

ANA CLAUDIA DE SOUZA DE OLIVEIRA

TESSITURAS BÍBLICAS NAS QUATRO GRANDES TRAGÉDIAS DE SHAKESPEARE

CURITIBA
2016

ANA CLAUDIA DE SOUZA DE OLIVEIRA

TESSITURAS BÍBLICAS NAS QUATRO GRANDES TRAGÉDIAS DE SHAKESPEARE

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati

CURITIBA
2016

TERMO DE APROVAÇÃO

ANA CLAUDIA DE SOUZA DE OLIVEIRA

TESSITURAS BÍBLICAS NAS QUATRO GRANDES TRAGÉDIAS DE SHAKESPEARE

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati

Dra. Flávia Azevedo (UTFPR)

Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

Curitiba, 24 de agosto de 2016.

AGRADECIMENTOS

Dediquei este trabalho “in memoriam” aos meus avós paternos (Maria Luíza e Juvêncio) e maternos (Tania e Hélio), a meus pais (Leda e Juvêncio), minha tia Marieta e minha irmã Ivna, e aproveito também para agradecê-los, pois eles tornam meu amanhã possível. “Filho meu, ouvindo a instrução, cessa de te desviare das palavras do conhecimento”. Provérbios 19:27

Sou totalmente grata ao Pai Celestial, por ter estado ao meu lado, todo momento da execução deste trabalho. Por ter me dado autoconfiança, saúde, força, tempo, orientação, dinheiro e as pessoas certas para me ajudar em momentos cruciais, pelas respostas às minhas orações. E principalmente por ter me feito nascer em uma família tão especial, pelo evangelho verdadeiro pela fé, em momentos de dor, tristeza e ansiedade. Pai Celestial, Jesus Cristo eu Os amo. Obrigada por me amar muito mais do que eu mereço. “O homem não pode receber coisa alguma, se não lhe for dada do céu”. João 3:27

Agradeço à Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, que me preparou por meio dos seus programas de estudo das escrituras durante estes 26 anos que sou membro, com suas aulas, o estudo do Velho e do Novo Testamento, das aulas do Instituto de Religião que me foram pedidas para lecionar e para a constante exortação para a leitura diária das escrituras. “Toda a Escritura é divinamente inspirada, e proveitosa para ensinar, para redarguir, para corrigir, para instruir em justiça; Para que o homem de Deus seja perfeito, e perfeitamente instruído para toda a boa obra”. 2 Tim. 3:16,17

À minha orientadora, Professora Dra. Anna Stegh Camati, pelo seu conhecimento imprescindível, sua paciência e fé em mim. “O discípulo não é superior a seu mestre, mas todo o que for perfeito será como o seu mestre”. Lucas 6:40

À banca de qualificação e defesa, pela paciência, pelas reformulações e disponibilidade em aceitar partilhar deste momento tão importante em minha vida acadêmica. “Eu próprio, meus irmãos, certo estou, a respeito de vós, que vós mesmos estais cheios de bondade, cheios de todo o conhecimento, podendo admoestar-vos uns aos outros”. Romanos 15:14

À Universidade Campos de Andrade pela oportunidade de me tornar Mestre. À coordenação, ao corpo docente deste curso, à direção e administração que oportunizaram tamanha experiência e tão superior crescimento. “Tal ciência é para mim maravilhosíssima; tão alta que não a posso atingir”. Salmos 139:6

Aos meus amigos, meu grande suporte para este momento: Ana Tereza de Oliveira, Simone Pinheiro, Adriana Oliveira Schilipack, Dione Rosa e as famílias Simão e Coelho. “Em todo o tempo ama o amigo e para a hora da angústia nasce o irmão”. Provérbios 17:17

E, ao meu companheiro amado, amigo de todas as horas, que se manteve quieto ao meu lado, abrindo mão de passeios, de brincadeira com bolinhas e passando noites em claro comigo: meu cachorrinho Zoiudo. “Porque o que sucede aos filhos dos homens, isso mesmo também sucede aos animais, e lhes sucede a mesma coisa; como morre um, assim morre o outro; e todos têm o mesmo fôlego, e a vantagem dos homens sobre os animais não é nenhuma, porque todos são vaidade”. Eclesiastes 3:19

SUMÁRIO

RESUMO	v
ABSTRACT	vi
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	vii
INTRODUÇÃO	1
1 PERSPECTIVAS TEÓRICAS	11
1.1 O CÂNONE NA LITERATURA.....	11
1.2 O DIALOGISMO INTERTEXTUAL COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO	14
2 SHAKESPEARE E A <i>BÍBLIA</i>	35
2.1 A <i>BÍBLIA</i>	36
2.1.1 Historiografia da <i>Bíblia</i>	38
2.2 A <i>BÍBLIA</i> COMO OBRA LITERÁRIA.....	43
2.3 SHAKESPEARE, O DRAMATURGO	52
2.3.1 O evangelho segundo Shakespeare	57
3 <i>HAMLET</i> (1603) E A MALDIÇÃO PRIMEIRA	63
3.1 AS FONTES LAICAS DE <i>HAMLET</i>	64
3.2 A MALDIÇÃO PRIMEIRA.....	72
3.3 O PRÍNCIPE <i>HAMLET</i> E O REI <i>DAVI</i>	78
3.4 OUTROS EXCERTOS.....	82
4 <i>MACBETH</i> (1606) E O APOCALIPSE	89
4.1 FONTES LAICAS DE <i>MACBETH</i>	89
4.2 RELAÇÕES TRANSTEXTUAIS: TRANSCRIÇÕES E APROPRIAÇÕES	100
5 <i>REI LEAR</i> (1605-1606) E A PROVAÇÃO DE <i>JÓ</i>	112
5.1 FONTES DA OBRA	116
5.2 UM HOMEM, UM MITO	122
5.2.1 Resumo do Livro de <i>Jó</i>	124
5.3 O REINO DE <i>LEAR</i> E A <i>BÍBLIA</i> DE <i>JÓ</i>	126
5.4 OUTROS EXCERTOS.....	144
6 <i>OTELLO</i> (1604) E A SERPENTE DO PARAÍSO	138
6.1 RAÍZES DA TRAGÉDIA.....	147
6.2 VIDA E MORTE NO PARAÍSO SHAKESPEARIANO.....	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
REFERÊNCIAS	180
ANEXOS	185

RESUMO

O legado criativo de Shakespeare é marcado pela arte da apropriação de obras de seu tempo e de eras passadas, como textos clássicos greco-romanos, mitologias, escritos medievais e renascentistas e outros. Além de grande escritor, o dramaturgo também era um ávido leitor e um exímio adaptador. Nesse sentido, inseriu em seus escritos inúmeros intertextos oriundos de múltiplas fontes, dentre eles centenas de referências bíblicas. A presente dissertação examina as tessituras bíblicas que permeiam as quatro grandes tragédias de Shakespeare, a saber *Hamlet*, *Macbeth*, *Rei Lear* e *Otelo*. O objetivo principal é evidenciar que o dramaturgo incorporou em sua obra muitas passagens, temas e aforismos que encontrou nas Escrituras Sagradas, aprofundando, assim, nosso entendimento a respeito da natureza e dos comportamentos humanos. Por meio do método analítico-comparativo, a investigação mostra como Shakespeare realizou com propósitos laicos, conscientemente ou não, apropriações de tantas histórias saídas das páginas do Velho Testamento e do Novo, e como ele conseguiu contextualizar e ressignificar esses textos-fonte. O mapeamento das relações intertextuais entre Shakespeare e a *Bíblia*, nas peças supracitadas, foi elaborado a partir da consulta de três versões bíblicas distintas: a *Bíblia de Geneve*, a *Bíblia do Rei Jaime* e a variante em português da Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. Os principais recursos intertextuais usados por Shakespeare em seu processo escritural, tais como a citação, a alusão e a analogia, foram explorados à luz de considerações críticas teorizadas por Mikhail Bakhtin, Dominique Maingueneau, Gérard Genette e Tiphaine Samoyault.

Palavras-chave: William Shakespeare. A tragédia. A Bíblia. Intertextualidade. Literatura Comparada.

ABSTRACT

Shakespeare's creative legacy is marked by the art of appropriating works of his own time and ancient eras, including classical Greek and Roman texts, mythologies, Medieval and Renaissance literature and others. Besides being a great writer, the dramatist was also a voracious reader and a skilled adaptor. In this respect, he inserted countless intertexts derived from multiple sources into his texts, among them hundreds of biblical references. This dissertation examines the biblical textures that permeate Shakespeare's four great tragedies, namely *Hamlet*, *Macbeth*, *King Lear* and *Othello*. The main objective is to furnish evidence that the playwright incorporated in his work many passages, thematic strands and aphorisms he found in the Holy Scriptures, thus deepening our understanding of human nature and behavior. By means of a comparative analysis, this investigation shows how the playwright appropriated and secularized, consciously or not, a great number of stories immortalized by the Old Testament and the New, and how he succeeded in contextualizing and resignifying these source-texts. The mapping of the intertextual relations between Shakespeare and the *Bible*, in the plays mentioned above, was devised by consulting different biblical versions: the *Geneva Bible*, *King James' Bible* and a Portuguese variant edited by the Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. The main intertextual devices used by Shakespeare in his poetic composition, among them the quotation, the allusion and the analogy, were explored in the light of theoretical perspectives by Mikhail Bakhtin, Dominique Maingueneau, Gérard Genette and Tiphaine Samoyault.

Keywords: William Shakespeare. Tragedy. The Bible. Intertextuality. Comparative Literature.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AAC – Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça
BG – Bíblia de Geneva
BH – Barbara Heliodora
BRJ – Bíblia do Rei Jaime
BV – Beatriz Viégas-Faria
GB – Geneva Bible
JFA – João Ferreira de Almeida
KJB – King James Bible
MB – Manuel Bandeira
MF – Millôr Fernandes
SBTB – Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil
UNIANDRADE – Centro Universitário Campos de Andrade
TJFA – Tradução de João Ferreira de Almeida

INTRODUÇÃO

O mundo literário, segundo Bakhtin (2015), é tão ilimitado quanto o universo. As obras de William Shakespeare e seu legado literário e cultural parecem assim ser também um rio extenso e profundo, que irrigam, alimentam inúmeras outras obras: adaptações, continuações, pastiches, transposições, paródias, versões transportadas do teatro para o cinema e a TV.

Uma produção cênica tipicamente brasileira é a famosa adaptação de *Romeu e Julieta* (1595-1595) de 1992, produzida pelo Grupo Galpão. A peça apresentada inicialmente na cidade mineira de Ouro Preto surpreendeu pela montagem com os atores atuando sobre pernas de pau e usando elementos da cultura popular brasileira. O espetáculo foi encenado por 11 anos, chegando a ser aclamado no *Globe Theatre*, em Londres, nos anos 2000 e 2012.

Os personagens de Shakespeare também serviram como base para muitos outros, como, por exemplo, Otelo, que pode ser visto reencarnado em Bentinho da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Referências às personagens de Shakespeare, sem mesmo percebermos, são encontrados em nosso dia a dia, de modo bem peculiar, como a sobremesa Romeu e Julieta, feita de goiabada e queijo, ou os satélites do planeta Urano, batizados com nomes de personagens de suas peças – Miranda, Cordélia, Ofélia, Desdêmona, Titânia e Rosalinda –, ou até mesmo a referência a um personagem que serviu de inspiração para a criação do nome artístico de um dos atores negros mais premiados do Brasil: Grande **Otelo**.

