right there in England, especially since the proclaimed playwright William Shakespeare of Stratford-upon-Avon, had never been in Italy - a consistently asserted fact used to explain why the author of the plays set in Italy made repeated mistakes about that country. In truth, as will be demonstrated, the precise and abundant allusions in those plays to places and things, the length of that country are so unique to it that they attest to the playwright's personal travels there (ROE, 2011, p. 1).

<sup>103</sup> Minha tradução de: The thesis positing Will Shakspere [sic] of Stratford-upon-Avon as history's most formidable wordsmith, master dramatist, and ageless poet is simply untenable, for it is a faith-based conviction established not on evidence, logic, and commitment to the scientific method, but on sentimental legend, airy rumor, romantic fable, hear-say, and rank nonsense (WRIGHT, 2011, p. xvii).

As teorias de conspiração são criativas e instigantes, não há como negar. Não as menciono, no entanto, para questionar ou endossar sua veracidade, mas como meros exemplos das controvérsias e especulações em torno da pessoa – não do autor – William Shakespeare e para demonstrar o quanto é frágil sua construção como personagem histórico.

### 5.3 CONHECIMENTO POR VESTÍGIOS

No primeiro ato desta tese, quando procurei contextualizar William Shakespeare e sua produção dramática no período elisabetano, destaquei que muito pouco se sabe sobre sua vida pessoal e que suas biografias são altamente especulativas. Esse fenômeno, embora acentuado neste caso em particular, não se restringe à escrita biográfica sobre William Shakespeare, mas é parte de toda reconstituição histórica. Paul Veyne, arqueólogo e historiador francês, explica que o conhecimento da história se dá sempre de maneira indireta:

[...] Em caso algum o que os historiadores chamam um acontecimento é agarrado directa e inteiramente; é-o sempre incompleta e lateralmente, através dos documentos ou dos testemunhos, [...] dos vestígios. [...] Por essência, a história é conhecimento através de documentos. A narrativa histórica coloca-se para além de todos os documentos, visto que nenhum deles pode ser o acontecimento; não é um documentário fotomontado e não faz ver o passado em “em directo, como se você lá tivesse estado” (VEYNE, 2008, p. 13).

Mesmo que existissem documentos em abundância que permitissem uma reconstrução detalhada da vida de William Shakespeare (o que não é o caso), isso não significaria um conhecimento completo e profundo de sua personalidade, dado que os próprios documentos já são, por sua vez, relatos indiretos dos acontecimentos, não são capazes de fazer reviver as experiências. Bill Bryson aborda precisamente essa incompletude a respeito dos documentos e como ela afeta a escrita das biografias:

Depois de quatrocentos anos de intensas buscas, os pesquisadores descobriram cerca de cem documentos relativos a William Shakespeare e sua família imediata – registros de batismo, escrituras, comprovantes de impostos, certidões de casamento, ordens de prisão, registros judiciais (muitos registros judiciais, era uma época litigiosa) e assim por diante. É um número bastante bom para esse tipo de coisas, mas escrituras, certidões e outros documentos são inevitavelmente impessoais. Revelam muita coisa sobre os negócios da vida de alguém, mas quase nada sobre suas emoções (BRYSON, 2008, p. 15).

Destes cem documentos, portanto, procura-se inferir tudo o que for possível e criar uma imagem de algo parecido com um ser humano, uma pessoa inteira em toda a sua complexidade. Procura-se nesses dados limitados respostas para infinitas perguntas. Tal tarefa estaria inevitavelmente fadada ao fracasso não fosse a incrível capacidade da mente humana, esta ferramenta criativa poderosíssima. Assim, quando os historiadores e/ou biógrafos listam as informações acerca de Shakespeare, é possível visualizar uma pessoa, um autor, um boêmio, um gênio; e não um ser incompleto, faltoso, um punhado de informações desconexas. Este também não é um processo que acontece exclusivamente com William Shakespeare, mas com todo relato histórico.

Não há seguramente dúvida de que não se pode escrever a história de acontecimentos dos quais não resta nenhum vestígio, mas é curioso que não restem dúvidas; não se pretende, apesar de tudo, que a história é, ou deva ser reconstituição integral do passado? Não damos títulos aos livros como “História de Roma” ou “A Resistência em França”? A ilusão de reconstituição integral advém do facto de que os documentos que nos fornecem as respostas, nos ditam também as perguntas; daí não somente nos deixam ignorar bastantes coisas, mas ainda deixam ignorar que as ignoramos (VEYNE, 2008, p. 21).

Esse efeito de integralidade, nada mais do que uma ilusão linguística, corresponde também a elementos da escrita ficcional. Quando se lê sobre um personagem num romance, por exemplo, não se tem a sensação de conhecer fragmentos de sua personalidade, mas, pelo contrário, imagina-se uma pessoa completa e complexa; mesmo que o texto descreva apenas alguns de seus elementos físicos ou psíquicos. Antonio Candido, crítico literário brasileiro, explica como se dá construção dos personagens de ficção através da linguagem:

De certa forma, as orações de um texto projetam um mundo bem mais fragmentário que a nossa visão já fragmentária da realidade. [...] As objectualidades puramente intencionais constituídas por orações sempre apresentarão vastas regiões indeterminadas, porque o número das orações é finito [...]. O curioso é que o leitor ou espectador não nota as zonas indeterminadas [...]. Antes de tudo porque se atém ao que é positivamente dado e que, precisamente por isso, encobre as zonas indeterminadas; depois, porque tende a atualizar certos esquemas preparados; finalmente, porque costuma “ultrapassar” o que é dado no texto, embora geralmente guiado por ele (CANDIDO, 2011, p. 32-34).

O processo, segundo Veyne, é idêntico na leitura de uma narrativa histórica:

O leitor, a partir daquilo de que fala o historiador, da importância que ele parece atribuir a este ou aquele gênero de factos (a religião, as instituições), sabe inferir a natureza das fontes utilizadas, assim como as suas lacunas, e esta reconstituição acaba por se tornar um verdadeiro reflexo. [...] O historiador pode escrever dez páginas sobre um dia e deslizar duas linhas sobre dez anos: o leitor confiará nele, como num bom romancista, e presumirá que esses dez anos são vazios de acontecimentos (VEYNE, 2008, p. 24-26).

O mesmo acontece com William Shakespeare, personagem de inúmeras narrativas biográficas, cada uma priorizando fragmentos levemente diversos e construindo personagens únicos, nenhum dos quais corresponde ao homem de carne e osso, que nos é, hoje, completamente inacessível. Há tanto que se ignora sobre Shakespeare que mesmo os biógrafos mais ousados hesitam em dar uma ideia de completude. Isso não significa, entretanto, que não pareçam conhecer elementos íntimos da psique de seu personagem. No trecho a seguir, o biógrafo Peter Ackroyd explica por que Shakespeare não se envolveu nas tragédias e assassinatos que eram comuns entre os jovens escritores de Londres, em particular os “university wits”:

Shakespeare tinha bastante familiaridade com eles, mas não há evidências de que confraternizasse com o grupo. Ele tinha muito respeito por sua própria genialidade e, portanto, uma noção muito maior de autopreservação. Era sensato demais para se destruir – ou, melhor ainda, tinha maior necessidade de permanência e estabilidade<sup>104</sup> (ACKROYD, 2006, p. 143).

Note-se que a expressão “não há evidências”, parece ser, para Ackroyd, prova suficiente de que tal confraternização não aconteceu. E justifica o fato, citando opiniões pessoais de Shakespeare sobre si mesmo que certamente não estão registradas em documento algum. Como é possível que um biógrafo, escrevendo sobre seu objeto 400 anos após sua morte, possa conhecer motivações e sentimentos tão íntimos é impossível responder. Além disso, ao longo da biografia escrita por Ackroyd, nota-se uma preocupação em defender a moral e o caráter de Shakespeare com suposições de que era um bom marido e se preocupava com sua família – apesar de tê-los deixado em Stratford, enquanto construía sua carreira em Londres.

---

<sup>104</sup> Minha tradução de: “Shakespeare knew them well enough, but there is no evidence that he consorted with them. He had too great a respect for his own genius, and thus a much greater sense of self-preservation. He was too sane to destroy himself – or, rather he had a much greater need for permanence and stability”.

Já na biografia escrita por Bryson, há uma clara intenção, ao longo de todo o texto, de refutar a hipótese levantada por alguns pesquisadores de que William Shakespeare poderia não ter existido. Bryson soa pessoalmente ofendido com a sugestão e, sempre com boas doses de humor sarcástico, trata de desqualificar defensores da tal teoria, grupo a quem ele chama de “anti-Shakespeare”:

[...] É preciso dizer que a quase totalidade do sentimento anti-Shakespeare – na realidade todo, cada pedacinho dele – envolve manipulações intelectuais ou deturpações totais de fatos. “Ele nunca possuiu um livro”, informou gravemente um escritor no New York Times, num artigo duvidoso de 2002. A afirmação não pode ser refutada, pois nada sabemos sobre as eventuais posses de Shakespeare. Mas o escritor poderia também ter sugerido que o dramaturgo nunca teve um par de sapatos ou uma calça. Por tudo que nos contam as provas, ele passou a vida nu da cintura para baixo, assim como sem livros, mas é provável que o que esteja faltando sejam as provas, não as roupas ou os livros (BRYSON, 2008, p. 179).

Está, portanto, bem estabelecido, espero, que a falta de evidências não prova nem refuta absolutamente nada. Digo isso não para criticar este ou aquele biógrafo, mas para enfatizar que o desconhecido, por mais que se passe por imperceptível no momento da leitura, faz parte da história.

Existem com efeito enormes lacunas no tecido histórico, dado que existem também nessa espécie particular de acontecimentos a que chamamos documentos, e dado que a história é conhecimento por vestígios. [...] Em nenhum caso um documento, mesmo que fosse uma vida de Robinson Crusó por Robinson Crusó, coincide completamente com um acontecimento. O curso dos acontecimentos não se pode, portanto, reconstruir como um mosaico; por muito numerosos que sejam, os documentos são necessariamente indirectos e incompletos; é preciso projetá-los no plano escolhido e ligá-los entre si (VEYNE, 2008, p. 171).

Dessas lacunas é que, segundo Veyne, advém as divergências entre os historiadores. Se escrever história refere-se simplesmente a organizar os acontecimentos numa narrativa coerente, como é possível “que os historiadores não estejam de acordo sobre as razões da queda do império Romano ou sobre as causas da Guerra de Secessão?” (VEYNE, 2008, p. 161). O autor questiona e logo em seguida responde a sua própria pergunta:

Há dois motivos para esta dificuldade. Um [...] é que é difícil isolar em conceitos a diversidade do concreto. Outro [...] é que o historiador só tem diretamente acesso a uma porção ínfima desse concreto, a que lhe facultam os documentos de que pode dispor; para tudo o resto, é preciso preencher os buracos (VEYNE, 2008, p. 161).

A essa operação de “preencher os buracos”, os historiadores chamam “retrodição”, palavra derivada de “predição”, que, ao contrário desta, se volta para o passado e não para o futuro:

Há predição quando se considera um acontecimento no futuro; quantas oportunidades tenho ou tinha eu de ter uma mão de ases no póquer? Os problemas de retrodição são pelo contrário problemas de probabilidades das causas ou, melhor dizendo, de probabilidades das hipóteses: tendo um acontecimento já acontecido, qual é a melhor explicação? (VEYNE, 2008, p. 162).

