

➤ A cosmovisão barroca no universo dramático de Shakespeare.

Prof. M. A. César Augusto da Silva

UNIGRANRIO

Ser ou não ser, eis a questão! Que é mais nobre para a alma: sofrer os dardos e setas de um destino cruel, ou pegar em armas contra um mar de calamidades para pôr-lhes um fim, resistindo? (Shakespeare, 2002, p. 56)

O Renascimento representou o triunfo dos ideais racionalistas desenvolvidos na Itália e propagados pelos demais países do continente europeu principalmente no século XVI, valorizando os ideais antropocêntricos, o equilíbrio, a clareza e linearidade, o universalismo e o culto ao belo "honesto". É um período em que a cultura vai se sentir contemplada por escritores célebres como Miguel de Cervantes, Luís de Camões e um dos maiores gênios da dramaturgia universal, William Shakespeare, com sua literatura de transição.

Não se entenda transição como algo pejorativo: os séculos XVI e XVII conheceram profundas transformações, onde o otimismo racionalista e o pensamento lógico cartesiano, até então tidos como verdades absolutas, cederam espaço a um "irracionalismo" onírico, contraditório, antitético e que foi recuperando o imaginário do qual ele era representante. Opondo-se aos ideais clássicos, que primaram pelo repúdio à civilização medieval, à disseminação dos ideais teocêntricos, o Barroco recolhe esses princípios medievais sob a orientação da Contra-Reforma. Esta, juntamente com o Concílio Tridentino, redimensionaram os valores religiosos, artísticos, o pensamento, e os aspectos político-sociais orientadores do período.

É nesse período que localizamos a produção dramática mais significativa de Shakespeare, cuja temática torna-se verdadeira alegoria do momento por que passava a Inglaterra. É a fase do teatro Elizabetano, assim denominado por ter florescido durante o reinado da Rainha Elizabeth I, e que teve, além de Shakespeare, o importante dramaturgo Marlowe.

Muitos são os aspectos que comprovam a transição representada pelo teatro de Shakespeare: sabendo que o Renascimento resgata os valores culturais greco-latinos, podemos afirmar que o teatro shakesperiano rompe em muito com esse resgate. Ele não respeita as três unidades básicas da tragédia, quase não se observa a contenção emocional, verificada como valor artístico. No entanto, a crise da racionalidade verificada no período em que viveu o dramaturgo pode ser claramente percebida em sua produção através da explosão das grandes paixões, da representação de estados irracionais (delírio, sonho, loucura), da violência (suicídio, homicídio), enfim uma gama temática que rompe com os princípios teatrais gregos. Se o trágico grego dava-se pela perda da razão e pela interferência do destino, no dramaturgo inglês ele se dá pelos valores materialistas que movem a humanidade. O tragédia grega orienta-se pelo destino, do qual o homem não pode escapar; a tragédia de Shakespeare orienta-se pelas ações humanas, pela ambição desmedida. Podemos ressaltar, ainda, a presença de elementos do universo popular em suas peças, que afastavam-nas da rigidez estrutural grega.

Para a crítica francesa do XVII, o hibridismo verificado nas produções de Shakespeare era visto como um desrespeito às convenções de gênero literário, visão hoje reparada, visto que sua produção mantém-se atual, graças exatamente a esse entre-lugar conquistado na dramaturgia num momento em que se pregava o mesmo em recusa ao outro.

Impossível em tão breve estudo abordar toda a produção de Shakespeare, por isso nossas breves considerações recairão sobre a obra Hamlet cujo barroquismo faz-se latente em todos os aspectos. Numa trama que envolve ganância, traição, suicídio, homicídio e loucura, alegorias que representam em

partes o grande símbolo temático – o poder – temos como principais representantes: Hamlet, príncipe da Dinamarca; Gertrudes, rainha e mãe de Hamlet; Cláudio, tio de Hamlet, irmão do falecido rei (Hamlet) e amante de Gertrudes; Ofélia, noiva do príncipe Hamlet; Polônio, lorde camarista e pai de Ofélia; Horácio, amigo de Hamlet.