Entretanto, sabe-se que Shakespeare, mais do que um autor excepcional, era um exímio adaptador. Explicitaremos isso mais adiante. Assim como outros autores vieram a beber das águas de suas criações, William Shakespeare também buscou outras nascentes que inspiraram sua extensa e famosa obra. Uma delas é a

Bíblia Sagrada, como atestam não poucos estudiosos, como Steven Marx, Northrop Frye, Hannibal Hamlin e Naseeb Shaheen. No entanto, há quem rejeite tal tese, ainda que parcialmente, como Harold Bloom ou Park Honan. O objetivo principal desta dissertação é evidenciar que o dramaturgo, inúmeras vezes, usou referências bíblicas com propósitos laicos, a fim de explorar, elucidar e até mesmo questionar comportamentos humanos.

Shakespeare nasceu em uma época recém-saída da era medieval. A Inglaterra, que começava a colher os frutos renascentistas, ainda sentia os resquícios da batalha entre católicos e protestantes, depois do rompimento do rei Henrique VIII com a Igreja Católica. A transição de um modelo medieval, fechado e restrito para uma visão de mundo marcada pela episteme renascentista se iniciava. Assim, com o advento do Renascimento, surge um novo teatro, ainda com algumas características medievais, mas com novas diretrizes que, voltando-se para os modelos greco-romanos, abandonara uma linguagem sacralizada para uma mais leiga, até mesmo libidinoso e focara sua atenção para o homem, suas escolhas e os efeitos dessas escolhas, para o próprio homem e todos a sua volta. Isso resultou no nascimento do conceito moderno de humanidade, no surgimento do indivíduo, que não se deixa escravizar por ortodoxias obsoletas.

O fazer teatral de Shakespeare, que se desenvolveu juntamente com a formação da língua inglesa moderna, surgiu à margem da cidade, em um espaço maior de liberdade de expressão, incrementado por acontecimentos históricos e culturais expressivos, como a invenção da imprensa e os descobrimentos marítimos.

Esse novo teatro desenvolvido por Shakespeare encontra-se em franca oposição em relação à posição tomada pela Igreja Católica que, na era medieval, lançou mão do teatro para cumprir com a difícil e árdua tarefa de evangelização no

ocidente. Histórias e temas bíblicos eram transformados em textos teatrais, como forma de doutrinar cada vez mais seus fiéis. Como a Igreja Católica tinha o poder absoluto, usava a arte cênica para ensinar e desenvolver temas religiosos, orientando as pessoas a seguir seus princípios morais, éticos e a crer em seus dogmas para obterem a salvação eterna. Milhares de homens e mulheres sendo “catequizados”, dentro e fora das capelas, sobre os sete pecados capitais, as histórias do Velho Testamento e as representações dos demônios na terra. Até as comédias eram manipuladas de tal forma para “alertar” a congregação sobre as malélicas consequências da heresia, o que, logicamente trazia grande temor à plateia, fazendo com que todos seguissem as doutrinas da igreja sem se opor ou questionar.

Durante o Renascimento, houve a separação dos domínios da arte e da religião. Como já foi mencionado, o teocentrismo deu lugar ao antropocentrismo, ou seja, o homem torna-se o centro do universo. Nesse sentido, intertextos bíblicos utilizados por Shakespeare em suas obras, tais como as referências ao fim do mundo, ao Juízo Final, ao Purgatório ou aos pecados capitais, conscientemente ou não, perdem seu apelo dogmático e passam a acumular diversas funções, dependendo do contexto discursivo em que estão inseridos.

Em sua obra como um todo, Shakespeare soube expor, contextualizar, denunciar, questionar e discutir questões importantes do cotidiano da Inglaterra, mesmo que por meio de um discurso indireto, à luz de outros pensadores, principalmente Michel de Montaigne (1533-1592). O dramaturgo manipula os arquétipos, modernizando-os e revestindo-os de atitudes contraditórias que são apontadas pelo filósofo em suas reflexões:

Não somente o vento dos acontecimentos me agita conforme o rumo de onde vem, como eu mesmo me agito e perturbo em consequência da instabilidade da posição em que esteja. Quem se examina de perto raramente se vê duas vezes no mesmo estado. Dou à minha alma ora um aspecto, ora outro, segundo o lado para o qual me volto. Se falo de mim de diversas maneiras é porque me olho de diferentes modos. Todas as contradições em mim se deparam, no fundo como na forma. Envergonhado, insolente, casto, libidinoso, tagarela, taciturno, trabalhador, requintado, engenhoso, tolo, aborrecido, complacente, mentiroso, sincero, sábio, ignorante, liberal e avarento, e pródigo, assim me vejo de acordo com cada mudança que se opera em mim. E quem quer que se estude atentamente reconhecerá igualmente em si, e até em seu julgamento, essa mesma volubilidade, essa mesma discordância. Não posso aplicar a mim um juízo completo, sólido, sem confusão nem mistura, nem o exprimir com uma só palavra. (MONTAIGNE, 1996, p. 294)

Shakespeare buscava a todo custo mostrar as contradições de sua sociedade e atacar os mecanismos constitutivos da autoridade estabelecida. Para atingir seus objetivos, utilizava em seu próprio texto indicativos com os quais poderia contestar, ainda que sutilmente, o *status quo*. Seu teatro ostentava uma forte dimensão política, e para escapar da censura, ele manobrava suas narrativas de modo a permitir leituras diametralmente opostas, tanto a favor quanto contra a ordem moral e social estabelecida.

A *Bíblia*, escrita por vários autores, narra acontecimentos desde a criação do mundo, passando pelo povo hebreu com seus profetas e suas relações com o Deus do Velho Testamento, até chegar ao estabelecimento do Cristianismo, saindo da Judeia para a Europa, a Ásia e a África, tornando-se, assim, o livro mais lido, reconhecido, vendido e difundido no mundo. Esse, que também é conhecido como o Livro dos Livros e Escritura Sagrada, vem tendo, do mesmo modo, seu texto apropriado, adaptado, subvertido e analisado. Transliterada para novas contextualizações, novas linguagens, a *Bíblia* é fonte para diversas formações

discursivas e diálogos hipertextuais. Frye foi um dos críticos literários nesses últimos tempos que, ao lecionar literatura inglesa, percebeu que seus alunos, por desconhecimento dos textos bíblicos, dificilmente compreenderiam em uma esfera maior aquilo que liam, enquanto estudo formal. Em seu livro *The Great Code* (1983), Frye argumenta que seus alunos e outros estudiosos da área melhor se aprofundariam nessa mesma literatura ocidental caso se familiarizassem com a linguagem e o estilo único da *Bíblia*.

Devido ao envolvimento, principalmente de artistas e escritores, com essa construção da modernidade e até da pós-modernidade, quando o conceito de alteridade se firmou como proposta de relações em constante mutação, sem se ater a um universo de valores fixos – como os contidos no universo bíblico –, o estudo da *Bíblia* pode ganhar uma nova dimensão: sair do âmbito religioso, prioritariamente do protestantismo e do catolicismo, e ganhar os estudos literários.

Com enfoque em tal percepção, mesmo sendo uma árdua tarefa, mediante um trabalho de reconhecimento e análise das comunicações e apropriações entre ambos os textos canônicos – um secular, outro sacralizado –, mister se faz mergulhar nesse rio, de correntes caudalosas e imprevisíveis, profundas, ainda que turvas, já que tal abordagem e estudo até hoje não se fez presente em nosso país em nenhuma produção acadêmica conhecida, dentro ou fora desse universo literário.

A presente dissertação não visa mapear as crenças nem a orientação religiosa do maior dramaturgo de todos os tempos – William Shakespeare –, mas sim investigar a construção de suas quatro mais importantes tragédias, *Hamlet*, *Macbeth*, *Rei Lear* e *Otelo*, a partir dos intertextos bíblicos. Nosso propósito é mostrar as relações intertextuais existentes entre as peças shakespearianas e a

Bíblia, tida aqui como texto-fonte; constatar nas tragédias a presença de fragmentos que remetem às sagradas escrituras e argumentos que implicam em atos cristãos como perdão, graça, providência e direito divino, profecias, revelações, milagres, espíritos, ressurreição, entre outras, utilizados com propósitos diversos, como a construção de personagens e de situações.

As quatro tragédias do dramaturgo estudadas aqui foram escolhidas não apenas por serem as mais conhecidas, mas também por conterem significativos fragmentos, alusões e apropriações bíblicas, que nos orientaram para descobrir “pontos sensíveis” no modo como a formação discursiva de Shakespeare e a da *Bíblia*, nesses escritos, “define sua identidade em relação à língua e ao interdiscurso” (MAINGUENEAU, 1997, p. 93).

Este estudo segue três linhas dentro da metodologia analítica. Primeiro, a contextualização geral por meio de considerações críticas sobre Shakespeare e sua obra, as Escrituras Sagradas e o encontro de Shakespeare com o texto bíblico. Segundo, o mapeamento das tessituras bíblicas encontradas nas quatro tragédias selecionadas, utilizando as traduções de cinco autores renomados, Manuel Bandeira, Millôr Fernandes, Barbara Heliodora, Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça e Beatriz Viégas-Faria, levando em conta, especialmente, as decisões desses tradutores em manter as especificidades da linguagem bíblica ou não, ainda que diferente da versão inglesa. Objetiva-se mostrar como tais decisões permitem ao leitor detectar a presença de referências escriturísticas bíblicas dentro da narrativa shakespeariana, possibilitando, assim, uma compreensão mais aprofundada da condição humana que tais intertextos oferecem. Terceiro, a discussão e análise das evidências textuais bíblicas significantes que permeiam as quatro grandes tragédias, à luz de teóricos como Mikhail Bakhtin, Dominique

Maingueneau, Gérard Genette e Tiphaine Samoyault, e das considerações críticas de Northrop Frye, Hannibal Hamlin, Steven Marx, Naseeb Shaheen, especialistas em Shakespeare e a *Bíblia*.

Resumindo, pretende-se apontar as práticas intertextuais utilizadas e analisar, quando possível, a função dos excertos bíblicos dentro das narrativas shakespearianas, além da situação material de produção na qual os enunciados concretos são proferidos, pesquisando a história, a cultura, as experiências da vida, também buscando no conhecimento compartilhado pelo leitor-modelo e nos contextos sociais o redirecionamento do sentido. Mas este não se estabelece como o foco principal, até porque, como bem observou o crítico literário Frye, “muitas manifestações da tradição literária ocidental, por terem sido formuladas em termos de imagens bíblicas, enredos bíblicos (...) tornaram-se ininteligíveis para os leitores contemporâneos” (FRYE, 1983, citado em MARX, 2013, p. 3).

Para discutir tais relações intertextuais com maior propriedade, sob a égide de estudiosos supracitados, apresentaremos nos capítulos iniciais uma explanação sobre a vida e a obra de Shakespeare, que se desenvolve justamente na época em que o discurso bíblico era cada vez mais presente na história inglesa e, por que não dizer na literatura ocidental. Iniciaremos assim a estruturação deste estudo interpretativo para que se encontre apoio e confirmação para os objetivos aqui propostos.