A retrodição só é possível porque existe certa regularidade no comportamento humano, no entanto:

O equívoco, a excentricidade, a boémia, o génio e a loucura são sectores onde a retrodição é arriscada. Uma escultura de má qualidade entra em série, uma obra-prima, dificilmente; os textos poéticos prestam-se menos a ela do que os formulários administrativos. [...] A grande questão é sempre conseguir distinguir se nos encontramos num sector no qual a repetição funciona ou se não podemos contar com ela; para mais, há épocas excêntricas ou inventivas onde os desvios são mais amplos do que noutras (VEYNE, 2008, p. 170).

Quando Ackroyd afirma que Shakespeare valorizava seu bem-estar, está praticando a retrodição. Sabe-se que o dramaturgo viveu até os 58 anos, enquanto muitos de seus contemporâneos morreram jovens e de causas violentas. Há alguma relação de causalidade entre esses dois dados? Através da retrodição, e do que se conhece sobre o comportamento humano, é possível levantar algumas hipóteses. É importante notar que nem sempre a provável explicação das causas é apresentada como hipótese, ela é narrada com a certeza de um fato.

Mas a lacuna mais frustrante para os biógrafos de Shakespeare é sem dúvida aquela que corresponde aos chamados “anos perdidos”, mais precisamente entre 1585 e 1592, período durante o qual não há um único documento sequer que o localize historicamente. Segundo Bryson, “não existe vazio mais tentador na história literária, nem mãos desejosas demais para preenchê-lo” (BRYSON, 2008, p. 60). Sendo seu último registro conhecido antes de 1585 em

Stratford, e o próximo, depois de 1592, em Londres, não é difícil assumir que este foi um período de grandes mudanças na vida do dramaturgo.

Apesar da frustração e da abundância de teorias que explicam como o jovem de Stratford veio a se tornar um bem-sucedido dramaturgo em Londres, a maioria dos historiadores e biógrafos está pronta para admitir que simplesmente não há como saber o que aconteceu com William Shakespeare nesse período. Preencher essa enorme lacuna em sua biografia, sob qualquer ponto de vista, só pode ser uma operação criativa, artística até, como descreveu tão poeticamente o historiador francês Lucien Febvre:

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. Com os exames de pedras feitos pelos geólogos e com as análises de metais feitas pelos químicos. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. Toda uma parte, e sem dúvida a mais apaixonante do nosso trabalho de historiadores, não consistirá num esforço constante para fazer falar as coisas mudas, para fazê-las dizer o que elas por si próprias não dizem sobre os homens, sobre as sociedades que as produziram, e para constituir, finalmente, entre elas, aquela vasta rede de solidariedade e de entajuda que supre a ausência do documento escrito? (FEBVRE, 1949, ed. 1953, p. 428 apud LE GOFF, 2005, p. 530).

#### 5.4 CIÊNCIA OU NÃO, EIS A QUESTÃO?

Considerando o nível de criatividade e arte exigido pelos processos de retrodição, e escrita, frequentemente se questiona se a história deve ou não ser considerada uma ciência. Não há consenso nem mesmo entre os historiadores, como aponta o também francês Jacques Le Goff: “Estamos quase todos convencidos de que a história não é uma ciência como as outras – sem contar aqueles que não a consideram uma ciência” (LE GOFF, 2005, p. 17).

Veyne discorda, e defende que a história não é uma ciência, mas faz questão de ressaltar que tal classificação não implica uma questão de prestígio.

Não, não é um debate vão saber se a história é uma ciência, porque “ciência” não é um vocábulo nobre, mas um termo preciso e a experiência prova que a

indiferença pelo debate das palavras é geralmente acompanhada pela confusão de ideias sobre a coisa em si (VEYNE, 2008, p. 7)

Ele explica que as ciências físicas se interessam por fenômenos repetíveis e pelo estabelecimento de leis que ajudem a prevê-los, ao passo que os acontecimentos históricos são únicos e imprevisíveis. “Se tomamos o facto por acontecimento, é porque o julgamos interessante em si mesmo; se nos interessa seu carácter repetível, é somente um pretexto para descobrirmos uma lei” (VEYNE, 2008, p. 11). Segundo ele, a ciência se dá à predição, enquanto a história, já vivos, trabalha com a retrodição. Neste aspecto, Le Goff concorda:

A história é incapaz de prever e de predizer o futuro. [...] Na realidade, deixa de ser científica quando se trata do início e do fim da história do mundo e da humanidade. Quanto à origem, ela tende ao mito, [...] quanto ao final, ela cede o lugar à religião [...] ou às utopias do processo (LE GOFF, 2005, p. 8).

Ele explica ainda, que, buscando estabelecer-se e ser reconhecida como ciência, a história tem procurado, desde a Antiguidade, encontrar e definir suas leis, falhando, entretanto, em todas as tentativas (LE GOFF, 2005, p. 10) Mas, segundo o autor, essa incapacidade de prever o futuro não significa que a história esteja automaticamente excluída da categoria das ciências.

Em compensação, a possibilidade de uma leitura racional a posteriori da história, o reconhecimento de certas regularidades em seu decurso [...], a elaboração de modelos que excluem a existência de um modelo único [...] permitem excluir o retorno da história a um mero relato (LE GOFF, 2005, p. 11).

Le Goff também defende que há sim métodos particulares e cientificamente válidos de proceder com o fazer histórico:

A constituição de bibliotecas e de arquivos forneceu [...] os materiais à história. Foram elaborados métodos de crítica científica, conferindo à história um de seus aspectos de ciência em sentido técnico, a partir dos primeiros e incertos passos da Idade Média, mas sobretudo depois do final do século XVII. [...] Mas do mesmo modo que se fez no século XX a crítica da noção de fato histórico, que não é um objeto dado e acabado, pois resulta da construção do historiador, também se faz hoje a crítica da noção de documento, que não é um material bruto, objetivo e inocente, mas exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro: o documento é monumento (LE GOFF, 2005, p. 10).

Hayden White, teórico estadunidense, que se tornou referência por sua análise formal das narrativas históricas, desafia essa cientificidade atribuída ao discurso histórico:

Há muito se discute se as explicações dadas pelas ciências naturais e pela história devem ter as mesmas características formais. Esse debate aviva um outro problema: a dúvida se os tipos de leis que podem ser evocados pelas explicações científicas têm ou não sua correspondência no campo das chamadas ciências humanas ou espirituais, como sociologia e história (WHITE, p. 12, 2014)<sup>105</sup>.

White explica que as ciências naturais se desenvolvem a partir de acordos entre diversos cientistas e membros das comunidades acadêmicas que determinam a maneira apropriada de lidar com problemas científicos e processar evidências, além de definir o formato no qual uma explicação científica deve ser apresentada. O autor conclui que “entre os historiadores, nunca existiu tal acordo” (WHITE, p. 21, 2014)<sup>106</sup>. Nos relatos históricos, estrutura e coerência formal são resultado de escolhas discursivas individuais, não havendo acordo comum entre os historiadores que lhes permita seguir uma mesma fórmula. Paul Veyne rejeita também a possibilidade de qualquer método científico para analisar os fatos históricos, visto que estes são únicos e irrepetíveis:

A história – é um facto – presta-se mal a uma tipologia e quase nunca podemos descrever tipos bem caracterizados de revoluções ou de culturas como descrevemos uma variedade de insectos; mas, mesmo que fosse de outro modo e existisse uma variedade de guerra da qual se pudesse fazer uma descrição com muitas páginas, o historiador continuaria a contar os casos individuais pertencentes a essa espécie. [...] Mas o que individualiza os acontecimentos? Não é a sua diferença nos pormenores, a sua “matéria”, o que eles são em si próprios, mas o facto de acontecerem num dado momento; a história não se repetirá nunca, mesmo que lhe aconteça repetir a mesma coisa (VEYNE, 2008, p. 17).

Para ele, o método utilizado pelos historiadores para explicar os acontecimentos nada tem de científico, é, pelo contrário, uma prática muito mais próxima da arte literária do que da ciência:

---

<sup>105</sup> Minha tradução de: “There is a long history of dispute over whether natural scientific and historical explanations must have the same formal characteristics. This dispute turns on the problem of whether the kinds of laws that might be invoked in scientific explanations have their counterparts in the realm of the so-called human or spiritual sciences, such as sociology and history” (WHITE, p. 12, 2014).

<sup>106</sup> Minha tradução de: “Among historians no such agreement exists, or ever has existed” (WHITE, p.21, 2014).

É um preconceito acreditar que a história é uma coisa à parte e que o historiador se entrega a misteriosas operações que conduziriam à explicação histórica. [...] Continuou a supor-se que o historiador dizia as causas da guerra entre Antônio e Octávio tal como se presumiria que o físico dizia as das quedas dos corpos. A causa da queda é a atracção que explica também os movimentos dos planetas, e o físico recua do fenómeno o seu próprio princípio; deduz duma teoria mais geral o comportamento dum sistema mais limitado; o processo explicativo do alto ao baixo. O historiador acantona-se pelo contrário no plano horizontal: as “causas” da guerra entre Octávio e António são acontecimentos que precederam essa guerra, exactamente como as causas do que se passa no IV acto de António e Cleópatra são o que se passou durante os três primeiros actos (VEYNE, 2008, p. 105).

Um acontecimento histórico, que só se torna histórico a partir do interesse do historiador sobre ele, de fato não pode ser explicado da mesma maneira que fenômenos físicos e químicos são explicados por leis e constantes. A “explicação” em história, portanto, consiste em narrar, em contextualizar o objeto histórico. Contudo, é preciso fazer uma ressalva. O discurso de Veyne, na minha concepção, peca por estabelecer essa separação tão estanque entre a história e a ciência. Não defendo que a história deva ser considerada ciência para que seu estudo adquira maior prestígio, meu questionamento refere-se à percepção da ciência como uma prática isenta de influências externas. De acordo com tal percepção, a explicação histórica, associada à narração, ao concreto e particular, à retrodição, é colocada sempre em oposição às leis científicas, à predição, ao abstrato e universal; como se pudesse haver, nas ciências exatas, imparcialidade e pureza, como se não houvesse seres humanos por trás destas ciências e elas se desenvolvessem em ambiente estéril, livre das “contaminações” e das experiências e vivências a que estão sujeitos os historiadores. Foucault jamais hesitou em colocar a história tanto ao lado das ciências quanto dentro das Humanidades:

Uma vez que o homem histórico é o homem que vive, trabalha e fala, todo conteúdo da História, qualquer que seja, concerne à psicologia, à sociologia ou às ciências da linguagem. Mas, inversamente, uma vez que o ser humano se tornou, de ponta a ponta, histórico, nenhum dos conteúdos analisados pelas ciências humanas pode ficar estável em si mesmo nem escapar ao movimento da História (FOUCAULT, 2000, p. 512).