Podemos afirmar que a obra de Shakespeare é uma grande peça alegórica. Hamlet, personagem-chave, é a articulação da vingança: através do espectro conhece a verdade sobre a morte de seu pai, articula planos e cria artifícios para a execução dos mesmos. Esses artifícios e pormenores são os traços alegóricos, através dos quais as ações desenvolvem-se pautadas nos detalhes “recobertos, por assim dizer, por um manto de invisibilidade” (BENJAMIN, 1984, p.215). Apenas quem os maneja domina o seu conhecimento e eficácia. Embora possamos perceber que a trama gira em torno do “poder” este não ocupa o centro da cena, como convém à convenção clássica. Shakespeare não quis representá-lo? Claro que sim, mas pelo viés de suas artimanhas, por detalhes, de modo que o mundo profano possa se ver, ao mesmo tempo, exaltado e desvalorizado. Nesse jogo ambíguo, nada melhor que o próprio recurso teatral, ou seja, o teatro adentra o próprio teatro como mecanismo de representação do enganoso perfil humano. O teatro primeiro, a própria obra escrita, faz-se como alegoria de uma sociedade e de um tempo histórico; o teatro segundo, aquele idealizado pela astúcia de Hamlet, torna-se alegoria do alegórico, marcando a artificialidade tão ao gosto do barroco. É o recurso da fragmentação sendo empregado como mecanismo de entendimento do conjunto.

Rompendo a ordem renascentista, o Barroco encena o enganoso perfil que molda a instabilidade, marcada, como diz Deleuze, por um “desmoronamento do mundo”, e reerguido sobre os novos princípios que vão justificar as profundas alterações ocorridas (DELEUZE, 1991, P. 107). Esse desmoronamento é latente na obra, reconhecido pela própria personagem Hamlet, como observamos em sua fala: “Repousa, repousa, espírito inquieto!(...) O mundo está fora dos eixos. Oh! maldita sorte!... Por que nasci para colocá-lo em ordem!” (SHAKESPEARE, 2002, p. 35). Podemos observar, em passagens assim, como o herói de Shakespeare tem o poder de escolha, o livre-arbítrio. Ele tem seu momento de queda proporcionado por suas próprias falhas de caráter. O distanciamento da concepção renascentista de herói circunscreve o Príncipe da Dinamarca na órbita espiral barroca.

Afirma Deleuze, ainda, acerca do tema que “o Barroco é um longo momento de crise no qual a consolação ordinária não vale” (DELEUZE, 1991, P. 107). O mundo barroco é formado de posturas antagônicas, os seres estão esartejados, nas palavras de Deleuze, “mantidos abertos pelas séries divergentes e pelos conjuntos impossíveis que os arrastam para fora, em vez de se fecharem sobre o mundo possível e convergente que expressam de dentro” (DELEUZE, 1991, p. 125).

O esartejamento da razão e dos valores ético-morais, é nítido em Hamlet: Cláudio, pela ambição do trono, destrói o irmão e, posteriormente, a esposa e o sobrinho; Gertrudes incestuosamente casa-se, alheia a todos os princípios de conduta; Hamlet orientado pelo espectro do pai, finge a loucura como artifício de vingança; Ofélia suicida-se... não há parâmetros éticos e morais capazes de direcionar qualquer conduta. A apoteose ética do indivíduo declina mediante os vícios, restando-lhe a fuga, como esta verificada nas palavras de Hamlet:

Morrer...dormir; nada mais! E com o sono, dizem, terminamos o pesar do coração e os inúmeros naturais conflitos que constituem a herança de carne! Que fim poderia ser mais devotamente desejado? Morrer...dormir!... (SHAKESPEARE, 2002, p. 56).