Para a análise narrativa, devem ser utilizadas neste estudo tanto obras modernas que abrangem nossa exegese, quanto algumas edições da *Bíblia*, como a de Geneva 1599, em inglês, um exemplar das que existiam na época de William Shakespeare; a do rei Jaime, em inglês, referência do período jaimesco, usada mesmo no momento atual, e usada como referência na tradução da *Bíblia* para a

língua portuguesa, pelo português João Ferreira de Almeida, esta então revisada e atualizada pela Sociedade Trinitariana Bíblica.

Com o intuito de expor essas conexões de sujeitos e sentidos, assim como seus efeitos, sob a luz de uma interpretação histórico-crítica, tendo como foco quase exclusivamente o hipertexto e o respectivo texto-fonte, teremos a tragédia de Hamlet, o príncipe da Dinamarca, disposto a tudo para vingar seu pai. No capítulo “*Hamlet* e a maldição primeira” lançaremos mão de duas traduções, a de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e a de Millôr Fernandes. Far-se-á uma ligação com as histórias bíblicas do assassinato de Abel pelo seu irmão Caim, em Gênesis, e a saga do rei Davi, que Bloom (2001) diz ser a tradução bíblica de *Hamlet*. Ainda haverá uma correlação com outros excertos bíblicos, como os Salmos e Eclesiastes.

Seguindo, teremos o capítulo “*Macbeth* e o Apocalipse” que apresenta a história de cobiça de Macbeth e sua esposa, capaz de levar a traições e assassinatos, assim como à loucura. Usaremos aqui as traduções de Manuel Bandeira e de Barbara Heliodora. A trama remete mais especificamente à narrativa e ao contexto do livro de Apocalipse. Em inglês, Apocalipse denomina-se *Revelation* (Revelação), e a imagem apocalíptica, segundo Hamlin (2013), funciona como um pivô de certo modo, ligando referências na peça com a crucificação de Cristo e seus efeitos sobre os antigos e os contemporâneos, além de fazer inúmeras alusões à destruição descrita em Apocalipse. Apresentaremos dentro desse material, outros pontos de contato da obra shakespeariana com a bíblica.

O terceiro capítulo, “*Rei Lear* e a provação de Jó”, visa relacionar os excertos bíblicos com a história do rei Lear. E nada tão Lear quanto a vida e a trajetória de Jó, um dos personagens mais conhecidos do livro sagrado. Lear e Jó são personagens de trajetórias bem similares, mas com desfechos diferentes. As

traduções de Barbara Heliodora e de Millôr Fernandes serão privilegiadas nesta etapa do estudo.

No último capítulo, intitulado “Otelo e a serpente do Paraíso”, abordaremos a tragédia do mouro Otelo e sua amada Desdêmona, que semelhantemente aos primeiros pais da humanidade, Adão e Eva, acabam sendo envenenados por uma serpente ardilosa chamada Iago, o que os levam à morte. Utilizaremos a tradução em prosa de Beatriz Viégas-Faria e a tradução mais poetizada de Barbara Heliodora.

Munidos de tais ferramentas e embasados pelos estudos dos processos de representação dentro da literatura e pelas tendências teórico-críticas literárias da contemporaneidade, bem como por conhecimento bíblico profundo, como aprendiz da *Bíblia* por três décadas, esperamos com este estudo contribuir, sobretudo para reflexões imprescindíveis sobre a relação de proximidade do “profano e do sagrado”, em diferentes produções discursivas. O propósito de o contributo para novos conhecimentos e maior abertura do horizonte de significação da literatura, apresentando um estudo específico com esse tema, poderá resultar em um enriquecimento da literatura, um módulo, uma disciplina dentro da área da Literatura Comparada, mesmo propor novas formas e ideias para futuras investigações em um campo tão frutuoso para um universo acadêmico cada vez mais amplo.

Mister é conhecer por meio de releituras das quatro obras shakespearianas, com traduções em português de dois autores diferentes, as escolhas usadas *in loco* nas traduções, o hibridismo e a presença polifônica abundante nas peças do dramaturgo. Tal perspectiva elucida que não se trata de comparar os fragmentos bíblicos nas traduções, estas são necessárias para compor o trabalho, mas sim

identificar tais fragmentos e, apreender, o mais próximo possível, as ressignificações feitas por Shakespeare e assim expô-las.

1 PERSPECTIVAS TEÓRICAS

1.1 O CÂNONE NA LITERATURA

Falar do cânone ou dos clássicos – como se prefere intitulá-los – e do entendimento desse cânone e de seu campo de domínio nos remete à ideia de valor estético, à objetividade ou à subjetividade do julgamento em relação à beleza dos objetos artísticos a serem avaliados. A palavra cânon provém do grego *kanon* – uma espécie de vara de medir – e foi romanizada por teólogos, nos primórdios da era cristã. “Na Igreja, o cânone foi a lista, mais ou menos longa, dos livros reconhecidos como inspirados e dignos de autoridade” (COMPAGNON, 1999, p. 226), e adquiriu a acepção de norma ou lei, além de um sentido sagrado. Portanto, o cânone ou cânon aplica-se a um conjunto de regras e ao processo para eleição de seus futuros integrantes. A canonização é a sistematização desse conjunto.

No livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (1999), Antoine Compagnon descreve a evolução recente do termo clássico:

O termo só apareceu no século XIX, paralelamente ao Romantismo, para designar a doutrina dos neoclássicos, partidários da tradição clássica e inimigos da inspiração romântica. Quanto ao adjetivo clássico, ele existia no século XVII, quando qualificava o que deveria ser imitado, servir de modelo, o que tinha autoridade. No final do século XVII, designou também o que era ensinado em sala de aula, depois, durante o século XVIII, o que pertencia à Antiguidade grega e latina, e somente ao longo do século XIX, emprestado do alemão como antônimo de romântico, designou os grandes escritores franceses do século de Luís XIV. (COMPAGNON, 1999, p. 235)

Transposto para a literatura, tal termo refere-se a textos e autores “sacralizados”, que passam a ser considerados modelos da boa escrita, do que há de melhor na literatura nacional e mundial. O cânone transformado em um modelo teológico para a literatura do século XIX, época de ascensão do fenômeno do

nacionalismo, quando os grandes escritores se tornaram os heróis do espírito das nações. Um cânone é, pois, nacional (como uma história da literatura), que promove os clássicos considerados universais, ao nível dos paradigmas gregos e latinos, compõe um firmamento diante do qual a questão da admiração individual não se coloca mais: seus monumentos formam um patrimônio, uma memória coletiva (COMPAGNON, 1999).

Modernamente, a constituição dos cânones passou a ser determinada a partir de sua presença nas escolas. São esses textos de autores ensinados em todas as instituições acadêmicas, de todas as classes sociais de determinado país, que, assim respaldados, são consagrados e se tornam os clássicos dentro da literatura nacional, o ideal da produção literária, o modelo daquilo que deve ser seguido por todos. No Brasil, temos como referencial para tal postulação tanto a Academia Brasileira de Letras, responsável por representar tal fenômeno em razão da presença de seus “imortais”, como Machado de Assis, Guimarães Rosa e Raquel de Queiroz, quanto o ambiente acadêmico das grandes universidades do país, o que revela a existência de um conjunto que determinaram os clássicos.

A própria interpretação do cânone, com o passar do tempo, também se tornou canonizada e se consagra, avalizando a perpetuação almejada através dos livros, nas salas de aulas, na publicação dos jornais e artigos de revistas, e passando mesmo a ditar quem e o que deve ser lido e estudado.

Bloom (1995), mesmo diante da discordância de algumas de suas concepções, é com certeza acatado como o crítico literário mais popular do mundo, especialmente das obras de William Shakespeare. Categoricamente, ele registra suas experiências e investigações de anos sobre o dramaturgo em livros como *O cânone ocidental* (1995) e *Shakespeare: a invenção do humano* (2001). Ambos

trazem como ponto em comum o cânone shakespeariano, pela qualidade e originalidade da obra. Para o estudioso, William Shakespeare é, com certeza, a “figura central do cânone ocidental” (BLOOM, 1995, p. 41).

Como crítico de outro cânone ocidental, Bloom afirma que, depois do dramaturgo inglês, o maior representante de fato seria o primeiro autor da *Bíblia* hebraica, denominado Javista ou J, como alguns estudiosos bíblicos do século 19 o chamavam, por tal letra designá-lo como Yahweh judeu ou Jehovah em inglês, ou J de Homero. “[...] A ambivalência entre o divino e o humano é uma das grandes invenções de J, outro sinal de originalidade tão perpétua que mal a reconhecemos” (BLOOM, 1995, p. 12).

Nenhum livro, religioso ou laico, foi citado tão ostensivamente, com maior complexidade e significância do que a *Bíblia*. Esse grande livro é a união de várias histórias creditadas como reais, ligadas entre si cronológica e historicamente, cobrindo mais de seis mil anos de História, da Criação ao Fim do Mundo, tendo como enfoque a natureza de Deus e o seu relacionamento com os seres humanos – iniciando pelos hebreus (os pertencentes à linhagem do patriarca maior Abraão) até chegar aos gentios (que não são da linhagem direta de Abraão) e que pode se dar, tanto individualmente, por meio da oração e da revelação, quanto coletivamente, envolvendo os profetas, homens chamados por Deus para guiar e conduzir o povo da Aliança. Portanto, nada mais natural do que agregar aos personagens de uma ficção, componentes de histórias creditadas como reais em um determinado local. Fosse uma certa palavra, ou um indivíduo, até mesmo, todo um contexto.

Eis um recurso presente nas obras de William Shakespeare. Traçando uma linha paralela entre esses dois paradigmas, tipologicamente falando, que indica como parâmetro o conjunto dos elementos que acompanham o texto de uma obra,

há aqui a (pretensão) intenção de firmar um acordo, ou seja, uma prova da relação existente entre ambos os componentes, ainda que implicitamente; em que o contratante, no caso, o hipertexto, visa negociar, emprestar, resgatar do contratado (o hipotexto), gêneros textuais, práticas discursivas, amostras, como elementos de construção e aprofundamento de sua obra. Porém, essa correlação intertextual só entrará em vigor mediante os “movimentos cooperativos, conscientes e ativos por parte do leitor” (ECO, 1986, p. 36).

1.2 O DIALOGISMO INTERTEXTUAL COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Woody Allen, em sua produção cinematográfica *Zelig* (1983), apresenta como um documentário ficcional um personagem que assume as características, seja de etnia, pronúncia tonal, profissão, entre outros, de alguma pessoa da qual se aproxima. Tal personalidade camaleônica exemplifica a questão da própria intertextualidade.

Pode-se dizer que, de certa forma, toda escrita é intertextual, uma espécie de reescrita. Que não há realmente fatos originais, que tudo que tinha de ser escrito, já o foi. Sim, o conceito de original limita-se nesta vida terrena apenas a cada ser nascido aqui. Certamente, não existe uma pessoa igual a outra, não em sua essência. Como Jenny em seu artigo mensurou: “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito incompreensível (...). De facto, só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se relacionarmos com seus arquétipos” (1997, p. 5).

Diante desse processo de conceber uma nova produção literária, vale tomar para si, fatos, experimentos, práticas, linguagens ascendentes, por meio da análise dos signos, das normas de construção discursiva e das suas inter-relações, podendo assim determinar um novo sentido. O que esta investigação se propõe, é buscar não só duas ou mais fundamentações, tampouco o mínimo de traduções, mas várias,

para que tudo melhor se identifique. Até porque todas as interpretações são válidas desde que sejam criteriosas, e capazes de determinar a necessária abertura ao dialogismo, fazendo com que os dois cânones geradores deste trabalho, mediante alguns dos seus textos escolhidos, venham a convergir no “milagre” da multiplicação de saberes.