Além disso, para o filósofo, a História funciona como uma espécie de guarda-chuva para as demais ciências humanas:

A História forma, pois, para as ciências humanas, uma esfera de acolhimento ao mesmo tempo privilegiada e perigosa. A cada ciência do homem ela dá um fundo básico que a estabelece, lhe fixa um solo e como que uma pátria: ela determina a área cultural — o episódio cronológico, a inserção geográfica — em que se pode reconhecer, para este saber, sua validade; cerca-as, porém, com uma fronteira que as limita e, logo de início, arruina sua pretensão de valerem no elemento da universalidade (FOUCAULT, 2000, p. 513).

É evidente que a história não funciona cientificamente da mesma maneira que as ciências exatas, e mesmo aqueles que defendem seu *status* como ciência o reconhecem:

A ciência histórica define-se em relação a uma realidade que não é nem construída nem observada como na matemática, nas ciências da natureza e nas ciências da vida, mas sobre a qual se “indaga”, “se testemunha”. [...] Paradoxalmente, hoje se assiste à crítica deste tipo de história, devido à vontade de colocar a explicação no lugar da narração; mas também, ao mesmo tempo, presencia-se o renascimento da história-testemunho [...], ligado à nova mídia, ao surgimento de jornalistas entre os historiadores e ao desenvolvimento da “história imediata” (LE GOFF, 2005, p. 9).

O privilégio da narração, do registro de histórias únicas e experiências particulares tem sido recuperado pela cultura da mídia que vivenciamos atualmente, que vive do registro dos acontecimentos únicos, do valor da novidade; tudo isso em detrimento da busca científica pelo estabelecimento de leis e princípios universais.

O caráter “único” dos eventos históricos, a necessidade do historiador de misturar relato e explicação fizeram da história um gênero literário, uma arte ao mesmo tempo que uma ciência. Se isso foi válido da Antiguidade até o século XIX, de Tucídides a Michelet, é menos verdadeiro para o século XX. O crescente tecnicismo da ciência histórica tornou mais difícil para o historiador parecer também escritor. Mas sempre existirá uma *escritura da história* (LE GOFF, 2005, p. 12 – grifo do autor).

O que desejo demonstrar é que a escritura da história, além de literária em todos os seus aspectos, compartilha com a ficção mais do que uma ou duas coincidências, sendo o historiador, assim, um escritor e um artista. E isto, de forma nenhuma constitui um defeito ou falha da história, seja ela considerada uma ciência ou não. A narração e toda a instabilidade que a acompanha podem, pelo contrário, ser percebidas como potência. A reconstituição artística do fato histórico pode ser tão ou mais rica do que uma engessada pelo método científico. Sem a preocupação de atender às expectativas da ciência dura, *Blank Verse* toma liberdades com a

história e a molda com habilidade e criatividade. Se a história se permite ser enfadonha, desde que verdadeira, a web série prioriza o entretenimento, mesmo que para isso seja preciso ajustar alguns fatos.

Como exemplo, é possível citar a condensação de três pessoas distintas, os dramaturgos George Chapman, George Peele e Robert Greene em uma única personagem: Georgia Roberta Green-Peele. Do ponto de vista dramático, a web série precisava de um antagonista, um personagem capaz de desencadear conflitos e movimentar o enredo. Reuniu então três dramaturgos elisabetanos que poderiam ter tido alguma rivalidade com William Shakespeare: Chapman, segundo especulam alguns pesquisadores, pode ser o “poeta rival” a quem Shakespeare se refere no Soneto 86, embora Christopher Marlowe e Ben Jonson sejam candidatos mais prováveis. Peele parece ter tido alguma participação na escrita de *Titus Andronicus*, embora a posteridade tenha atribuído a Shakespeare todos os créditos. Esta situação é recriada no primeiro ato, quando Georgia é vítima do plágio de Will. Greene, por sua vez, é hoje mais conhecido pelo panfleto em que critica Shakespeare do que pela sua própria produção dramática. Estes três personagens “menores” do período elisabetano se tornam, assim, uma única personagem em *Blank Verse*, e uma das mais importantes, pois é responsável pelo desenvolvimento do conflito na web série e agente central do seu clímax.

## 5.5 HISTÓRIA E MEMÓRIA

Antes de abordar a ligação da história com a literatura, meu principal objetivo neste capítulo, é preciso dar alguma atenção ao conceito de memória. Beatriz Sarlo, crítica literária argentina, vê a memória como relação de afetividade incompatível com a busca cientificista da História: “O ‘dever de memória’ induz uma relação afetiva, moral, com o passado, pouco compatível com o distanciamento e a busca de inteligibilidade que são o ofício do historiador” (SARLO, 2007, p. 43).

Sarlo comenta que a memória, não aquela biológica, que interessa a médicos e neurocientistas, mas memória *coletiva*, é quase sempre construída indiretamente: “É impossível lembrar *em termos de experiência* fatos que não foram experimentados pelo sujeito. Esses fatos só são lembrados porque fazem parte de um cânone de memória escolar, institucional, política e até familiar [...]” (SARLO, 2007, p. 90 – grifo da autora). Sarlo comenta também o conceito de

James Young sobre o caráter “vicário” da memória e relaciona-o com o conceito de Marianne Hirsch de “pós-memória”, um tipo de memória indireta, mediada:

Se o passado não foi vivido, seu relato só pode vir do conhecido através de mediações; e, mesmo se foi vivido, as mediações fazem parte desse relato. Obviamente, quanto maior o peso dos meios de comunicação na construção do público, maior a influência que terão sobre essas construções do passado: os “fatos midiáticos” não são a última novidade, como parecem acreditar alguns especialistas em comunicação, mas a forma como foram conhecidas, para mencionar exemplos que tem quase um século, a Revolução Russa e a Primeira Guerra Mundial. Jornais, televisão, vídeo, fotografia são meios de um passado tão forte e persuasivo como a lembrança da experiência vivida, e muitas vezes se confundem com ela (SARLO, 2007, p. 93).

O historiador francês contemporâneo Pierre Nora (1989) define a história como a maneira que a nossa sociedade moderna, obcecada por mudança, encontrou para organizar o passado. Acredito que sua escolha de palavras seja bastante significativa. *Organizar*, ele escreve – não relatar, descrever, registrar ou preservar. Organizar implica edição, seleção e escolha, implica *atuar* sobre algo. Organizar o passado significa docilizá-lo, torná-lo compreensível, palatável. Nora vai adiante e sugere ainda uma distinção entre história e memória:

Memória e história, longe de serem sinônimos, parecem encontrar-se agora numa fundamental oposição. A memória é vida, sustentada por sociedades vivas fundadas em seu nome. Ela permanece em constante evolução, aberta à dialética da recordação e do esquecimento, alheia às suas sucessivas deformações, sujeita à manipulação e à apropriação, suscetível a ser esquecida por longos períodos e eventualmente reavivada. A história, por outro lado, é a reconstrução, sempre problemática e incompleta, daquilo que já não é. A memória é um fenômeno permanentemente atual, um laço que nos une ao eterno presente; *a história é a representação do passado*<sup>107</sup> (NORA, 1989 p. 8 – grifo meu).

Essa separação entre história e memória pode parecer limitada e, de fato, o próprio Nora trará, mais adiante, uma relativização desses conceitos. Entretanto, no momento, o que desejo observar aqui é o quanto sua definição de *memória* é ampla e compreende variações e transformações, enquanto a *história*, muito como acontece com a tradução, é apresentada como

---

<sup>107</sup> Minha tradução de: “Memory and history, far from being synonymous, appear now to be in fundamental opposition. Memory is life, borne by living societies founded in its name. It remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being long dormant and periodically revived. History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer. Memory is a perpetually actual phenomenon, a bond tying us to the eternal present; history is a representation of the past.”

uma tentativa falha de capturar o passado. É como se, por revestir-se de uma aura de cientificidade, devesse estar imune às deformações, manipulações e apropriações que moldam aquilo que ele chama de memória, sendo, no entanto, uma produção discursiva mediada pela linguagem, obviamente falha nessa missão.

## 5.6 HISTÓRIA E LITERATURA

Se por um lado, há bastante controvérsia sobre o fato de a história ser ou não ciência, há, por outro, um consenso sobre o fato de ela ser uma narrativa. O pensador francês Paul Ricoeur (2012, p. 247) afirma com segurança que a história pertence ao campo da literatura. Veyne, como vimos, ao longo de seu livro, procede à explicação do método científico e do porquê ele não é aplicável à história. A propósito da narrativa histórica, ele frequentemente a aproxima da escrita ficcional, especialmente do romance: “[...] os historiadores narram acontecimentos verdadeiros que têm o homem como ator; a história é um romance verdadeiro” (VEYNE, 2008, p. 8).

A história é narrativa de acontecimentos: tudo o resto daí decorre. [...] Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz resumir um século numa página e esta síntese da narrativa não é menos espontânea do que a da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos que vivemos (VEYNE, 2008, p. 12).

Se a história é uma narrativa literária em prosa, o que a poderia distinguir, então, do romance ficcional? O próprio Veyne responde:

A história é anetódica, cativa a atenção contando, como o romance. Distingue-se do romance num ponto essencial. Suponhamos que me descrevem um motim e que sei que pretendem com isso contar-me história e que esse motim aconteceu realmente; visualizá-lo-ei como tendo acontecido num momento determinado, num determinado povo; tomarei por heroína aquela antiga nação que me era desconhecida um minuto antes e ela tornar-se-á para mim o centro da narrativa ou antes o seu suporte indispensável. Assim faz também todo o leitor de romance. Somente, aqui, o romance é verdadeiro, o que o dispensa de ser cativante: a história do motim pode permitir-se ser enfadonha sem ser por isso desvalorizada (VEYNE, 2008, p. 19)

Definir o que é “verdadeiro” é tão escorregadio quanto definir o que é “ficcional”. Essa única e essencial distinção se mostra, então, bastante sutil. Quaisquer duas pessoas que recontem

um acidente de trânsito podem facilmente comprovar que “o que realmente aconteceu” é irrecuperável. Existem memórias, narrativas, relatos, por vezes, até filmagens, mas o “acontecimento verdadeiro” não passa de uma abstração. Veyne se refere aos primórdios do romance como gênero para procurar estabelecer a distinção entre a ficção e a história verídica:

Quando o romance deixou de falar de Ciro para narrar as aventuras de desconhecidos, teve em primeiro lugar de justificar-se, o que o fez de muitas maneiras: a narrativa de viagens, onde um homem comum relata menos a sua vida do que aquilo que viu; a confissão, onde o último dos fiéis confessa a sua história para edificação dos seus irmãos, porque carrega em si a condição humana; finalmente a narrativa mediatizada, onde uma terceira personagem, que não é outra senão o autor, relata uma história que recebeu dum estranho ou que encontrou num manuscrito e se publica para garantir junto dos leitores o interesse e a veracidade da história (VEYNE, 2008, p. 68)

*Robinson Crusóe* (1719), quase unanimemente reconhecido como o primeiro romance de língua inglesa, é exatamente isso, uma história extraordinária sobre um homem absolutamente comum. Daniel Defoe, no prefácio do romance, apresenta-se como editor do texto e afirma estar dividindo com os leitores uma história verídica:

Se jamais a história das aventuras no mundo de algum homem em particular já mereceu vir a público, e foi digna de publicação, o editor do presente relato pensa ser este o seu caso. As maravilhas da vida desse homem excedem tudo que (a seu ver) se pode encontrar: mal se imagina que a vida de um homem seja capaz de maior variedade. A história é relatada com modéstia, com seriedade e uma aplicação religiosa dos acontecimentos aos usos que os sábios sempre lhes dão, a saber: a instrução de outros à luz deste exemplo, e para justificar e honrar a sabedoria da Providência em toda a variedade de nossas circunstâncias, aconteçam de que modo for. *O editor julga que o relato seja uma história fiel de fatos; nem existe nela qualquer aparência de ficção.* E no entanto pensa, posto que todas as coisas desse tipo costumam ser lidas às pressas, que o que ela pode trazer tanto em matéria de diversão quanto de instrução para o leitor será da mesma monta; e assim, acredita ele, sem mais saudações ao mundo, ele lhes presta um grande serviço com a presente publicação (DEFOE, 2012, n. p.).