Em Hamlet, o racionalismo renascentista sai de cena, a idéia do Cosmo fechado e finito é destruída, a racionalidade sofre o esvaziamento em suas formulações, a clareza e a lógica cartesiana propostas experimentam a infinitude, percorrendo os caminhos mais sombrios da dúvida e da incerteza, como traduzem as palavras de Hamlet: “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que pode sonhar tua filosofia”(SHAKESPEARE, 2002, p. 35). O mundo de estrutura finita e ordenada, passa a ser visto noutra formulação, torna-se infinito, indefinido. As leis regentes são as universais e todas as coisas pertencem ao mesmo nível do ser.

Se o mundo vive a perda da razão otimista (imposta pela idéia do cosmos ordenado), ele ganha, na fragmentação desse cosmos, uma nova harmonia, cada um dos vários mundos possui em si a harmonia que vale por si mesma. O universo barroco em suas dissonâncias, como assegura Deleuze, “descobre uma florescência de acordos/acordes extraordinários, longínquos, que se resolvem num mundo escolhido, mesmo que ao preço da condenação (DELEUZE, 1991, P. 126).

A condenação referida por Deleuze destrói aquela visão de clareza absoluta de que fala Wölfflin, ao tratar do Classicismo renascentista, cede espaço à clareza relativa barroca. Assim, na obra em estudo, o príncipe circula entre todos através de máscaras, sua verdade é clareza relativa, pois a loucura passa a ser sua identidade. O rei impostor, Cláudio, também é máscara, como evidencia a passagem:

Oh! Como isto é verdade! Como tais palavras fustigam minha consciência, como se fossem um duro chicote! O rosto de uma meretriz, coberto pela tinta sedutora dos enfeites, não é mais repugnante do que meu crime sob minha palavra enganadora. Oh! fardo opressor!. (SHAKESPEARE, 2002, p. 56)

Hamlet só não é máscara ao tratar com Horácio, seu fiel amigo:

Desde que minha preciosa alma foi dona de escolher e soube distinguir entre os homens, marcou-te com o selo de sua escolha, porque, sempre desgraçado ou feliz, recebeste com igual semblante os favores e os reveses da fortuna... Mostra-me um homem que não seja escravo de suas paixões, e eu o colocarei no centro de meu coração; sim, no coração de meu coração, como a ti guardo!. (SHAKESPEARE, 2002, p. 61)

Ao mesmo tempo, a fidelidade de Horácio, que é verdade para Hamlet, torna-se máscara perante todos – Horácio é cúmplice no jogo do mascaramento.

Além da teatralidade como recurso, atendendo ao jogo barroco, o visual, a importância do olhar é outra peça importante no universo seiscentista e setecentista. Ele se faz latente e até se superpõe às outras ações em algumas passagens da obra como na seguinte fala de Hamlet:

Peço-te que, quando chegar essa passagem, observe o meu tio com toda a penetração de tua alma... Com a maior atenção, não tire os olhos dele. Meus olhos também estarão cravados em seu rosto e depois juntaremos nossas observações, para julgarmos o que o exterior dele nos anunciar. (SHAKESPEARE, 2002, p. 61)

A verdade revela-se à luz da pantomima, ou seja, é o artifício da representação que traz à luz a verdade. A revelação do crime faz-se pelo detalhe, pela fragmentação. Primeiro, durante a encenação, quando o rei ouve a palavra “veneno”; depois, quando o Espectro leva o príncipe a observar o comportamento da rainha; a seguir, a perturbação do próprio rei. Assim, acentuando detalhes, o texto articula fragmentos que constroem a verdade buscada. São partes alegóricas que formam o todo simbólico – puro artifício barroco.