A decisão de tecer analogias entre duas obras diversas, tanto em conteúdo quanto em forma, situadas em âmbitos peculiares como as tragédias shakespearianas e os textos bíblicos para a produção deste estudo, pareceu possível, apesar de se mostrar, com o tempo, uma ação gigantesca. Para tal faz-se necessário obedecer a regras próprias, como reunir e esquadrihar uma bibliografia particular que servirá como base analítica, com as devidas deliberações, para um compósito formal. Por outro lado, “é também um convite a uma leitura dupla dos textos e à decifração de sua relação intertextual com o modelo antigo” (JENNY, 1997, p. 7).

Steven Marx (2013) ressalta a razão de ele e outros acadêmicos estudarem e escreverem sobre tantos excertos bíblicos nas peças shakespearianas: decerto uma escola de interpretação lê as referências bíblicas nas obras de Shakespeare como um reforço didático da doutrina cristã que utiliza tal meio, o drama e a poesia para apoiar, sustentar pontos teológicos. Contudo, Shakespeare tinha um olhar crítico nesse “jogo de apropriação e transformação, e é o que caracteriza todo o processo intertextual, em que um texto centralizador detém o comando do sentido” (JENNY, 1997, p. 14), com o dramaturgo a criar uma espécie de ponte, mais estreitada, cognata, ao usar os textos bíblicos em propósitos políticos e sociais, expondo isso com teatralidade e drama ao seu público.

Como o estudo se compõe de um hipotexto – a *Bíblia*; e de vários hipertextos – as quatro mais importantes tragédias de William Shakespeare –, e sendo a intertextualidade o diálogo entre relações textuais, instrumento inerente tanto à linguagem quanto à produção humana, o texto emerge dentro de uma proposta de significação que não está inteiramente construída. Cada um desses estudos exploratórios pode ser julgado no domínio que lhes é próprio. Shakespeare em sua ficcionalidade, com a presença de autor, enredo, personagens, que supostamente não existiram. A *Bíblia*, dentro de sua esfera, como um “arquivo de uma época” (MAINGUENEAU, 1997, p. 116).

Hamlin (2013) assegura que a apropriação da *Bíblia* por Shakespeare em variadas formas resultou em uma diversidade de efeitos, por ter as mais óbvias alusões como citações ou referências do texto bíblico onde, em dado momento, o dramaturgo lançava mão dessa prática, conscienciosa, intencionalmente ou não.

Cada uma das obras do dramaturgo está repleta de elementos intertextuais como referências, alusões, epígrafes, paráfrases, paródias ou pastiches. São esses elementos que outros escritores lançam mão em (seu diálogo) suas narrativas, talvez por já saberem que a “originalidade” e a autonomia de um texto são, a rigor, ilógicos, uma vez que ele se identifica como um “momento” que, entre um início e um final, precisa ser adequada e coerentemente preenchido. E preenchido por uma mente que é nutrida, instruída, mesmo bombardeada por inúmeras fontes, diversos contextos, sejam históricos, sociais, ficcionais e até mesmo religiosos. Assim sendo, o texto, como objeto cultural, antes de tornar-se uma existência física, já vem “contaminado” com influências exteriores e interiores, das quais por vezes, sequer nos damos conta. Assim é com o roteiro de um filme, a composição de um trabalho literário ou a letra de uma canção.

Um exemplo disso é a música “Monte Castelo”, do cantor e compositor Renato Russo:

Ainda que eu falasse a língua dos homens
E falasse a língua dos anjos, sem amor eu nada seria.
É só o amor, é só o amor;
Que conhece o que é verdade;
O amor é bom, não quer o mal;
Não sente inveja ou se envaidece.
O amor é o fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer. (Renato Russo, 1989)

O compositor em sua música retoma e funde primorosamente, passagens de duas obras diferentes: a *Bíblia*, nesse caso, um dos discursos feitos pelo apóstolo Paulo aos membros da Igreja em Corinto, registrado em 1 Coríntios 12:1-3 (TJFA, 2007, p. 1246) e uma parte do “Soneto 11”, de Camões. Porém, conforme retrata Ceia (2011), sua identificação só é possível para o leitor que possua uma biblioteca interna e a ative para cada texto individualmente conhecido, estabelecendo nexos relacionais entre o que lê e o que já foi lido¹. Não seria surpresa se houvesse legiões do cantor Renato Russo que nunca tivessem ouvido falar em Camões.

Este exemplo denota mais claramente o conceito de intertextualidade, quando um autor propõe um jogo de signos e sentidos dentro de um certo tabuleiro textual, onde o movimento de cada peça, muito bem pensado, requer que o outro, aqui representado pela figura do leitor-modelo, seja ativo dentro desse processo de significação e que reconheça, ainda que em menor grau, a “jogada” do autor.

¹ “Intertextualidade”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. Carlos Ceia, 2011, <http://www.edtl.com.pt>.

A intertextualidade se dá, pois, tanto na produção como na recepção da imensa teia cultural, da qual todos participam, embora não do mesmo modo. A produção humana sempre vai “tomar posse” daquilo que já foi composto dentro de um processo de produção simbólica, dando a ela uma nova roupagem, muitas vezes, com o intuito de, por ironia, dar ao produto mais “originalidade”. Músicas que são regravadas, peças de teatro reencenadas, programas que ganham um *remake*, pinturas restauradas, poemas parodiados, romances que seguem uma mesma temática, devido às tendências do momento. Tudo isso são textos em diálogo, de posse dessa “técnica” chamada intertextualidade.

É possível inferir que se Machado de Assis empresta de Shakespeare, se Shakespeare imita Dante e Dante a Homero, isso só será apreendido se o leitor conhecer as obras de Machado, de Shakespeare, de Dante e de Homero. Desta forma, as obras de Shakespeare podem ser recebidas como polifônicas devido à “presença de várias vozes e consciências que nelas se integram” (Koch et al., 2012, p. 16).

Sabe-se que Shakespeare era um ávido leitor que, apesar de não ter formação universitária, inspirou-se em uma grande diversidade de fontes que são evidenciadas em seus escritos. Mas será que (esse elemento retórico) o dialogismo intertextual é a técnica dramática de que William Shakespeare mais se apropriou? Seja dos escritos bíblicos, seja dos eventos históricos e políticos da Grã-Bretanha, seja dos clássicos greco-romanos, das lendas e de mitos anglo-saxônicos, entre outros, será? Hannibal Hamlin acredita que a “maior parte das alusões, mesmo as de maior complexidade e profundidade, presentes nas peças de Shakespeare provém mesmo da *Bíblia*” (2013, p. 3)

Tal técnica então faria do grande dramaturgo, mais um adaptador, por sinal, um excelente adaptador, pois para alguém que viveu em uma época, sem os recursos tecnológicos de que gozamos na atualidade, quando o mundo cabe na ponta de seus dedos e dentro da retina, Shakespeare surpreende pelo fato de mencionar cidades, povos, lugares e épocas que não fazia parte de seu habitat natural. Como poderia ele escrever sobre uma terra na qual jamais pisou ou sobre pássaros e plantas que tampouco conheceu? Isso só seria possível se o tirasse da mente de outro escritor ou contador de histórias, aventureiros, forasteiros, entre outros.

Como bem descreveu Linda Hutcheon:

[...] esses adaptadores contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam [...] são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. [...] As adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes.” (HUTCHEON, 2011, p. 24)

Nesse processo de produção artístico-literária, Shakespeare deve ter tido contato com vários escritores e escritos que certamente podem ter contribuído e muito com a formação de seu estilo. Segundo Marx (2013), Heliodora (2009) e Hamlin (2013), Shakespeare apropriou-se nitidamente tanto de contos, mitos, lendas e folclore quanto de textos e obras consagradas como *Metamorfoses*, de Ovídio, as *Crônicas*, de Holinshed e *Vidas paralelas*, de Plutarco (que são referências importantes para uma melhor compreensão das obras de Shakespeare). E em

alguns casos, ele chegou a apropriar-se de excertos bíblicos evocados em outras obras, inclusive de escritores da sua época, como Christopher Marlowe².

Muitos estudiosos, como Bloom (1995) e Bakhtin (2015), sugerem que não se deve misturar a religião com outras áreas, como a filosofia e a ciência, na formação discursiva de textos literários. Talvez por isso que a maioria dos críticos, apesar de concordarem com o fato de o dramaturgo ter lido a *Bíblia* (e especialmente a anotada de Geneva), simplesmente rejeitam a contribuição da *Bíblia* como um dos textos-fonte na obra shakespeariana.

Contudo, há um teórico que defende a *Bíblia* como a base da literatura ocidental. O crítico literário e professor de literatura canadense Northrop Frye, o faz especialmente em seu livro *O Código dos códigos (The Great Code)* (1983), que se apresenta como uma interessante análise da *Bíblia*, do ponto de vista literário. Ali Frye afirma que, o Livro dos Livros, que serviu de base para a religião ocidental, também é o grande alicerce de toda a nossa literatura, oferecendo grande parte dos tipos e antítipos nos quais se baseiam praticamente todos os temas de que se trata a literatura ocidental. Frye (1983) ainda afirma que a *Bíblia* é, talvez, junto com os *Vedas*³, o maior repositório de arquétipos que a mente coletiva da humanidade possui.

Quarenta e dois livros das escrituras sagradas, com mais de mil referências escriturísticas (SHAHEEN, 1999; HAMLIN, 2013; MARX, 2013), podem ser

² Poeta e dramaturgo isabelino, nascido em 1564 e falecido em 1593, que foi o mais importante predecessor do teatro de Shakespeare. É o autor da famosa peça *The Tragical History of Dr Faustus* (1592), em que conta o drama de Fausto. Escreveu ainda as peças *Tamburlaine the Great* (1587), *The Jew of Malta* (1589) e *Edward II* (1592). Morreu assassinado. Disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$christopher-marlowe,3](http://www.infopedia.pt/$christopher-marlowe,3). Acessado em 14 jul. 2016

³ Os quatro livros sagrados dos Hindus, escritos em sânscrito, o *Rigveda*, o *Samaveda*, o *Iajurveda* e o *Atarvaveda*, que representam a mais antiga literatura de qualquer língua indo-europeia e incluem hinos, provérbios, orações, ditados, fórmulas de encantamento, consagração e expiação, receitas, etc., constituindo o fundamento da tradição religiosa e filosófica da Índia. Veda in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/Veda?express=Os+Vedas>. Acessado em 14 jul. 2016

reconhecidos dentro das peças teatrais de Shakespeare. São 18 do Velho Testamento, 18 do Novo e o restante dos apócrifos⁴, chamados Apócrifos (para os protestantes) e Deuterocanônicos (para os católicos). Eles são cerca de 15 livros, ou partes de livros, como vários outros evangelhos e a biografia dos apóstolos. Podem aparecer entre o Novo e Velho Testamento e foram escritos em grego, porém, nenhum desses livros foram aceitos como Escritura pelos judeus, pois enquanto muitos deles, paralelos àqueles presentes nos livros bíblicos, não vieram à tona senão no século passado, muitos outros foram ignorados por questões ideológicas e tantos outros por ninguém conhecer sua existência. Todos eles foram julgados pela tradição por não terem sido inspirados por Deus e por isso não foram incluídos na lista dos livros bíblicos. O que se sabe é que muito de seu conteúdo narra lendas, profecias, possuindo um caráter histórico ou apocalíptico, sendo alguns até didáticos.