Essa comparação de Veyne entre a realidade da história com a ficção do romance é extremamente curiosa, visto que o romance é um gênero que desde a sua gênese joga com o espaço entre a realidade e a ficção, como se pode observar no texto de Defoe. Além disso, no século XVIII, os romancistas, procurando reivindicar prestígio para o novo gênero que surgia, buscavam estabelecer uma escrita ficcional *realista*, paradoxalmente. O realismo, inclusive,

chega a ser um dos elementos que muitos críticos literários usam para definir este gênero tão fluido:

Os historiadores do romance conseguiram fazer muito mais para determinar as características idiossincráticas da nova forma. Resumidamente, viram o "realismo" como a característica definidora que diferencia a obra dos romancistas do início do século XVIII da ficção anterior. (WATT, 1957, p. 9)<sup>108</sup>

É claro que *realista* não é o mesmo que *verdadeiro*, mas a diferença também não é assim tão simples. Paul Ricoeur também aproxima a narrativa histórica do romance, mas vê uma clara distinção entre a verdade da história e a ilusão da ficção:

O par narrativa histórica/narrativa de ficção, tal como aparece já constituído no nível dos gêneros literários, é claramente um par antinômico. Uma coisa é um romance, mesmo realista; outra coisa é um livro de história. Distinguem-se pela natureza do *pacto implícito ocorrido entre o escritor e seu leitor*. Embora informulado, esse pacto estrutura expectativas diferentes, por parte do leitor, e promessas diferentes, por parte do autor. [...] Ao abrir um livro de história, o leitor espera entrar, sob a conduta do devorador de arquivos, num mundo de acontecimentos que ocorreram realmente. Além disso, ao ultrapassar o limiar da escrita, ele se mantém em guarda, abre um olho crítico e exige, se não um discurso verdadeiro comparável ao de um tratado de física, pelo menos um discurso plausível, admissível, provável e, em todo caso, honesto e verídico; educado para detectar falsificações, não quer lidar com um mentiroso (RICOEUR, 2012, p. 274-275 – grifo meu).

Ricoeur (2012, p. 274) menciona ainda o termo “suspensão intencional da descrença”, de Coleridge (1817) que opera na leitura romance. Ora, mas não seria também necessário certo grau de suspensão da descrença para confiar no historiador e nas suas escolhas? Se o relato oral extraído da memória não é confiável, nem tampouco o são os documentos e menos ainda a interpretação que o historiador faz destes, onde está a tal verdade do discurso histórico? Ela é apenas uma abstração, um contrato de leitura, diferente daquele existente entre o romancista e seu leitor, mas ainda assim um acordo que se faz sobre o texto, não havendo nada *intrínseco* à narrativa histórica que a diferencie da literatura ficcional.

A veracidade da história, portanto, só pode ser razoavelmente apreendida através da suspensão da descrença, tal qual a narrativa ficcional. Essa distinção e as expectativas que

---

<sup>108</sup> Minha tradução de: “The historians of the novel have been able to do much more to determine the idiosyncratic features of the new form. Briefly, they have seen 'realism' as the defining characteristic, which differentiates the work of the early eighteenth-century novelists from previous fiction”. (WATT, 1957, p. 9)

Ricoeur menciona até mesmo se assemelham àquelas que tinham os leitores dos primeiros romances, no século XVIII, desconfiados e confusos ainda com o conceito de ficção e determinados a não se deixarem envolver numa simples mentira:

Os cavalheiros do século XVIII não apreciavam muito a novidade, acreditando que as poucas verdades necessárias para uma vida humana bem ordenada há muito estavam claras. O novo, portanto, estava fadado a ser falso ou trivial. O que quer que fosse válido também era venerável. O romance não era "literatura" e certamente não era "arte". Fingir que sua narrativa era da vida real – que você a encontrou em uma pilha de cartas ou manuscritos mofados – era uma forma de indicar que não era um lixo romântico. Mesmo que sua alegação não tenha sido levada a sério, o simples fato de fazê-la é uma forma de ser levado a sério. (EAGLETON, 2005, p. 15).<sup>109</sup>

O fato de tantos autores gastarem tantas linhas explicando a diferença entre história e ficção me parece ilustrar o fato de que estas duas artes são irmãs, sendo inegável sua ligação e semelhança. A distinção, quanto mais se lê e se aprofunda no assunto, parece cada vez menos palpável.

Hayden White traz uma perspectiva extremamente inovadora sobre a história, não pelos resultados de sua análise, que são, na verdade, um tanto estruturalistas, mas pelos princípios subjacentes à sua proposta. Mais do que as diversas classificações, categorias e subcategorias que ele determina, interessa-me sua *atitude* diante das narrativas históricas, a percepção de que “parece haver, de fato, um irreduzível componente ideológico em todos os relatos históricos da realidade” (WHITE, p. 21, 2014)<sup>110</sup>. E, principalmente, sua análise dos textos históricos a partir de categorias e de uma terminologia tradicionalmente reservadas à teoria literária; seu reconhecimento de que a produção de sentidos da história se dá através de estratégias, recursos e estilos narrativos é esquematizado pelo autor, da seguinte forma:

---

<sup>109</sup> Minha tradução de: Eighteenth-century gentlemen did not by and large rate novelty very highly, believing as they did that the few truths necessary to a well-ordered human life had long since been apparent. The new was thus bound to be either bogus or trivial. Whatever was valid was also venerable. The novel was not ‘literature’, and certainly not ‘art’. To pretend that your narrative was a real-life one – that you had stumbled across it in a pile of mouldy letters or manuscripts – was a way of indicating that it was not romantic garbage. Even if your claim was not taken seriously, simply making it was a way of being taken seriously. (EAGLETON, 2005, p. 15)

<sup>110</sup> Minha tradução de: “There does, in fact, appear to be an irreducible ideological component in every historical account of reality” (WHITE, p. 21, 2014).

<b>Modo de Enredamento</b>	<b>Modo de Argumento</b>	<b>Modo de Implicação</b>
Romântico	Formista	Anarquista
Trágico	Mecanicista	Radical
Cômico	Organicista	Conservador
Irônico	Contextualista	Liberal <sup>111</sup>

Figura 45: Tabela. (WHITE, p. 29, 2014).

Mais do que encaixar os relatos biográficos sobre Shakespeare ou os relatos históricos nos quais o dramaturgo é um personagem em um das classificações propostas por White, interessa-me sua percepção de como o discurso histórico é moldado por decisões e interpretações dos historiadores e biógrafos, cada um criando sua própria verdade ao ordenar os fatos desta ou daquela maneira, para transformar fatos da realidade em narrativas ou explicar os relacionamentos entre eles, buscando dar-lhes coerência. A análise de White ajuda a perceber que as estratégias utilizadas para construir um relato histórico não são tão diferentes daquelas utilizadas para escrever narrativas ficcionais. O modo como os biógrafos tratam William Shakespeare como personagem de ficção é apenas um exemplo que torna evidente o fato de que o historiador, longe de ser um cientista que manuseia seu objeto de estudo num ambiente estéril, é um sujeito pelo qual perpassam ideologias e particularidades que certamente irão moldar seu produto final.

Em sua *Segunda Consideração Intempestiva*, Nietzsche argumenta precisamente contra um fazer histórico que não pertence, que se considera fora da humanidade, como se pairasse *sobre* ela, em vez de ser por ela produzido.

A história, uma vez que se encontra a serviço da vida, se encontra a serviço de um poder a-histórico, e por isto jamais, nessa hierarquia, poderá e deverá se tornar ciência pura, mais ou menos como o é a matemática” (NIETZSCHE, 2003, p. 17).

Nietzsche aponta que não há razão de ser para um pensamento historicista estéril, que se considere alheio e imune ao passado que organiza. Para ele, a história precisa reconhecer que parte sempre de dentro da humanidade, agindo a seu serviço e alterando seus modos de

---

<sup>111</sup> Minha tradução de: “Mode of Emplotment: Romantic, Tragic, Comic, Ironic. Mode of Argument: Formist, Mechanist, Organicist, Contextualist. Mode of Ideological Implication: Anarchist, Radical, Conservative, Liberal” (WHITE, p. 29, 2014).

construção discursiva para moldar-se às diferentes demandas que lhe são impostas. O filósofo alemão afirma, então, que as demandas da humanidade perante a história dividem-se em três aspectos e diante de cada um deles surge um tipo de história que melhor os satisfaz: a *crítica*, que se dedica a transformar o presente, a *antiquária*, que vê o passado com nostalgia, e a *monumental*, que edita o passado em busca de feitos grandiosos e dignos de repetição.

Enquanto a alma da historiografia residir nos grandes estímulos que um homem poderoso retira dela, enquanto o passado precisar ser descrito como digno de imitação, como imitável e como possível uma segunda vez, aquela alma estará em todo caso correndo o risco de se tornar algo distorcido, embelezado e, com isto, próximo da *livre invenção poética*; sim, há tempos que não conseguem estabelecer distinção nenhuma entre um passado monumental e uma *ficção mítica* (NIETZSCHE, 2003, p. 22 – grifo meu).

Vê-se, mais uma vez, a aproximação entre as narrativas ficcionais e os relatos históricos. Novamente, o que desejo destacar é menos o conteúdo das alterações e/ou edições, e mais o fato de que elas *existem* e moldam significativamente as interpretações dos leitores. É também a história monumental, que, certamente, dentre outras atribuições, é responsável pelo estabelecimento dos cânones literários: autores e obras pontuais são selecionados e conectados como numa “cadeia de montanhas [que liga] a espécie humana através dos milênios” (NIETZSCHE, 2003, p. 19). Ora, uma vez tornadas monumentais, essas obras e autores serão então preservados e venerados, passando então ao domínio da história antiquária, aquela “que olha para trás com fidelidade e amor para o lugar de onde veio e se criou” e estabelece, a partir desse amor por uma origem comum, um sentimento de coletividade e enraizamento numa espécie de “ninho pátrio” (NIETZSCHE, 2003, p. 25). A história antiquária investiga minuciosamente o passado em busca de relíquias da memória e tem:

[...] uma sede insaciável por novidade, ou, mais corretamente, por antiguidade, e por tudo e por cada coisa; frequentemente el[a] desce tão baixo que acaba por ficar satisfeit[a] com qualquer migalha de alimento e devora com prazer mesmo a poeira de minúcias bibliográficas (NIETZSCHE, 2003, p. 29).