A verdade revelada circunscreve o trágico, colocando em cena a perda total da razão: Polônio é o primeiro a sofrer as artimanhas da corte, ao ser assassinado por engano; Ofélia, tomada pelo desvario após a morte do pai, suicida-se; a rainha Gertrudes, por equívoco, morre envenenada pelo rei Cláudio, quando este queria, em verdade, envenenar Hamlet; Cláudio acaba assassinado/envenenado pelo príncipe; Laertes, buscando vingar a morte do pai e, de certa forma, a loucura e suicídio da irmã, entra em duelo com Hamlet, e ferem-se mutuamente e mortalmente com o florete envenenado, fechando, assim, o ciclo trágico. Todos morrem, menos Horácio, a quem cabe revelar a Fortimbrás, príncipe da Noruega, o desejo de Hamlet de que ele assumisse o trono da Dinamarca.

Além de todos os recursos mencionados até agora, não podemos nos esquecer da linguagem do texto:

a metaforização é excessiva, bem como o uso desenfreado de antíteses, de recursos eufuístas, princípios que rompem com a linearidade clássica e transformam a palavra em monumento capaz de ostentar a apoteose da decadência humana. É o que podemos observar na seguinte fala de Polônio:

Minha senhora, juro que não estou usando de qualquer arte. Que Hamlet esteja louco, é verdade. É verdade que é triste e é triste que seja verdade. Mediocre figura de retórica... Mas adeus a essa arte, pois não quero usar de artifício. Admitamos, então, que esteja louco e agora resta averiguar a causa deste efeito, ou melhor dizendo, a causa deste defeito, pois este efeito defeituoso vem de uma causa. (SHAKESPEARE, 2002, p.42)

O fragmento prova a força do barroquismo que salta das construções através das antíteses e trocadilhos, das metáforas e reverberações que não permitem à linguagem recolher apenas um significado, mas fazer um constante fluir de significados. É a apoteose barroca na linguagem.

Através dessa apoteose devemos estabelecer uma última questão, a que trata da produção dramática de Shakespeare em relação aos gêneros literários, embora não seja nosso assunto-tese. É Hamlet uma tragédia? Se tomarmos como referência a perspectiva do trágico grego, por certo diremos que não. No entanto observando o novo tempo que Hamlet circunscreve, bem como os valores éticos e estéticos que permeiam esse tempo, constatamos o gosto e a valorização do trágico, o desfecho é trágico, não a tragédia impulsionada pelo destino, mas a tragédia da violência do mundo, da dúvida e do desespero de homens esquarterados por um mundo que não os consola. A morte é a apoteose e Hamlet é a representação máxima dessa apoteose, como mostra Fortimbrás em sua última fala:

Que quatro capitães levantem Hamlet como um soldado sobre o pavês, pois se tivesse reinado, não há dúvida de que teria sido um grande rei! Que pela morte dele, falem alto a música marcial e os ritos guerreiros! Levai os corpos. Semelhante espetáculo, não convém mais a um campo de batalha – não assenta bem aqui! Ide!. (SHAKESPEARE, 2002, p. 115)

Assim, valendo-se da representação de homens em ação, como convém ao gênero dramático, Shakespeare atualiza a tragédia, dando-lhe contornos e perfis novos. Ela torna-se alegoria de um novo tempo, é uma nova mimese. Se antes a tradição aristotélica mostrava-a pautada no destino, agora suas marcas são a violência, a loucura, a traição e morte, contradições que, longe de circunscreverem o universo renascentista de mero resgate clássico, circunscrevem e dão vida a um universo de ambientação barroca.

Referência Bibliográfica BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 215.

BURGESS, Anthony. Literatura inglesa. Trad. Duda Machado. São Paulo, Ática, 2001.

DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o barroco. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, Papirus, 1991, p. 107.

D'ONOFRIO, Salvatore. Literatura ocidental: autores e obras fundamentais. 2a ed., São Paulo, Ática, 1997.

JOBIM, José Luís (org.). Introdução aos termos literários. Rio de Janeiro, Ed UERJ, 1999.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo, Martin Claret, 2002, p. 56.