A história de Caim e Abel é referenciada 25 vezes em seus escritos. Conjectura-se que, por conhecer sua “audiência”, o dramaturgo tomou emprestados textos bíblicos mais próximos dela, como os livros de Gênesis, Êxodo, 1 e 2 Samuel, bem como Salmos, Provérbios, Eclesiastes e Jó, e no Novo Testamento, os evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João, o mesmo João, a quem se atribui a escrita do livro de Apocalipse.

Shakespeare usa o recurso do preparo nítido do público para que ele reaja à ação subsequente. Essa é uma técnica de recurso a um efeito oposto, paradoxal, contraditório e irônico (HELIODORA, 2009, p. 245), como, por exemplo, as juras de

⁴ Etimologicamente, é um termo que deriva do grego *apokruphoi*, que significa "secreto", "oculto", "escondido". Os Livros Apócrifos são assinalados, em termos de produção textual, alguns, no período da Reforma (séc. XVI). Ao que tudo indica, a maioria destes livros foram redigidos nos séculos II a. C. e no I d. C. Estes livros são rejeitados porque ensinam uma doutrina contrária à de Moisés, além disso, nem Cristo nem os Apóstolos os citam. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$livros-apocrifos](http://www.infopedia.pt/$livros-apocrifos),6. Acessado em: 2 nov. 2015.

lealdade total feita por Macbeth ao rei Duncan, antes de assassiná-lo. Em uma situação semelhante tem-se a história de Saul e Davi em 1 Samuel, quando Saul, ao mesmo tempo que homenageava Davi e o queria ao seu lado, almejava matá-lo.

O crítico brasileiro de teatro Gerd Bornheim, ao comparar o teatro shakespeariano com o medieval, em que a arte e a fé cristã eram inseparáveis, argumenta que, para dar um novo embasamento ao teatro, Shakespeare alterou o conteúdo textual, “na formação discursiva de temas que eram o reflexo subjetivo do mundo em que vivia” (HELIODORA, 2009, p. 4).

Desde o início do século XIV, os produtos religiosos foram concebidos para a salvação da alma dos espectadores, que costumavam levar as pessoas ao teatro. Com isso, os eventos eclesiais apresentados em ocasiões especiais, como festas de Igreja, dias santos, seriam o motivo maior para a ida ao espaço de representação. Barbara Heliodora assinala que esse evento da separação teatro-religião foi extremamente importante para o surgimento do dramaturgo William Shakespeare. Sem a quase obrigação da presença religiosa, o teatro teve que se adaptar e evoluir, tendo que ceder às novas exigências e acatar seus possíveis efeitos (HELIODORA, 2009).

Daí a necessidade de uma escrita criativa, com diálogos inteligentes e espirituosos e um comportamento cênico aceitável que conseguissem produzir obras capazes de motivar o público a frequentar o teatro. Assim como os atores tinham que se apresentar com maior frequência, os autores teatrais precisavam estar produzindo cada vez mais textos para o teatro. Além disso, a religião e seus conflitos nas eras elisabetana e jaimesca contribuíram substancialmente para a consolidação do teatro naquela época (HELIODORA, 2009), pois Shakespeare lançou mão de

vários elementos do ambiente religioso para formular seus questionamentos, sobretudo a referência às Escrituras Sagradas.

Não se pode saber com toda certeza se Shakespeare considerava verídicos alguns relatos bíblicos citados em suas obras e suas formações discursivas, porém pode-se perceber isso, em vários momentos, quando ele usa iniciais maiúsculas em Filho de Deus, Paraíso, Anjo e Virgem, apontando como reais as personagens e os fatos que os envolvem. Deve ser destacado que estas formas de tratamento não configuram ser uma crença, mas sim uma convenção, válida até hoje.

Referências como o “Gólgota”, em Macbeth (SHAKESPEARE, 2009, p. 19), local onde se crucificavam os inimigos de Roma em Jerusalém, ou o Juízo Final, referente ao fim do mundo (SHAKESPEARE, 2009, p. 64) servem para expor, de modo concreto, a realidade do texto bíblico em seu trabalho e torná-lo mais próximo da realidade, apesar de usar uma linguagem de maneira conotativa. O fato é que o autor buscou não “pecar”, desde as estruturas sintáticas até a sincronia na construção de suas peças, para não incorrer no erro de que tal ato se totalize em uma estrutura neutra, sem sentido. Para isso, ele tratou de sempre se apropriar, adaptar e interagir com eventos, interesses e até mesmo normas e costumes em suas composições.

Era bem natural para ele usar seres míticos em peças; em primeiro lugar, servia para captar e manter a atenção do público, até porque, o palco, a ribalta e a audiência praticamente se misturavam. Em segundo lugar, para que alguns problemas da época – políticos, sociais, religiosos –, pudessem ser abordados sem resultar em medidas “extremas” contra o autor ou sua companhia. Em terceiro lugar, para chamar a atenção dos seus espectadores para essas mesmas questões. Usando tais artifícios, Shakespeare poderia assim levantar questionamentos sobre o

conceito de autoridade devido à intervenção do poder do clero e da religião. Subliminarmente, ele conseguiria realizar tal façanha por meio de relatos, representações e até personagens bíblicos. Feiticeiras (1 Samuel 28); espíritos maus (1 Samuel 13-18); dragões (Apocalipse 12), sátiros (Isaías 34) e até mesmo fantasmas (Mateus 14), estava tudo lá no Livro Sagrado. Era um homem do povo escrevendo para o povo, por meio de referências e representações que faziam parte da vida daquelas pessoas. Como bem constatou Bakhtin, “o processo literário é parte inalienável do processo cultural” (2015, p. 376).

Para se estabelecer um método analítico, principalmente na análise dos gêneros intertextuais, devido à exiguidade do tempo e à complexidade da tarefa, faz-se necessário focar mais no dialogismo dos respectivos discursos e dos sujeitos e suas interpretações, assim como das imagens e combinações figuradas dos sentidos, tudo isso mais próximo das tragédias que são nosso objeto de estudo aqui. Porém, nada nos impede e até gostaríamos de destacar para o estudo algumas escrituras da *Bíblia* que aparecem em “negociações” com mais de uma dessas tragédias, já que os excertos levantados podem ser suscetíveis às mais diversas elucubrações (exegeses).

Pode-se afirmar então que a literatura vive sob a luz da intertextualidade, vista como um subconjunto do conceito de dialogismo, que Bakhtin define tanto como “um elo na corrente complexamente organizada entre enunciados”, mas também como “um mecanismo de interação textual polifônico muito comum, no qual um texto revela, dentro de si, a existência de outros, os quais lhe levam à inspiração ou algum outro estímulo” (2006, p. 272).

Como base para as conceituações e classificações e tipologia de todo processo intertextual, seria essencial buscar teóricos como Maingueneau, que, em

seu livro *Novas tendências de análise do discurso* (1997), se referiu ao intertexto de uma formação discursiva como “o conjunto de fragmentos [citações, alusões, paráfrases, etc.], que ela efetivamente cita” e a intertextualidade como “o tipo de citação que essa formação discursiva define como legítima, através de sua própria prática” (MAINGUENEAU, 1997, p. 86).

Para ele, essas colocações intertextuais prenunciam “o contraste entre diferentes formas de se narrar o mesmo enunciado” (MAINGUENEAU, 1997, p. 85) e que ocorrem como um relato de alocações assertivas de um terceiro, que as utilizam para tornar mais imparcial o discurso. Sendo assim, tais práticas literárias servem para enriquecer a produção textual, confirmar e também proteger a alocação assertiva (asserção) exposta por determinado autor (MAINGUENEAU, 1997).

Marx, ao elaborar a presença de práticas capazes de simplificar o estudo de Shakespeare e a *Bíblia*, dividiu-as em dois princípios tradicionais de interpretação escriturística que são a tipologia e o *midrash*, parâmetros usados para ajudar na execução deste trabalho. Segundo os estudiosos, o nome dado à influência da *Bíblia* nas obras shakespearianas interpreta-se como *tipologia* e os comentários de Shakespeare provenientes da *Bíblia* são classificados de *midrash*.

A tipologia define-se como um método de similaridades e correspondências notáveis entre os textos, sendo que na base dessas interposições, há um evento ou uma circunstância que serão representados ou venham a servir de alavanca para o outro, por exemplo, o calvário de Jó, servindo de pano de fundo para a decadência e isolamento do rei Lear (2013, p. 14-16). Já o *midrash* cuja raiz vem do hebraico e significa buscar, investigar, estudar, interpretar a escritura bíblica, refere-se a uma técnica de interpretação que abrange o exame, a explicação e a aplicação de um determinado contexto da narrativa bíblica. Essa técnica busca desdobrar os

significados simbólicos latentes nos textos bíblicos que relacionam as várias partes da *Bíblia* em conjunto pela descoberta de padrões tipológicos, ecos verbais e repetições rítmicas (MARX, 2013, p.14-16). Um exemplo são os Salmos e os Provérbios no Velho Testamento e sermões de Cristo no Novo, como as Bem-aventuranças, presentes em todos os sinóticos.

A *Bíblia* tem sido particularmente uma fonte muito rica para se fazer alusões, não só por ser um livro familiar “(...)”, mas por trazer uma bagagem profundamente ideológica arraigada” (HAMLIN, 2013, p. 85). Composta de uma “biblioteca” de vários livros, em um só invólucro, que abrange períodos cronologicamente diferentes e autores diversos, bem como tradutores e copistas, nela se encontram estilos literários bem variados. Uma gama de enredos originais, costumes morais, diferentes tipos de poemas, narrativas lineares, códigos e normas legais ou consuetudinárias, romances, aforismos sapienciais, odes religiosas, epístolas apostólicas, genealogias, hinos, textos proféticos e apocalípticos acabam por criar uma tradução diversificada de gêneros literários.

Por isso qualquer estudioso da *Bíblia* ou alguém com um conhecimento mais meticuloso dessa obra, assim como um estudioso de Shakespeare ver-se-á envolvido, ao ler tragédias como *Hamlet* (1601), ou *Otelo* (1604), *Macbeth* (1606), *Rei Lear* (1606) que são o objeto de nosso estudo com suas expressões, referências, apropriações e alusões que o remetem ao ambiente bíblico.

Levando em conta a força da religião em sua época, onde o homem era o centro de um universo criado e sustentado por Deus, nada mais comum que Shakespeare fizesse alguns empréstimos do texto bíblico (HELIODORA, 2009). Assim, em contato com os arquétipos ali presentes, ele não somente apropriou-se

deles quanto os manipulou e os modernizou, transportando-os com seu olhar para que o público visse o que ele via ou queria ver.

Shakespeare, que passou pela fase de predominância de figuras de estilo como o “símile”, a “amplificação”, a “comparação”, entre outros, no uso de imagens, fez com que essas imagens, em sua fase madura, se tornassem parte integrante de suas tramas, com a metáfora tomando o lugar do símile, o que produziu uma fala mais densa, compacta e evocativa, tão presente em suas tragédias.