A história antiquária trabalha duplamente sobre a figura de William Shakespeare. Primeiro, porque além de seus poemas, sonetos e peças teatrais, a “poeira de minúcias bibliográficas” é precisamente tudo o que se tem a seu respeito. Não há (ou pelo menos não sobreviveram ou foram encontradas) entrevistas, diários, cartas, nem nada escrito por

Shakespeare além de seus textos literários. Ainda assim, é imensurável a quantidade de energia que se investe estudando, esmiuçando, reconstruindo, replicando e visitando os prováveis detalhes de sua vida pessoal, aquele que *pode ter sido* seu local de nascimento, o lugar onde *possivelmente* foi sepultado, as pessoas com quem *talvez* tenha se relacionado.

## 5.7. HISTÓRIA E POLÍTICA

Em segundo lugar, a história antiquária atua sobre o dramaturgo inglês, porque essa construção discursiva da subjetividade de William Shakespeare como autor parece funcionar mesmo como símbolo da cultura nacional inglesa. O dramaturgo se tornou uma espécie de imagem folclórica que atua na narrativa da própria nação, agindo como um dos elementos de unificação de seu povo, contribuindo para a construção do “ninho pátrio” inglês.

Em seu já clássico texto *As culturas nacionais como comunidades imaginadas*, Stuart Hall explica que as identidades nacionais se tornaram fundamentais para a autodefinição do sujeito contemporâneo e que se costuma pensar nelas como “se fossem parte de nossa natureza essencial” (HALL, 2006, p.47). Entretanto, ao contrário de estarem gravadas em nosso material genético, essas identidades são “formadas e transformadas no interior da *representação*” (HALL, 2006, p. 48 – grifo do autor), através de símbolos que atuam de forma poderosa na percepção dos sujeitos sobre si mesmos. William Shakespeare é inegavelmente um desses símbolos da cultura inglesa, contribuindo para formar uma imagem nacional que talvez seja percebida ainda mais fortemente por aqueles que a visualizam externamente – assim como esta pesquisadora – sem aquele conhecimento profundo da diversidade que certamente se faz presente entre o povo inglês, mas que só pode ser obtido através da vivência pessoal.

Desde a imagem de uma verde e agradável terra inglesa, com seu doce e tranquilo interior, com seus chalés de treliças e jardins campestres – “a ilha coroada<sup>112</sup>” de Shakespeare – até às cerimônias públicas, o discurso da “inglesidade” (*englishness*) representa o que “a Inglaterra” é, dá sentido à identidade de “ser inglês” e fixa a “Inglaterra” como foco de identificação nos corações ingleses (e anglófilos) (HALL, 2006, p. 52-53).

Um exemplo simples e ao mesmo tempo bastante significativo dessa inventividade nacionalista aparece já nas datas de nascimento e morte de Shakespeare, como explica Bryson:

---

<sup>112</sup> Referência a um discurso de exaltação à Inglaterra presente na peça histórica *Ricardo II*, de William Shakespeare.

Não sabemos exatamente quando ele nasceu. Muito engenho se gastou em deduzir de uma ou duas certezas e de algumas túbias probabilidades a data em que ele veio ao mundo. Por tradição, estabeleceu-se 23 de abril, dia de São Jorge. É o dia nacional da Inglaterra e, por coincidência, a data que Shakespeare morreu 52 anos depois, formando uma certa e irresistível simetria (BRYSON, 2008, p. 30).

Mesmo num exemplo tão pontual, é evidente o esforço que se faz para relacionar a narrativa histórica em torno de William Shakespeare à narrativa nacional inglesa, construindo, assim, essa *ficção mítica* a que Nietzsche se refere. Dessa maneira, a narrativa em questão funciona conectando gerações e enraizando-as (NIETZSCHE, 2003, p. 27) nessa terra-mãe, juntamente com a família real, o chá das cinco e a pontualidade britânica, por exemplo – elementos que poderiam ser mencionados como símbolos da Inglaterra tanto por ingleses quanto por chineses, espanhóis ou brasileiros. A atuação da linguagem é flagrante, portanto, da impossibilidade de transparência e neutralidade do discurso histórico-científico.

Retomando o pensamento cientificista de Nora, fica claro que o autor reconhece que, quando a história lança seu olhar crítico sobre si mesma, depara-se com muitos daqueles traços de deformação, transformação e manipulação que gostaria de atribuir apenas à memória:

Toda história é crítica por natureza, e todos os historiadores buscaram denunciar as mitologias hipócritas de seus antecessores. Mas algo extremamente perturbador acontece quando a história começa a escrever a sua própria história. Uma ansiedade historiográfica se manifesta quando a história se propõe a tarefa de detectar em si mesma impulsos externos e se descobre, então, vítima das memórias que havia tentado dominar<sup>113</sup> (NORA, 1989, p. 10).

Essa ansiedade é infinitamente potencializada quando se trata da história nacional: “A sagrada nação agora adquire uma história sagrada; através da nação, nossa memória permanece apoiada em alicerce sagrado<sup>114</sup>” (NORA, 1989 p.11). Ao olhar para si mesma, a história monumental perceberia que para cada monumento reverenciado, há algo não dito, esquecido. Perceberia, talvez, que ao listar a grandeza poética de William Shakespeare e o chá das cinco

<sup>113</sup> Minha tradução de: “Every history is by nature critical, and all historians have sought to denounce the hypocritical mythologies of their predecessor. But something fundamentally unsettling happens when history begins to write its own history. A historiographical anxiety arises when history assigns itself the task of tracing alien impulses within itself and discovers that it is the victim of memories which it has sought to master”.

<sup>114</sup> Minha tradução de: “The holy nation now acquired a holy history; through the nation our memory continued to rest upon a sacred foundation”.

como símbolos ingleses, está deixando de mencionar, por exemplo, as crueldades do imperialismo britânico e as cicatrizes por ele deixadas. Para lembrar, é preciso também esquecer.

Hall explica que as narrativas nacionais frequentemente precisam ignorar seus “começos violentos” que, em geral, envolvem um longo processo de conquistas, subjugação e apagamentos: “[...] esses começos violentos que se colocam nas origens das nações modernas têm, primeiro, que ser ‘esquecidos’, antes que se comece a forjar a lealdade com uma identidade nacional mais unificada, mais homogênea” (HALL, p. 60, 2006). Ou, segundo a leitura que White faz do ‘Nascimento da Tragédia’ de Nietzsche, *esquecer é uma atitude deliberada* (WHITE, p. 347, 2014). O esquecimento, à primeira vista, pode parecer o oposto da memória, ou mesmo seu inimigo, como aponta Ricoeur:

De início e maciçamente, é como dano à confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido. Dano, fraqueza, lacuna. Sob esse aspecto, a própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento (RICOEUR, 2012, p. 424).

No entanto, a memória não pode existir sem o esquecimento:

O que o esquecimento desperta nessa encruzilhada é a própria aporia que está na fonte do caráter problemático da representação do passado, a saber, a falta de confiabilidade da memória; o esquecimento é o desafio por excelência oposto à ambição de confiabilidade da memória. Ora, a confiabilidade da lembrança procede do enigma constitutivo de toda problemática da memória, a saber, a dialética de presença e de ausência no âmago da representação do passado, ao que se acrescenta o sentimento de distância próprio à lembrança [...]. A problemática do esquecimento, formulada em seu nível de maior profundidade, intervém no ponto mais crítico dessa problemática de presença, de ausência e de distância, no polo oposto a esse pequeno milagre de memória feliz constituído pelo reconhecimento atual da lembrança passada (RICOEUR, 2012, p. 425).

Só pode existir a memória feliz no presente, porque parte do passado foi esquecida. Walter Benjamin também examina o desconforto causado pela historiografia – a análise histórica da própria história – e conclui, como Hall, que nas entrelinhas da história narrada há sempre algo de nefasto que foi convenientemente esquecido.

Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje

espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1987, p. 225).

Para Nora, ao olhar para si mesma, a história nacional se automutila com o que Michel Foucault, não duvido, poderia chamar de uma ferida narcísica: “[A história da história] opera principalmente ao apresentar a dúvida, introduzindo um punhal entre a árvore da memória e sua casca de história<sup>115</sup>” (NORA, 1989, p. 10). A imagem de uma árvore de memória – coletiva, instável, vulnerável às manipulações e transformações impostas pelo povo que a produziu – revestida por uma casca de história, imparcial e autoritária, embora superficial – é sem dúvidas uma potente metáfora. O que não me parece produtivo é que a constatação da natureza também fluida e escorregadia do discurso histórico deva instaurar uma ferida, uma vergonha ou representar o reconhecimento de um erro ou uma falha.

Por outro lado, Veyne parece menosprezar o interesse nacional pela história, vendo-o como um sentimento pouco nobre, de menos prestígio e menos válido que a genuína e pura curiosidade pela veracidade dos acontecimentos. Mesmo quando admite um interesse histórico que não seja absolutamente gratuito, o autor atribui-lhe um “papel facultativo, inessencial, secundário, subordinado à verdade” (VEYNE, 2008, p. 91). A veracidade dos acontecimentos históricos, segundo o autor, não se deixa afetar pelos interesses escusos de alguns historiadores:

A historiografia mais chauvinista pode, portanto, mostrar-se objetiva sem que lhe custe muito, visto que o patriotismo não tem necessidade de falsear a verdade para existir; ele só se interessa pelo que o justifica e deixa o resto como estava. O conhecimento não é afetado pelos fins, desinteressados ou práticos, que cada um lhe dá; esses fins acrescentam-se a ele e não o constituem (VEYNE, 2008, p. 91).

---

<sup>115</sup> Minha tradução de: “It operates primarily by introducing doubt, by running a knife between the tree of memory and the bark of history”.

Ora, mas e a seleção, edição e omissão? Não fazem parte da construção de veracidade? A veracidade não existe fora da linguagem, é construída juntamente com a narrativa.

## 5.8 HISTÓRIA E LINGUAGEM

A *organização* ou *representação* do passado de que trata Pierre Nora só pode acontecer através do discurso, da língua, seja ela qual for. E o que ele chama de *impulsos externos* da construção histórica nada tem de *externos*. Tais impulsos são perfeitamente adequados, pertencentes ao fazer discursivo que é a história tanto quanto a pesquisa arqueológica, a seleção das fontes, ou quaisquer outros procedimentos investigativos. Afinal, “a reconstrução do acontecimento histórico realiza-se, unicamente, por meio da linguagem, que condiciona tal recriação, por um lado, à subjetividade instaurada pelo narrador e, por outro, à movediça natureza do signo linguístico” (YERRO, 2012, p. 37).

A subjetividade do narrador, neste caso, do historiador, vem, por princípio, mas não apenas, da sua própria distância temporal com relação ao objeto estudado:

Nem sempre é possível retirar dos documentos “do seu período” a resposta a [certas] questões; pelo contrário, esses documentos tomarão o sentido que lhes dará a resposta que cada um dá a essas questões e a resposta será tirada doutros períodos, se o historiador tem cultura, ou dos seus preconceitos, quer dizer do espetáculo da história contemporânea. A experiência histórica é, portanto, composta por tudo que um historiador pode aprender à esquerda e à direita na sua vida, leituras e convivências (VEYNE, 2008, p. 173).