Sendo esse tipo de intertextualidade um processo muito frequente na obra de Shakespeare, seguindo propósitos definidos, encontram-se tais relações de contato, como por exemplo, a ambição desmedida do casal Macbeth, capaz de conspirar e matar, só para alcançar seu torpe objetivo, e a história do Velho Testamento em 1 Reis 21, do rei Acabe de Samaria, e sua mulher, a pérfida Jezabel, que criam uma trama mortal para se apropriarem do campo de um homem chamado Nabote, o que também atraiu sobre eles a "ira" divina (TJFA, 2007, p. 432-433).

Ou a similaridade nas intenções de Iago, com sua personalidade pérfida e seus ardis para destruir Otelo, com a serpente do Éden, que tentou Adão e Eva (Gênesis 3), surgindo como uma referência ao casal Otelo e Desdêmona, para que comessem do fruto proibido, trazendo a morte sobre eles.

Ou os efeitos de sentidos que Shakespeare procurava construir, mesmo tipologicamente, ao associar a cegueira de Gloucester em relação a ambos os filhos, com a história bíblica de Isaque e seus filhos, que devido a um ardil, acabou por legar a primogenitura ao filho mais novo, Jacó, em lugar do seu filho mais velho, Esaú, seu preferido.

Como foi marcado anteriormente, os “pontos sensíveis” da *Bíblia* em Shakespeare são caracterizados pela alusão, pela referência e pela citação. Primeiro, trataremos da alusão, que é um elemento retórico e que se caracteriza como uma das técnicas dramáticas mais utilizadas por Shakespeare, a qual se configura em jogos intertextuais, que remetem implícita e explicitamente a outros fatos ocorridos anteriormente ou a outro autor, para servir de comparação. E uma de suas características é a submissão à capacidade de associação de ideias pelo leitor. Retomando a classificação de Genette, Koch declara que a alusão se dá “quando um enunciado supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro ao qual remete tal ou tal de suas inflexões, que só são reconhecíveis para quem tem o conhecimento do texto-fonte” (2012, p. 123).

Certamente a argúcia, o discernimento e o oportunismo em incluir tantos “pontos sensíveis” da *Bíblia* em suas obras, por meio da alusão, da referência, da analogia e da citação, foram elementos imprescindíveis para validar e fortalecer a influência e a importância do trabalho de Shakespeare, até os dias de hoje.

Quando tal fenômeno se materializa, é como se o autor/enunciador acreditasse que o coenunciador/leitor seria perfeitamente capaz de ver nas entrelinhas aquilo que foi contextualizado, mesmo que não de modo direto, ainda que seja um pensamento comum ou uma situação bem próxima à sua plateia, recorrendo assim à memória – cultural, histórica, social – do coenunciador, ainda que esse não domine perfeitamente as situações de intertextualidade.

Há três tipos de leitores exigidos pela intertextualidade, segundo Samoyault (2008), o leitor lúdico que brinca com o seu paratexto⁵, através de títulos, prefácios, epígrafes, etc. O leitor hermeneuta não se contenta em apenas reconhecer que os

⁵ Conjunto dos elementos que enquadram um texto ou uma obra e que têm como função identificá-lo, apresentá-lo ou comentá-lo, assegurando uma correta recepção (exemplos: título, subtítulo, prefácio, índice, nota de rodapé)

índices do paratexto podem ser referências a outros textos, mas procura por outros textos, por outras interpretações como a contextual, convocando sua biblioteca e refletindo sobre a polissemia que esse texto propõe. Tem ainda o leitor ucrônico, que vê a obra literária como uma novidade, reatualizando sistematicamente sua memória, apelando para a destemporalização de textos. Todos estes leitores estão inseridos, de certo modo, numa espécie de comunidade hermeneuta de um grupo social, no processo de análise e crítica literária.

A alusão é algo tão marcante no discurso de William Shakespeare que Hamlin em seu livro (2013) traz um capítulo somente sobre esse recurso estilístico – *Allusion: Theory, History and Shakespeare Practice* –, no qual descreve em termos gerais a prática alusiva da *Bíblia* sagrada nos textos shakespearianos, como uma das técnicas comuns mais significativas, dramática e poeticamente encontradas nas obras shakespearianas (HAMLIN, 2013, p. 3).

Por isso o estudo de tais alusões é primordial para o aprofundamento do sentido das peças. Elas permitiram ao dramaturgo engajar os espectadores na reflexão sobre assuntos como a vida e morte, salvação e condenação, inferno e Paraíso, sem que possuísse um caráter apologético. Às vezes, as alusões bíblicas sugerem paralelos entre um “personagem da peça e um da Bíblia” (HAMLIN, 2013, p. 119). Como a que aproxima “Hamlet a Davi”, ou “Ricardo II a Cristo” (HAMLIN, 2013, p. 119).

A definição de Koch (2012) para a intertextualidade explícita por copresença, que esta ocorre por “referência”, quando há uma menção direta aos personagens. Tal tipo intertextual não se apresenta com marcas tipográficas, por isso, muitas vezes, acaba por não ser reconhecido. Contudo, pode ser pertinente caso se caracterize como uma remissão direta a personagens ou outras entidades

encontradas em um dado discurso. Há também a possibilidade de a referência acontecer quando há exemplos a personagens literários, o que exigiria um coenunciador mais bem informado. Como referências ao casamento de Isaque e Rebeca em Gênesis 25: 20 (TJFA, 2007, p. 28), ao milagre de Caná, onde Jesus transformou a água em vinho em João 2: 1-10 (TJFA, 2007, p. 1143-1144), a algumas partes de Efésios 5 sobre os deveres das esposas e dos maridos e a boa conduta cristã (versículos 22-28), bem como Colossenses 3 e 1 Pedro 3, que pregava o desprendimento dos bens materiais.

Outro fragmento intertextual que caracteriza a produção discursiva e sua capacidade de impregnar o trabalho do dramaturgo inglês é a citação que Bakhtin (2002, p. 155) se propôs a definir como “a demarcação das ‘fronteiras’ entre o discurso do mesmo e o discurso de outrem estão assinaladas por marcas linguísticas”, que podem ser as aspas, o grifo itálico ou o negrito. Ela pode ocorrer ao ser introduzida no texto com o sinal de dois pontos e uma referência explícita à autoria do excerto. Sobre as aspas, Maingueneau comenta que, apesar de procurar manter o discurso à distância, simulando que é legítimo fazê-lo, fora do contexto é impossível interpretar a colocação que está entre aspas (1997).

Pode-se (...) atribuir várias funções a esta operação de distanciamento: aspas de diferenciação. Destinadas a mostrar que nos colocamos além destes enunciados, irredutíveis às palavras empregadas; aspas de condescendência; aspas pedagógicas, na vulgarização; aspas de proteção, para indicar que a palavra utilizada é apenas aproximativa; aspas de ênfase, etc. (AUTHIER citado em MAINGUENEAU, 1997, p. 90)

Seguindo a conceituação de Genette, explica-se aqui que as marcas presentes na citação servem “para instruir o coenunciador a identificar uma divisão de vozes, de alteridades, que (...), estão bastante demarcadas” (KOCH et al., 2012,

p. 120). Trata-se aqui da intertextualidade explícita, ao contrário da implicitude da alusão e da referência, da paródia e do pastiche (KOCH et al., 2012). Desse modo, quando um autor lança mão de tal recurso, apropriadamente, é porque ele pretende reforçar o efeito da verdade de um discurso, apresentando assim uma segunda testemunha, consciente do assunto, para corroborar suas alegações. Compagnon, porém, pede para não se confundir “o sentido da citação (o enunciado), com o ato de citar (a enunciação)” (2007, p. 46), até porque “a citação não tem sentido em si, pois ela só se realiza em um trabalho” (...), “não tem sentido fora da força que o move, que se apodera dela, a explora e a incorpora” (2007, p. 47).

Nessa relação de coabitação entre dois ou vários textos, seja em sua essência, seja mais por sua reprodutibilidade, pode ocorrer uma apropriação positiva de um texto no outro, de um tema em outro, da mesma conjectura, em uma só narrativa, tende a materializar-se em uma estrutura que para o consciente de quem a assimila chega a ser tida como real ou natural. E nada mais real e aceitável que o livro bíblico. Com isso, a utilização do discurso de outrem na construção da narrativa tem sido alvo de investigação há décadas, por estudiosos renomados, como Bakhtin, Genette, Compagnon, Jenny, Maingueneau, entre outros, os mesmos presentes aqui neste trabalho de pesquisa, onde se procura traçar um panorama de diferentes perspectivas para os eventos narrados. Tais autores classificam e analisam como essas relações intertextuais, impregnadas por textos anteriores e seus modelos arquetípos, se tornaram, desde o Renascimento, um fenômeno constante, não uma simples, mas uma complexa progressão dialética das formas, provando que uma “nova” obra se compõe em função de “antigas” obras.

Para a discussão e análise das referências bíblicas nas quatro grandes tragédias de Shakespeare, serão utilizadas, como dito anteriormente, a *Bíblia de*

Geneva (Genebra) de 1599, que foi publicada na época em que o dramaturgo viveu e da qual originou-se à *King James Bible*; a tradução autorizada da *Bíblia do Rei Jaime* (*King James Bible* – KJB) e a *Bíblia Sagrada* em português, com tradução de João Ferreira de Almeida, de 2007 (TJFA). Falaremos mais delas adiante.

Como houve várias retraduições da *Bíblia*, buscamos - para uma maior certificação das apropriações feitas pelo dramaturgo – uma aproximação maior dos textos bíblicos que corresponderiam com os textos bíblicos da época de Shakespeare, com a qual ele devia ter mais contato, ou seja, a *Bíblia de Geneva*. No caso do português foi empregada a tradução feita por João Ferreira de Almeida, da Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil nos últimos anos, porque pode ter sido a *Bíblia* mais próxima dos tradutores brasileiros das tragédias aqui estudadas. E como a *Bíblia* de onde João Ferreira fez a tradução foi a *King James Bible* (KJB) ou, em português, a *Bíblia do Rei Jaime* (BRJ), também lançamos mão desta tradução.

Porém, o uso de várias traduções de épocas e tradutores diferentes da *Bíblia* concentrar-se-á nas citações e expressões bíblicas, usadas implícita ou explicitamente nas falas dos personagens das tragédias, não nos temas recorrentes. O plano é uma maior aproximação, tanto das razões que levaram Shakespeare a apropriar-se desse universo “fora-do-texto”, quanto das funções elaboradas a partir desses excertos na composição do processo textual do dramaturgo.

Para estabelecer dentro da teoria literária essa proximidade de Shakespeare e a *Bíblia*, usaremos como escopo estudos em livros como “*The Bible in Shakespeare*” (2013), de Hannibal Hamlin, professor em Oxford, que discorre sobre a história crítica desses dois grandes pilares da cultura inglesa, como elas se afinam e como tais correlações afetam os escritos do dramaturgo. Hamlin concorda que, primeiro; “todas as peças de Shakespeare fazem alusão a outras obras” e segundo;

“nenhum livro até hoje é mencionado com mais frequência, mais profundamente, ou com mais complexidade e importância do que a Bíblia” (2013, p. 3).

Por isso, a escolha deste livro de Hamlin se deu por ser uma importante fonte de consulta para a variedade de temas bíblicos usados pelo dramaturgo em suas obras, entre elas, a provação de rei Lear em contraste com o personagem bíblico Jó e a referência apocalíptica em alusão à grande face da condenação encontrada em *Macbeth* (2013). O mesmo pode ser dito da obra do estudioso americano Naseeb Shaheen (1931-2009).

Shakespeare também usa “palimpsestos⁶” escriturísticos – principalmente os de Gênesis – para lançar luz sobre questões de gênero, sobre sexo, procriação e nascimento, casamento, iniquidade, renovação, providência divina e normas de direito, corrupção, entre outros. É como se Shakespeare, apropriando-se de tais assuntos em suas obras, começasse o trabalho de dar voz a dois locutores que, ao mesmo tempo expressam duas intenções diferentes: “a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor (...) e estas duas vozes estão ‘dialogicamente correlacionadas’, como que se uma conhecesse a outra, ‘como se conversassem entre si’ (BAKHTIN, 2010, p. 127).

Cumprir assinalar, ainda, que serão usadas duas traduções diferentes para cada uma das quatro grandes tragédias que compõem o *corpus* deste estudo, com o intuito de contemplar o método analítico, apresentando uma análise mais substancial, já que foi percebido no início do trabalho que enquanto um tradutor incluía algum contexto bíblico, seja um personagem, uma história ou um tema; outro,

⁶ “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos” (GENETTE, 2010).

em relação a mesma peça, já não o fazia. Bom ressaltar que o foco neste estudo não é a tradução, nem as razões do tradutor em tomar um caminho ou outro, mas sim a presença das ocorrências provenientes das Escrituras Sagradas, seja em forma de citação, de analogia, paráfrase ou referência. Inclusive em alguns casos mais específicos, foi necessário buscar o próprio texto em inglês, para perceber se a tradução seguiu o texto original.

A organização de informações aqui se deve à investigação de cunho qualitativo que pretende analisar os dados, as variáveis presentes em ambas as obras, buscando seu significado, tendo como base a percepção do fenômeno dentro do seu contexto. O uso da descrição qualitativa procura captar não só a aparência do fenômeno como também suas essências, procurando descobrir suas motivações e alterações dentro do discurso, e deliberar sobre as consequências.

A escolha das traduções e dos tradutores foi motivada pelas versões mais reconhecidas pelos estudiosos e acadêmicos. *Hamlet*, *Rei Lear*, *Otelo* e *Macbeth* trarão especialistas brasileiros como Barbara Heliodora, sendo que em *Hamlet* será utilizada a tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça, dentro da coletânea reunida por sua filha Barbara. A outra tradução dessas obras ficou a cargo de Millôr Fernandes (*Hamlet* e *Rei Lear*) e de Manuel Bandeira (*Macbeth*). Já *Otelo* apresentará a tradução de Beatriz Viégas-Faria. É mister buscar identificar o estilo de cada tradutor para configurar suas “intervenções” mediante pontos sensíveis entre a *Bíblia* e *Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo* ou *Rei Lear*, assim como verificar se as traduções aqui utilizadas se aproximam ou não das alusões ou insinuações bíblicas.

2 SHAKESPEARE E A *BÍBLIA*

Barbara Heliodora, no início de seu livro, é categórica: “William Shakespeare foi um especialista do outro, um inventor das alteridades” (2009, p. XI). Parecia normal para seus olhos deparar com o ambiente histórico e dali compor *Júlio César*, *Antônio e Cleópatra*, mesmo *Troilo e Créssida*; observar a política a seu redor e evocar *Henrique VIII*, *Ricardo II* e até o *Mercador de Veneza*; espreitar a sociedade, seus balcões, suas alcovas e saber despertar Romeus e Julietas, sonhos em noites de verão, até tempestades; revelar o ser mulher, em uma época em que mal se permitia ser uma pessoa, e traduzi-la com todo o seu poder, sua inconstância e ousadia, tal como Lady Macbeth, Catarina, Gertrudes.

As construções de sentido potencializadas por Shakespeare em sua obra foram elaboradas e acumuladas no correr dos séculos, até dos milênios, ainda que ocultas na língua – e não só na língua escrita, mas também naqueles estratos da língua popular que, antes de Shakespeare, não haviam penetrado na literatura –, ocultas na variedade dos gêneros e nas formas da comunicação verbal, nas figuras poderosas da cultura popular (sobretudo a carnavalesca), que foram sendo moldadas ao longo dos anos, nos gêneros do espetáculo teatral (mistérios, farsas, etc.), nos temas que remontam a uma antiguidade pré-histórica, e, finalmente, ocultas nas formas do pensamento. Shakespeare, como todo artista, construía sua obra “a partir de maneiras carregadas de sentido, repletas desse sentido, e não a partir de elementos mortos, de tijolos prontos” (BAKHTIN, 2015, p. 364, 365).

Percebe-se que os tipos e os eventos ali encontrados tendem a refletir a saga da humanidade na busca de meios para a sua sobrevivência e para o seu desenvolvimento (FRYE, 1983). Suas narrativas passaram a ser referência para o surgimento de mitos, metáforas, lendas e outras formas de comunicação

desenvolvidas pela humanidade. Ali se identificam praticamente todos os códigos que a mente humana até hoje conseguiu desenvolver para retratar os seus conflitos e as ações executadas para resolvê-los.

Como as Sagradas Escrituras, as obras de Shakespeare também são habitadas por histórias, alegorias, símbolos, linguagens e culturas diversas, bem como sinais. Ambas têm sido exaustivamente lidas e (re)interpretadas. Ambas se veem inseridas dentro de quadros sociopolíticos que retratam o tipo de povo e a forma de governo ao qual estavam sujeitos. Ambas demonstram os efeitos que o poder traz sobre o caráter (ou a falta dele) de um homem (e uma mulher). Ambas expõem a incapacidade dos humanos em lidar com as consequências (extremas) de seus atos (extremos).

As Sagradas Escrituras nasceram – como *Bíblia* hebraica – praticamente no início da humanidade, tendo sido compiladas, traduzidas e publicadas praticamente no mesmo século em que Shakespeare nasceu e viveu, graças ao advento da Imprensa. Da mesma forma, as obras de Shakespeare foram criadas no século XVI, mas o aparecimento do seu primeiro Folio só se deu depois de sua morte, em 1623. Ou seja, os autores dessas duas grandes obras não estavam mais vivos quando seus escritos foram publicados, supostamente. Duas publicações que contribuíram e muito, cada uma em sua esfera, para o desenvolvimento do mundo ocidental.

2.1 A *BÍBLIA*

Em 6 de outubro de 1536, uma triste figura saiu de uma masmorra no Castelo de Vilvorde, nos arredores de Bruxelas, Bélgica. Por quase 18 meses, aquele homem havia sofrido numa cela isolada, úmida e escura. Fora das muralhas do castelo, o prisioneiro foi amarrado a um poste. Teve tempo para proferir em voz alta sua última oração: “Senhor! Abre os olhos do rei da Inglaterra”, e então foi

estrangulado. Logo em seguida, seu corpo foi queimado. Quem era aquele homem, e por qual ofensa as autoridades políticas e eclesiásticas o haviam condenado? Seu nome era William Tyndale, e seu crime foi o de ter traduzido e publicado a *Bíblia* em inglês.

Nascido na Inglaterra na época em que Colombo navegou para o Novo Mundo, Tyndale estudou em Oxford e Cambridge e depois se tornou membro do clero católico. Fluente em oito idiomas, inclusive o grego, o hebraico e o latim, era um estudioso dedicado da *Bíblia* e havia observado tanto em sacerdotes quanto em leigos uma profunda ignorância em relação às escrituras. Numa discussão acalorada com um clérigo que se opunha ao acesso às escrituras por homens comuns, Tyndale fez um voto: “Se Deus poupar minha vida, em poucos anos farei com que um rapaz que maneje o arado, saiba mais sobre as escrituras do que vós!”.

Sua vida foi preservada tempo suficiente para que ele, com a ajuda de amigos dedicados, conseguisse publicar traduções inglesas do Novo Testamento e depois do Velho Testamento. As bíblias foram contrabandeadas para a Inglaterra, onde a demanda foi muito grande, e os exemplares, muito valorizados. Elas foram amplamente distribuídas, mas em segredo. Ainda assim, quando descobertos pelas autoridades, todos os exemplares encontrados eram queimados.

Três anos após a morte de Tyndale, o rei Henrique VIII trabalhou para a compilação e a publicação das traduções feitas pelo estudioso, que se chamou *A Grande Bíblia*. Assim, os ingleses passaram a ter acesso às escrituras em inglês. A obra de Tyndale tornou-se o alicerce para quase todas as traduções subsequentes da *Bíblia* para o inglês, destacando-se a tradução do rei Jaime de 1611.

2.1.1 Historiografia da *Bíblia*

A *Bíblia*, também conhecida por Escrituras Sagradas, Livro Sagrado ou Livro dos Livros, primeiramente foi traduzida de rolos que permanecem preservados nas arcas das sinagogas judaicas até hoje. Essa escritura que conhecemos, inicialmente a *Bíblia* hebraica, não se encontrava compilada como o é. Dividida, um rolo trazia o Pentateuco, os primeiros cinco livros do Velho Testamento; outro, o profeta Isaías; outro, os Profetas Menores (os livros dos profetas); outro, Ezequiel; outro, os Salmos e assim por diante.

Vale ressaltar que a palavra *Bíblia* vem do grego *biblos*, *biblion*, que significa “livros”. Foi o plural que passou para o latim como um singular, que daria o nome ao Livro dos livros: *Bíblia*. Então, etimologicamente falando, *bíblia* significa os rolos de papiro, não livros, como de costume (ROGERSON, 2003).

As “primeiras” escrituras, as judaicas, tornaram-se conhecidas, não em hebraico, mas em uma versão grega chamada *Septuaginta*, ou seja, a dos setenta anciãos. Esse Antigo Testamento traduzido do grego tinha os 39 livros da *Bíblia* hebraica só que em ordem diferente. Enquanto os judeus seccionaram e mantiveram bem “distintos” em três grupos seus livros bíblicos – a Lei, os Profetas e os Escritos –, a versão grega já não trazia essa ordenação tão rígida. Os livros poéticos, como Salmos e Jó, ficaram entre os Profetas Anteriores e os Profetas Posteriores. A *Bíblia* grega não somente mudou a posição dos livros da hebraica; como ainda acrescentou outros livros não encontrados na *Bíblia* hebraica, os chamados Apócrifos, com os quais não lidaremos (ROGERSON, 2003), devido à escassez de tempo.

A tradução latina da *Bíblia* da Idade Média, a Vulgata, produzida por São Jerônimo quase no fim do quarto século, era baseada em velhas traduções latinas

dispersas anonimamente no segundo e terceiro séculos, assim que o Cristianismo começou a alcançar terras do mundo romano onde o latim era falado. Ela apresentou uma ordem própria que se diferencia da do grego e do hebraico, que muitas vezes diferem também entre si mesmos.

Finalmente, a posição acabou sendo fixada quando, por volta de 1455, foi impressa a primeira grande edição da *Bíblia* latina, produzida em Mainz, Alemanha. Essa já havia sido traduzida em inglês por Wycliff e seus auxiliares em 1382-1388. Ambas, juntamente com a última tradução católica do Velho Testamento (1578-1582) para o inglês, trouxeram os livros ordenados na mesma sequência, junto com os Apócrifos.