Além de ser impossível ao sujeito historiador retirar-se de sua própria escrita, deixando de lado suas crenças, valores e percepções ideológicas, a própria linguagem mostra-se um meio instável e por isso mesmo capaz de criar e moldar a realidade e a história, pois funciona a partir de uma ilusão de transparência e concretude da qual não se pode escapar. Ou, segundo Roland Barthes:

A linguagem não pode ser considerada um simples instrumento, utilitário ou decorativo do pensamento. O homem não preexiste à linguagem [...]. Jamais atingimos um estado em que o homem estivesse separado da linguagem, que elaboraria então para exprimir o que nele se passasse: é a linguagem que ensina a definição do homem, não o contrário (BARTHES, 2012, p. 15).

Não é possível, portanto, separar a linguagem da realidade, uma vez que os discursos criam as verdades. Por que seria diferente com o fazer histórico? Não é. E Ricoeur o reconhece:

A representação no plano histórico não se limita a conferir uma roupagem verbal a um discurso cuja coerência estaria completa antes de sua entrada na literatura, mas que constitui propriamente uma operação que tem o privilégio de trazer à luz a visada referencial do discurso histórico (RICOEUR, 2012, p. 248).

Wolfgang Mommsen (apud LE GOFF, 2005) lista três principais maneiras que localizam o historiador em seu meio social, destacando elementos que influenciarão suas ideias e métodos:

1) A imagem que tem de si próprio (self-image) o grupo social que o historiador interpreta, ao qual pertence ou está enfeudado; 2) a sua concepção das causas da mudança social; 3) a perspectiva de mudanças sociais futuras que o historiador julga prováveis ou possíveis e que orientam a sua interpretação histórica (MOMMSEN, 1978, p. 23 apud LE GOFF, 2005, p. 30).

Essa constatação em relação à parcialidade do historiador, segundo Le Goff, não significa o fim da verdade histórica ou que se deva ceder ao completo ceticismo. Mas, se não se pode evitar todo o “presentimento” – toda a influência *deformante* do presente na leitura do passado -, podemos limitar as consequências *nefastas* para a objetividade (LE GOFF, 2005, p. 30 – grifos meus). A seguir, Le Goff apresenta alguns itens também listados por Mommsen que funcionariam com uma espécie de *check-list* para ser usado por um “corpo de especialistas habilitados a examinar e a julgar a produção de seus colegas” (LE GOFF, 2005, p. 30). Essa seria, portanto, uma das estratégias para manter a objetividade do discurso histórico.

Sob outra perspectiva, a consciência da natureza “movediça” da linguagem, da qual a história faz parte, pode ser capaz de modificar o próprio modo de pensar sobre o discurso histórico. O que antes era visto como incompletude, deformação, ferida ou distorção pode passar a ser percebido como potencialidade. O fato de haver na história um nível de ficção ou invenção poética não precisa ser um problema, mas pode, ao contrário, apresentar-se como necessário, fundamental e enriquecedor desse processo de produção discursiva. A edição, seleção e mesmo os esquecimentos são parte intrínseca da construção narrativa dos relatos históricos e mesmo os historiadores mais tradicionais o reconhecem:

A dificuldade da história é por em cena milhares ou milhões de substâncias e que a questão não é seguir na prática o movimento causal agarrando-as uma a

uma; a historiografia é fatalmente uma taquigrafia. [...] Além do mais, esta taquigrafia escreve-se em linguagem abstrata. [...] A história está condenada a procurar agarrar a realidade numa rede de abstrações (VEYNE, 2008, p.125).

Se for possível compreender que este é modo de funcionamento de toda e qualquer linguagem, esta deixa de ser uma *dificuldade* da história e passa a ser simplesmente, uma característica. A única distinção clara que Veyne aponta entre a literatura e a história é a veracidade. Pois aqui questiono o próprio conceito de veracidade, que, assim como o romance e o livro de história, não pode existir fora da linguagem. É também produto de representação e interpretação. Sob essa perspectiva, a verdade se torna uma separação extremamente tênue entre história e ficção e a mediação da linguagem se torna potência.

Ressalto que esta minha percepção da história parte do campo da filosofia da linguagem e não da historiografia. É verdade que a maleabilidade da língua pode ser levada a extremos. Diz-se que recentemente o mundo ocidental vive a era da “pós-verdade”, com o advento do negacionismo e das chamadas “*fake news*”. Por mais que tais práticas sejam desprezíveis do ponto de vista moral e político, elas apenas reforçam meu argumento em favor da potencialidade criativa da linguagem. Cabe, portanto, aos historiadores, a difícil tarefa de estabelecer os limites diante de um leque virtualmente infinito de possibilidades linguísticas.

### 5.9 *BLANK VERSE*: O PRESENTE CITA O PASSADO

Um último ponto que precisa ser comentado em relação à história é a ponte que ela constrói entre o presente e o passado. Longe de serem polos opostos, o presente e o passado funcionam em co-dependência, não se compreende um sem o outro.

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [...] Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela (BENJAMIN, 1987, p. 224).

O relato histórico funciona sempre anacronicamente, porque é impossível ler o passado a partir de qualquer outro lugar que não seja o presente. Essa consciência é fundamental para que não se crie uma ilusão de neutralidade a respeito do discurso histórico. Giorgio Agamben, filósofo italiano, pontua essa relação da contemporaneidade com o passado:

Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo. A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEM, 2009, p. 59 – grifo do autor).

Para finalizar este ato, retomo o ato final de *Blank Verse*, que materializa diante dos espectadores o anacronismo e a duplicidade da relação entre presente e passado que estabelece a história. O desfecho trágico de *Blank Verse* acontece numa festa de Natal, quando todos os estudantes estão reunidos em comemoração ao final do ano letivo. Chris Marlowe segue com sua atitude autodestrutiva, bebendo demais e sendo agressiva com os amigos e colegas. Num certo momento, três jovens vestindo roupas e maquiagem escuras, um rastro contemporâneo das três bruxas que predizem a ruína de Macbeth – e, simultaneamente, dos três homens que acompanhavam Christopher Marlowe no dia de sua morte – convidam-na para um banheiro, onde lhe oferecem drogas, que ela aceita de bom grado. Outro mal presságio é a presença de Georgia Roberta Green-Peele ao fundo de algumas cenas. Solitária e entediada, ela descasca uma maçã usando um punhal, que já aparecera numa festa anterior, de Halloween, prenunciando o drama.



Figuras 46 e 47: *Blank Verse*, Ato 5, Cena 2.

De fato, a tragédia está prestes a se instaurar. Reunidos, Ben, Henry, Chris e Richard conversam e mencionam Will, que ainda não chegara à festa. É quando Georgia interrompe dizendo, “Shakes-weird?”. Aqui, *Blank Verse* passa a referenciar não apenas não apenas *Romeu e Julieta*, mas também o panfleto *A Groats-Worth of Wit* (1592), no qual Robert Greene se refere ironicamente a William Shakespeare como um “shake-scene”. Assim como Greene critica Shakespeare por ser um ator tão cheio de si que se acreditava capaz de escrever drama, além de

simplesmente atuar, Georgia critica o ego de Will diante de seus amigos. Chris, já totalmente intoxicada, adiciona lenha na fogueira e desafia Georgia a continuar. O que se segue então é um diálogo recheado de referências. Liderada por Chris desde o início, a disputa verbal só chega ao fim, quando Georgia a silencia com seu punhal.

Mais uma vez, citando a obra de Greene, Georgia acusa Will de ser um “upstart crow beautified with our feathers” (“corvo arrivista embelezado por nossas plumas”). Chris então, prossegue:

Corvo!? Com todos os insultos disponíveis na língua inglesa e você se sai com corvo? A senhora, é uma imbecil, uma lambe-botas, uma esponja e uma *fangirl* inconsistente. O néon explode: Faustus? Apenas uma história! Que bom que você gostou, mas siga em frente! Você vai apodrecer na sua mediocridade, a menos que pare de ficar obcecada pelo trabalho de outras pessoas, o meu ou o dele. Então vamos lá, seu docinho de coco, sua leiteira desastrada, você pode arranjar coisa melhor do que “corvo”! Será que não há realmente nada nesse seu cérebro tetrapódico que consiga rastejar do muco da sua garganta para a luz? [...] Sua mente não passa de uma mostarda grossa, sua vagabunda, suas letras não servem para música pop. Se você é tão rasa quanto seus enredos, tenho pena dos paus secos dos homens com quem você se deita. Seus personagens têm menos humanidade do que *props* de sitcom. Você é uma perda de tempo!<sup>116</sup> (BLANK VERSE, Ato V, Cena II).

Esse quase monólogo é um exemplo prático do conceito de contemporâneo de Agambem: “a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (AGAMBEM, 2009, p. 69). O arcaico e o novo estão perfeitamente integrados no elaborado insulto de Chris Marlowe. Ao mesmo tempo em que ela usa uma linguagem próxima do inglês renascentista, ecoando, por exemplo, uma fala de Falstaff em *Henry IV, Part 2* (Ato 2, Cena 4) - “his wit's as thick as Tewkesbury Mustard” – Chris inclui em seu insulto elementos tão recentes quanto *fangirl*, música pop e *sitcoms*. Por fim, seu assassinato é também uma citação, mas desta vez dos livros de história, que relatam a morte de Christopher Marlowe, em 30 de maio de 1593, quando o dramaturgo foi apunhado no olho, durante uma briga na região de Deptford, em Londres.

---

<sup>116</sup> Minha tradução de: Crow!? All of the insults in the English language and you came up with crow? You madam are a beef-witted boot licking Lackey, a sponge and a diluted fangirl. News flash: Faustus? Just a story! Glad you enjoyed it but move on! You are going to fester in your mediocrity unless you stop obsessing over other people's work, mine or his. So come on, you maltose, you milkman spill, you can do better than “crow”! Is there truly nothing in that tetrapodic brain of yours that can crawl from the muck of your throat into the light? [...] Your mind is of a thick mustard, you bum, your lyrics aren't fit for pop music. If you're as shallow as your plots I pity the dry shafts of the men you bed. Your characters have less humanity than sitcom props. You are a waste of time!



**Figura 48: Morte de Chris Marlowe**

*Blank Verse*, série ficcional que reconstrói a história a partir da memória, atravessada pelo afeto e pela subjetividade, proporciona ao espectador a experiência que o discurso histórico-científico hesita em acomodar através da narração, que, tradicionalmente prefere ser enfadonha a inverossímil. *Blank Verse* é como uma viagem no tempo, levando o leitor ao passado, ao mesmo tempo em que materializa o passado no presente.

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição a cada variante torna a se atualizar (SARLO, 2007, p. 25 – grifo da autora).

A web série certamente não pode ser reconhecida como um relato científico pelos historiadores, porque este não é o pacto que estabelece com seus espectadores. Embora seja inegável seu íntimo relacionamento com a história, afinal “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência” (BENJAMIN, 1987, p. 224). E, isto, *Blank Verse* certamente o faz.

O que sugiro, então, finalmente, é um olhar duplamente renovado sobre a história: simultaneamente mais crítico, para que não se caia na ilusão de encontrar ali uma verdade pura; e tolerante, uma vez que ciente de que ali *não pode* estar a verdade, simplesmente porque o que se entende como verdade já vem filtrado pela “natureza movediça” da linguagem.

O uso de estratégias linguísticas para construir essas diferentes perspectivas é riquíssimo e constata, acredito, o caráter ficcional do discurso histórico-biográfico. Assim, finalizando este ato, espero ter demonstrado como a livre ficcionalização a que assistimos em *Blank Verse* utiliza de estratégias iguais ou altamente semelhantes àquelas de que se valem os biógrafos e historiadores, sendo a principal diferença entre estes gêneros literários o pacto de leitura que estabelecem com seus leitores.

## 6 EPÍLOGO

Por que é tão difícil? É desde logo uma questão de semiótica perceptiva. Não é fácil perceber as coisas pelo meio, e não de cima para baixo, da esquerda para direita ou inversamente: tentem e verão que tudo muda (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 46).

Tendo discutido sobre o modo como os processos de escrita elisabetanos são recriados em *Blank Verse*, na nossa contemporaneidade, chega o momento de comentar sobre o meu próprio processo de escrita desta tese, que foi permeado, desde a sua gênese, por desafios tanto de ordem prática quanto subjetiva. Nestas considerações finais, que escolhi chamar de *Epílogo*, procuro conduzir uma breve análise do meu próprio processo de escrita e criação, à semelhança do que venho fazendo com meus objetos de estudo, mas, desta vez, posicionando-me como se estivesse diante de um espelho que reflete as marcas deixadas por estes quase cinco anos de pesquisa.

A primeira dificuldade, que se apresentou logo no início, foi a necessidade de reduzir o *corpus* e escolher um recorte que pudesse ser abordado de maneira eficaz dentro dos limites temporais e espaciais do texto. Diante de uma produção cultural construída a partir da intertextualidade, como é o caso de *Blank Verse*, foi inevitável que muitos elementos potencialmente intrigantes tivessem de ser deixados de lado. Existem, na web série, diversas referências às grandes peças da maturidade de Shakespeare. Uma delas, que mencionei brevemente no segundo ato, é *Ricardo III*, cuja trama inspira o processo de eleição do representante estudantil Richard York. O quarto ato de *Blank Verse* também alude a *Hamlet*, mas em sua primeira versão *Ur-Hamlet*, peça hoje perdida e cuja autoria é geralmente atribuída a Thomas Kyd. Supõe-se que Shakespeare a teria usado como base para escrever sua grande tragédia, mas há especialistas (Bloom é um deles) que acreditam que a peça seja uma espécie de esboço escrito pelo próprio Shakespeare. Na web série, Tom dirige um grupo de atores que ensaiam *Ur-Hamlet* e descreve a peça como “um diálogo pós-moderno com o público”, mencionando ainda a dificuldade que havia tido em encaixar cinco minutos de enredo em cinco horas de drama. Em um de seus *vlogs*, Georgia critica a produção, dizendo que será necessário um escritor muito melhor que Thomas Kyd, para torná-la um sucesso.

Por mais tentador que seja esmiuçar todas essas referências, seria impossível concluir qualquer análise mais profunda e complexa da obra e das questões filosóficas que ela suscita, se

não houvesse cortes, escolhas. Assim, optei, mesmo que a contragosto, por explorar mais profundamente apenas as obras do início da carreira de Shakespeare, aquelas cinco que pautam os atos da web série e que também elegi como fio condutor para os capítulos/atos desta tese. Toda seleção é também uma exclusão. Esta foi apenas a primeira vez em que os conceitos abstratos, sobre os quais sempre li em minha jornada acadêmica, se fizeram presentes e concretos em minha própria prática de escrita, tal qual atores que sobem ao palco e transformam o texto dramático em performance.

Outro aspecto que me foi caro deixar de lado diz respeito às questões de gênero e à maneira como *Blank Verse* ressignificou a participação das mulheres na produção literária. Participação esta que era absolutamente inadmissível no período elisabetano, visto que a esmagadora maioria das mulheres sequer era alfabetizada. A web série marca essa transformação, aproveitando-se de uma forte tendência das comédias shakespearianas – os disfarces e trocas de gênero como recurso humorístico – e transforma o gênero de dois dramaturgos: Ben Jonson e Christopher Marlowe, que se tornam jovens mulheres e personagens principais na nova obra. Com esta escolha, *Blank Verse* foi capaz de criar uma outra realidade mais representativa do século XXI, em oposição ao ambiente altamente masculino da cena teatral do século XVI, quando mesmo os papéis femininos eram interpretados por atores homens. A fim de manter maior coerência e limitar o arcabouço teórico necessário, este aspecto, que inicialmente seria discutido num ato/capítulo exclusivo, acabou sendo diluído e analisado pontualmente ao longo de todo o texto, quando imprescindível.

O segundo grande desafio, que se apresentou durante a construção da tese, diz respeito à estrutura e à organização formal do texto. Lidando com o hibridismo de gêneros e a intertextualidade em todos os aspectos da minha pesquisa, senti a necessidade de trazer estes elementos também para o texto final, além de tentar aliar uma preocupação estética a um gênero textual tradicionalmente tão técnico. Assim, surgiu a decisão de seguir o exemplo de *Blank Verse* e estruturar meu texto não dramático de modo semelhante a uma peça teatral. Os capítulos, portanto, são chamados de atos; a Introdução e a Conclusão, por sua vez, Prólogo e Epílogo, além de um pequeno interlúdio. Incluí, ainda, no início de cada capítulo, trechos que remetem às didascálias, ou instruções cênicas, em textos dramáticos, descrevendo momentos que seriam cruciais para o estudo desenvolvido em cada ato. Embora essa decisão rompa com a tradição do

gênero tese, eu a vejo como apropriada ao objeto de pesquisa e coerente com os conceitos teóricos trabalhados.

Não apenas a estrutura formal se colocou como um desafio, mas também a organização do próprio conteúdo provou-se um dilema. Como já mencionei, a extensão e riqueza do material pesquisado obrigou-me a fazer escolhas, mas, uma vez definidas as prioridades, foi ainda necessário distribuir o conteúdo de maneira coerente e compreensível e, até mesmo, com sorte, agradável à leitura. Retomo, para ilustrar esse desafio, o conceito de cibercultura, que explorei no segundo ato. Martino (2015) aponta multiplicidade, fragmentação e desorganização como elementos *sine qua non* da cibercultura. Jenkins (2009, p. 45) constrói um paralelo entre a cibercultura e os papéis sociais que desempenhamos como seres sociais: “Ser amante, mãe ou professor ocorre em plataformas múltiplas”. No universo de redes sociais em que estamos inseridos e que permeia *Blank Verse*, não é raro vivenciar este fenômeno, pois a partir dele, emerge a demanda para que permaneçamos constantemente conectados, interpretando todos estes papéis, simultaneamente.

Diante de tal constatação, passei a refletir sobre a possibilidade de trazer esta sensação contemporânea para o texto da tese. Talvez a dificuldade inicial de organizar capítulos e delimitar com precisão um objeto de estudo advenha do fato de que meu objeto de pesquisa é difuso, múltiplo e fragmentado e, portanto, não se adequa a esse tipo de esquematização sistemática. Sigo incerta sobre qual seria a melhor forma de incorporar esses elementos definidores do ciberespaço em minha escrita e ainda assim – claro – passar pelos trâmites burocráticos necessários.

Não posso deixar de dar um passo atrás neste momento, para, num olhar em perspectiva, notar a ironia que perpassa essa tentativa de refletir sobre a cibercultura e a inteligência coletiva do centro de um processo absolutamente tradicional, ainda bastante elitista e ritualístico que é um curso de doutorado. A inteligência coletiva é infinita, rizomática, desorganizada, caótica. Não pode ser contida num conjunto de folhas impressas e sistematizada em quatro ou cinco capítulos. E, ainda assim, cá estou analisando-a sob o microscópio, num esforço que, inevitavelmente, gera frustração. O paradoxo da aparente incompatibilidade entre meu objeto de estudo – disperso, difuso – e o gênero acadêmico gerou inquietude ao longo de todo o processo de escrita e levou-me a testar os limites formais do gênero textual “tese de doutorado” e explorá-lo criativamente

em busca de soluções de análise crítica e reflexão que pudessem trabalhar em interação com um objetivo vivo e dinâmico sem abatê-lo e levá-lo, sem vida, a uma fria sala de autópsias.

Pierre Levy, na introdução de *Cibercultura*, resgatando o conto bíblico do dilúvio e da arca de Noé, fala do dilúvio informacional, ou “segundo dilúvio” que vem sendo experimentado pela humanidade cada vez mais intensamente:

As telecomunicações geram esse novo dilúvio por conta da natureza exponencial, explosiva e caótica de seu crescimento. A quantidade bruta de dados disponíveis se multiplica e se acelera. A densidade dos links entre as informações aumenta vertiginosamente nos bancos de dados, nos hipertextos e nas redes. Os contatos transversais entre os indivíduos proliferam de maneira anárquica. É o transbordamento caótico das informações, a inundação de dados, as águas tumultuosas e os turbilhões da comunicação, a cacofonia e o psitacismo ensurdecedor das mídias, a guerra das imagens, as propagandas e as contrapropagandas, a confusão de espíritos (LEVY, 2010, p. 13).

Ao escrever, vejo-me diante desse dilúvio, de um infinito caldeirão ansiogênico e, como Noé, me vejo obrigada a conter o fluxo, selecionar e conter uma amostra, sistematizando uma diversidade viva e dinâmica no espaço confinado da tese. O próprio Levy se pergunta “Onde está Noé? O que colocar na arca? (2010, p. 14)”, enquanto eu me pergunto: o que colocar no texto? Noé foi capaz de proteger uma seleção, criar uma totalidade segura em sua arca. Mas, ao contrário do dilúvio bíblico:

O dilúvio informacional jamais cessará. A arca não repousará no topo do monte Ararat. O segundo dilúvio não terá fim. Não há nenhum fundo sólido sob o oceano das informações. Devemos aceitá-lo como nossa nova condição. Temos que ensinar nossos filhos a nadar, a flutuar, talvez a navegar (LEVY, 2010, p. 15).

Assim, extremamente consciente de que qualquer escolha gera, automaticamente, exclusão, contento-me (ou busco contentar-me) com a incompletude, sem jamais presumir um acabamento ou universalidade. Dessa forma, minha maior pretensão com este texto finalizado (mas não acabado) é criar novos diálogos, novas conexões, colocar esta “arca” em contato com outras e fazer o texto circular e ganhar novas leituras e interpretações. Busco assim, ao invés de conter o dilúvio, aumentar sua vazão.

Se fui bem sucedida nessa empreitada não cabe a mim decidir. Se há algo que eu possa concluir, posso afirmar que, ao longo da pesquisa, vi-me cada vez mais convencida de que toda e qualquer escrita é ficcional – em maior ou menor grau. Neste texto, por exemplo, constrói-se a

ficção de linearidade, quando, de fato, a escrita da tese se deu maneira um tanto rizomática. A ficção, no entanto, como espero ter demonstrado, não é sinônimo de ilusão ou mentira, apenas uma maneira de organizar múltiplas verdades. O que posso afirmar é que procurei escrever com honestidade, trazendo inclusive minhas dúvidas e incertezas para o texto, evitando uma performance inautêntica de autoridade.

## REFERÊNCIAS

- AACT, American Association of Community Theatre. **Theatre Terms**. Disponível em <[https://aact.org/theatre-terms-view/e?term=&body\\_value=&field\\_cross\\_reference\\_value=](https://aact.org/theatre-terms-view/e?term=&body_value=&field_cross_reference_value=)>. Acesso em 10 dez 2020.
- ACKROYD, Peter. **Shakespeare: The Biography**. Nova York: Anchor Books, 2006.
- AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDREATA, H. P.; TRAVASSOS, O. P. **Chaves para determinar as famílias de: pteridophyta gymnospermae angiospermae**. Rio de Janeiro: Ed. Universitária Santa Úrsula, 1994.
- AZEVEDO, Luciene. **Autoria e Performance**. Revista de Letras, São Paulo, 47 (2): 133-158, jul./dez. 2007.
- AZEVEDO, Luciene. **Blogs: a escrita de si nas redes dos textos**. Matraca, Rio de Janeiro, v.14, n.21, jul./dez. 2007
- AZEVEDO, Luciene. **Romances e não romances**. Eutomia, Recife, 15 (1): 92-106, Jul. 2015.
- AZEVEDO, Luciene. **Romances não criativos**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 50, p. 157-171, jan./abr. 2017.
- AZEVEDO, Luciene. **Saindo da ficção: narrativas não literárias**. Caracol, São Paulo, N. 17, jan./jun. 2019.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BLANK Verse. Amanda Konkin. Canadá, 2013-2014. Disponível em <[https://www.youtube.com/channel/UCUyyMRMl4ZX0u\\_0tfsgrGaQ](https://www.youtube.com/channel/UCUyyMRMl4ZX0u_0tfsgrGaQ)> Acesso em 8 out 2017.
- BLANK VERSE. **Will Shakespeare Writes**. Disponível em <<https://willshakespearewrites.wordpress.com/>>. Acesso em 11 dez 2020.
- BLANK VERSE. Website. Disponível em <<http://blankverse.tv/home/>>. Acesso em 11 dez 2020.
- BLANK VERSE. **The Messenger Speech: delivering news across Bankside University**. Disponível em <<https://messengerspeech.wordpress.com/>>. Acesso em 11 dez 2020.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare, a Invenção do Humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2006.

BRYSON, Bill. **Shakespeare: o mundo é um palco**: uma biografia. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CANDIDO, Antonio [et al.]. **A Personagem de Ficção**. 12ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CHAUCER, Geoffrey. **The Canterbury Tales and Other Poems**. Global Grey ebooks. Edição do Kindle 2018.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoé**. Penguin-Companhia. Edição do Kindle, 2012.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol. 1. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurléio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63e année, n.o 3. pp. 73-95juillet-septembre, 1969.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism**: Four Essays. Nova Jersey: Princeton University Press, 2000.

GAY, Penny. **The Cambridge Introduction to Shakespeare's Comedies**. Nova York: Cambridge University Press, 2008.

GAINOR, J. Ellen et al. **The Norton Anthology of Drama**. New York, London: W. W. Norton Co, 2010

GREENE, Robert. **Greene's, Groats-Worth of Wit, Bought with a Million of Repentance**: 'For since he learnd to vse the Poets pen, He learnd likewise with smoothing words to faine". Copyright Group. Edição do Kindle.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HELIODORA, Bárbara. **Shakespeare**: O que as peças contam. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

HELIODORA, Bárbara (Trad. e Org.). **Dramaturgia Elizabetana**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. Tradução: Suzana L. de Akexandria. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry. **Cultura da Conexão**: criando valor e significado por meio da mídia propagável. Tradução: Patrícia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2014.

JOHNSTON, Ian. **Lecture on Shakespeare's Transformation of Medieval Tragedy and an Introduction to Richard III**. 1999. Disponível em <  
<http://johnstoniatexts.x10host.com/lectures/richard3lecture.htm>> Acesso em 23.08.2018.

KAUFFMAN, Ralph J. **Elizabethan Drama: Modern Essays in Criticism**. New York: Oxford University Press, 1961.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução: Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. 1ª Reimpressão, 2015.

LEVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução: Carlos Irineu da Costa. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

LUDMER, Josefina. **Literatura pós-autônoma**. Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007.

MARLOWE, Christopher. **The Passionate Shepherd to his Love**. Disponível em: <  
<https://www.poetryfoundation.org/poems/44675/the-passionate-shepherd-to-his-love> > Acesso em 10 dez 2020.

MARLOWE, Christopher. A Trágica História do Doutor Fausto. IN: HELIODORA, Bárbara (Trad. e Org.). **Dramaturgia Elizabetana**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Teoria das Mídias Digitais: linguagens, ambientes e redes**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

MASLEN, R. W. **Myths exploited: the metamorphoses of Ovid in early Elizabethan England**. In: TAYLOR, A. B. **Shakespeare' Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems**. New York: Cambridge University Press, 2000.

MOMIGLIANO, Arnaldo. **As raízes clássicas da historiografia moderna**. Trad. Maria Beatriz Borba Florenzano. Bauru (SP): EDUSC, 2004. *APUD*: LOHNER, José Eduardo dos Santos e FREITAS, Renata Cazarini de. **Reconhecer e traduzir traços de Sêneca em Shakespeare**. Cadernos de Tradução nº 33, p. 97-118, Florianópolis - jan/jun 2014/1.

MOZILLA. **How do we measure Internet health?** Disponível em  
 <<https://internethealthreport.org/v01/about/>>. Acesso em 10 dez 2020.

NIETZSCHE, Friederich. **Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NORA, Pierre. **Between memory and history: les lieux des mémoire**. Representations, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory. (Spring, 1989), p. 7-24. Disponível em <  
[http://www.timeandspace.lviv.ua/files/session/Nora\\_105.pdf](http://www.timeandspace.lviv.ua/files/session/Nora_105.pdf)>. Acesso em 23 de abril de 2017.

OLIVEIRA, Rosa Adelina Sampaio. **Commedia dell'Arte: silhuetas e reflexões sobre uma poética**. VI Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas 2010. Disponível em

<<http://portalabrace.org/vicongresso/etnocenologia/Rosa%20Adelina%20-%20Commedia%20dell%B4Arte.pdf>> . Acesso em 09 dez 2020.

O'REILLY, Tim. **What is web 2.0?** O'Reilly Media. 2009.

OVÍDIO. **Metamorfoses**: seleta bilíngue traduzida por Bocage. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Concreta, 2016.

PEREIRA, Antonio Marcos. **Hibridações do romance no século XXI**: O caso do romance-ensaio. Revista Contexto – 2013/2.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo, Perspectiva, 2003.

PREMINGER, Alex e BROGAN, T. V. F (Ed.). **A New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

QUENTIN Tarantino. **IMDB**. Disponível em <<https://www.imdb.com/name/nm0000233/>>. Acesso em 09 dez 2020.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et. al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. 5ª Reimpressão, 2012.

ROE, Richard Paul. **The Shakespeare Guide to Italy**: Retracing the Bard's Unknown Travels. New York: Harper Collins Publishers, 2011.

RYAN, Marie-Laure. **Narrative as Virtual Reality**: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2001.

SANDERS, Julie. **The Cambridge Introduction to Early Modern Drama, 1576-1642**. New York: Cambridge University Press, 2014.

SANTOS, André Luis dos. **Processos Comunicacionais e Transformações da Intimidade em Comunidades Fan Fiction**: um estudo do site Nyah! Fanfiction. 12º Interprogramas de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero. 2016.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte? UFMG, 2007.

SHELLING, Felix E. **Life of Ben Jonson**. In: JONSON, Ben. **The Complete Works of Ben Jonson**. Delphi Classics, Kindle Edition. 2013.

SHAKESPEARE, William. **Venus and Adonis**. A Public Domain Book. Kindle Edition.

SHAKESPEARE, William. **The rape of Lucrece**. A Public Domain Book. Kindle Edition.

SHAKESPEARE, William. **Shakespeare's Sonnets**. Amazon Classics, Kindle Edition.

SHAKESPEARE, William. **The Complete Works of William Shakespeare**. Hertfordshire: Wordsworth Library Collection, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Os melhores Sonetos**. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

SHAKESPEARE, William. **Teatro Completo**. Tradução Bárbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A Produção Social da Identidade e da diferença. In: **Identidade e diferença** – a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2007.

SMITH, Emma. **Guia Cambridge de Shakespeare**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica genética e crítica biográfica**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 45, n. 4, p. 25-29, out./dez. 2010.

SUSSEKIND, Flora. **Objetos verbais não identificados**. O Globo. 2013. Disponível em <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>> Acesso em 8 out 2017.

SUSSEKIND, Pedro. **A filosofia em Hamlet**. O que nos faz pensar, nº 35, 2014.

WALD, Christina. “**But of course the stage has certain limits?**”: The adaptation of Ovid’s *Metamorphoses* in Shakespeare’s plays. Erschienen in: *Anglia: Zeitschrift für englische Philologie*; nº 127, 2009.

WALSH, Peter. **That Withered Paradigm: The Web, the Expert, and the Information Hegemony**. 2003. Disponível em <<http://web.mit.edu/comm-forum/legacy/papers/walsh.html>>. Acesso em 9 dez 2020.

WATT, Ian. **The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1957.

WHITE, Hayden. **Metahistory: The Historical Imagination in 19th-Century Europe**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.

WIGGINS, Martin. **Shakespeare & the drama of his time**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

WIKIMEDIA COMMONS, the free media repository. **London map showing Shakespearean theatres**. Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:London\\_map\\_showing\\_Shakespearean\\_theatres.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:London_map_showing_Shakespearean_theatres.png)>. Acesso em 9 dez 2020.

WIKIMEDIA COMMONS, the free media repository. **The Swan cropped**. Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Swan\\_cropped.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Swan_cropped.png)>. Acesso em 9 dez 2020.

WIKIMEDIA COMMONS, the free media repository. **Rhizome1 (PSF)**. Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rhizome1\\_\(PSF\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rhizome1_(PSF).png)>. Acesso em 9 dez 2020.

WIKIMEDIA COMMONS, the free media repository. **Simplified Syntax Tree with Embedded Clause.png**. Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simplified\\_Syntax\\_Tree\\_with\\_Embedded\\_Clause.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simplified_Syntax_Tree_with_Embedded_Clause.png)>. Acesso em 9 dez 2020.

WIKIMEDIA COMMONS, the free media repository. **Shakespeare sigs collected.png**. Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shakespeare\\_sigs\\_collected.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shakespeare_sigs_collected.png)>. Acesso em 9 dez 2020.

WRIGHT, Daniel. **Introduction**. IN: ROE, Richard Paul. *The Shakespeare Guide to Italy: Retracing the Bard's Unknown Travels*. New York: Harper Collins Publishers, 2011.

VARGAS, Herom; CARVALHO, Nilton Faria de; PERAZZO, Priscila Ferreira. **Remix e sampling: identidades e memória dos DJs na música eletrônica**. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-18, maio, junho, julho e agosto de 2018.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Tradução: António José da Silva Moreira. Coimbra: Edições 70, 2008.

YERRO, Jorge Hernán. **Traduzindo a História: A Guerra das Malvinas na Literatura e na Cinematografia Argentinas**. 2012. 132 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras da UFBA – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ZANETTI, Daniela. **Webséries: Narrativas Seriadas em Ambientes Virtuais**. *Revista Geminis*. Dossiê – TV Pós Digital. São Carlos, Ano 4 – nº 1, p. 69-88. 2013.