Martinho Lutero foi responsável pela tradução das Escrituras Sagradas para o alemão, em 1534, baseado no hebraico e no grego. Ele resolveu preservar os livros das *Bíblias* antigas que se encontravam no Velho Testamento latino, incluindo os Apócrifos, que pela primeira vez recebeu esse nome, colocando-os no final do Velho Testamento. Em 1535, Miles Coverdale foi responsável pela produção da primeira *Bíblia* completa, impressa em inglês. Dissidente da Igreja Católica, depois de ser perseguido pela Igreja de Roma, Coverdale, que passou algum tempo morando e aprendendo a traduzir com William Tyndale, caiu nas graças do rei Henrique VIII que permitiu a publicação do livro sagrado. Dois anos depois, foram impressas na Grã-Bretanha, mais duas novas edições da *Bíblia* de Coverdale. Nesse mesmo ano, o rei Henrique aprovou outra tradução, a *Bíblia* de Matthew, impressa em Antuérpia (na atual Bélgica). Ela combinava a obra de Tyndale e Coverdale.

Não muito tempo depois, o principal conselheiro do rei, Thomas Cromwell, com o apoio de Cranmer, arcebispo de Cantuária, viu a necessidade de uma edição

revisada da *Bíblia* de Matthew. Assim, mais uma vez se pediu a Coverdale que revisasse o manuscrito inteiro. Em 1539, Henrique autorizou essa nova tradução – chamada *The Great Bible* (*A Grande Bíblia*), por causa de seu tamanho – e, em 1540, baixou um decreto que exigia que cada igreja na Inglaterra tivesse cópias dessa nova publicação para que pudesse ser lida por qualquer pessoa.

Mas a *Grande Bíblia*, a primeira Tradução Inglesa Autorizada, deixou de lado a inovação de Lutero e adotou uma ordem mais lógica com Hebreus seguindo as Cartas de Paulo, e Tiago à frente na lista das Epístolas Gerais. A *Grande Bíblia* foi também a primeira *Bíblia* inglesa impressa a colocar Tiago como a última das Epístolas Gerais, e foi seguida neste exemplo pela *Bíblia de Geneva*, pela *Bíblia do Bispo* (*Bishop's Bible*) e a *King James Bible*, bem como as outras versões revisadas, tanto inglesas quanto americanas (ROGERSON, 2003).

Mas, como já expressado anteriormente, este estudo focará as versões inglesas da *Bíblia de Geneva* (1599) e a de *King James*. A *Bíblia de Geneva* foi a tradução inglesa mais usada por cerca de cem anos, até ser substituída pela tradução do rei Jaime, em 1611. O principal recurso da *Bíblia de Geneva* é sua busca por fidelidade ao texto bíblico (a edição Almeida Revista e Atualizada da SBTB, com variantes textuais é usada) e coerência doutrinária, características da tradição reformada. Sua tradução se tratava de uma revisão da *Great Bible*, com particular atenção às partes que não foram traduzidas por Tyndale. De acordo com Marx, “a maioria dos críticos concorda que Shakespeare leu a *Bíblia de Geneva*, editada por um grupo de protestantes exilados, na cidade calvinista de Genebra (Suíça), tradução inglesa enriquecida por cartas à rainha Elizabete e ao leitor (...) com prefácios em resumos dos livros e capítulos, mapas, ilustrações e comentários

(anotações) nas margens” (2013, p. IX). Não foi muito bem aceita pelos católicos, pois trazia notas contra a Igreja Católica Romana.

Naseeb (1987) assevera que palavras encontradas na margem [da *Bíblia de Geneva*] não circulavam tão facilmente nem se tornara ditos proverbiais, seja na Igreja ou em qualquer tipo de conversação aleatória, portanto Shakespeare não poderia tê-las ouvido estas, só saberia se as tivesse lido.

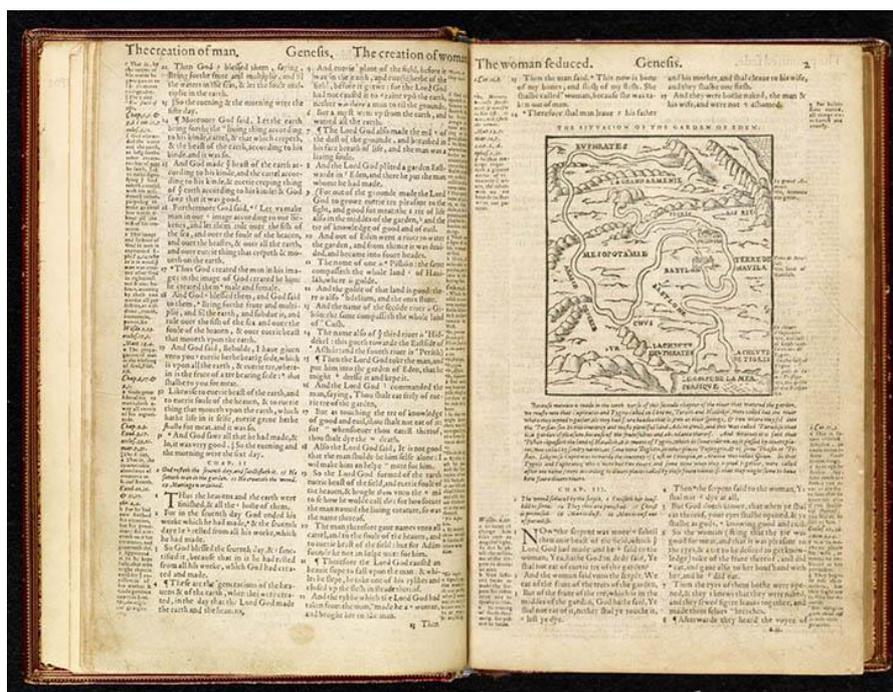


Figura 1 – Réplica das primeiras edições da Bíblia de Geneva
Cortesia da Biblioteca do Congresso EUA⁷

A *Bíblia de Geneva*, publicada pela primeira vez em 1560, e, em seguida, em 1576, teve uma tradução revista produzida por Laurence Tomson, secretário de Sir Francis Walsingham (então secretário de Estado da rainha Elizabeth I) e ex-professor de hebraico em *Geneva*. Ao contrário de boa parte das traduções contemporâneas da *Bíblia*, que, devido às restrições de direitos de publicação, precisavam manter o significado de seu conteúdo invariável, a tradução da BG

⁷ Disponível em: <https://www.loc.gov/exhibits/bibles/OtherBibles/Assets/be0013_725.jpg>. Acesso em: 22 ago.2016

nunca foi uma publicação uniforme. Devido à relativa novidade da edição de Bíblias em inglês, bem como o grande número de impressões (aproximadamente 150 em seus primeiros 75 anos), as suas muitas edições frequentemente variavam em conteúdo e apresentação (GENEVA, 1599).

A *Bíblia de Geneva* foi a primeira *Bíblia* em inglês com letras mais fáceis de ler e com capítulos divididos em versículos. Outra novidade dela eram os mapas e as notas presentes em suas margens que ajudavam a esclarecer o texto. E foi a *Bíblia de Geneva* que os primeiros colonizadores ingleses da América do Norte levaram consigo para o Novo Continente, juntamente com as obras de Shakespeare. Segundo o artigo *Shakespeare in America*, de Lawrence Levine⁸, nenhum outro país tinha Shakespeare e a *Bíblia* em tão alta estima como a América. Mesmo no lugar mais bravio, poderia encontrar, na maioria das casas, a *Bíblia* e alguma das obras de Shakespeare.

O rei Jaime I, um dos monarcas da era shakespeariana, depois de assumir o trono da Inglaterra em 1603, aprovou a produção de uma nova tradução da *Bíblia*. Foi um grandioso e árduo trabalho: 47 eruditos divididos em seis grupos espalhados pelo país ficaram responsáveis por partes do texto bíblico. Alguns estudiosos chegaram a cogitar que o dramaturgo tenha sido um destes eruditos, o que outros asseguraram ser bem pouco provável. Tomando como base o trabalho de Tyndale e Coverdale, eles também usaram grande parte da *Bíblia do Bispo*, assim como a *de Geneva* e a tradução católico-romana *New Testament* de Rheims, de 1582. Presume-se que havia uma dupla intenção nesse gesto: a de externar seus interesses acadêmicos e de devoção, e a de fundamentar a estrutura ideológica do direito divino do monarca (MARX, 2013, p. 4).

⁸ Artigo disponível em <<http://xroads.virginia.edu/~drbr/levine.html>>. Acessado em 21 abr. 2016.

Segundo a prática de outros governantes absolutistas do início da modernidade na Europa, o rei Jaime citava a *Bíblia* para invocar o apoio de Deus em suas alegações de autoridade sobre a vida pessoal e cívica de seus súditos. Rei Jaime tinha como seu modelo o rei Salomão, filho do rei Davi, do Velho Testamento, que expandiu o reino israelita, trouxe paz e prosperidade, apesar de seu despotismo, além disso, era um estudioso, poeta e sábio, também patrocinador das artes e das ciências.

A primeira edição da *Bíblia do Rei Jaime* foi publicada em Londres em 1611. Concluída com louvores, a tradução da *The King James* passou a ser conhecida como a “*Authorized version of the Bible*” (Versão autorizada da *Bíblia*) – a primeira tradução dos manuscritos da *Bíblia* para a língua comum inglesa, a partir dos textos bíblicos nas línguas originais, disponíveis ao estudo na época, mediante expressa autorização do rei – como bem profetizara Tyndale, pouco antes de sua morte, na cidade de Vilvorde. Finalmente, 75 anos depois, os olhos do rei da Inglaterra foram abertos, que mais tarde resultou na publicação da “*Authorized version*”, a *Bíblia do King James* (HONAN, 2001). Era o começo da realização do sonho daquele mártir religioso: que qualquer rapaz do campo (ou da cidade) tivesse conhecimento das santas Escrituras de Deus. William Shakespeare deve ter sido um deles.

2.2 A *BÍBLIA* COMO OBRA LITERÁRIA

Apropriado aqui iniciar essa parte com a definição dada por Antônio Cândido, sobre literatura. Certamente, essa definição é perfeita para a condução deste trabalho, por ser uma referência direta ao que é aqui proposto e investigado:

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos

que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CÂNDIDO, 2006, p. 83)

Significativo também é o enunciado de Roberto de Souza, no livro *Teoria da Literatura*: “A origem da literatura é o ensinamento dos deuses; sua natureza consiste em ser uma narrativa dotada de especial poder de encantamento, sua função é reconstituir as ações dos heróis” (2013, p. 10). Este “ensinamento dos deuses” manteve-se unificado, como os próprios deuses cristãos, até o começo do século XVI. Só a partir daí é que se deu a separação entre “literatura”, enquanto *corpus* de textos pagãos, e “escritura”, na qualidade de textos sagrados. Frye garante em seu livro (1983), que o texto bíblico se constitui como código tanto por aquilo que produziu e produz, quanto pela mensagem que veicula.

Um código pode ser definido, em um processo de comunicação, como um sistema de transformação da forma de uma mensagem numa outra forma que permite a transmissão dessa mensagem. E, linguisticamente, como sistema de relações estruturadas entre signos ou conjuntos de signos⁹. É a presença diversificada de gêneros literários, povos, lugares, épocas, autores, registradores, eventos históricos, doutrinas e discursos que deram origem ou inspiraram a configuração desse código chamado *Bíblia*.

Frye (1983) eleva o texto bíblico ao *status* de literatura, mediante a maciça presença da *Bíblia* na cultura ocidental, reconhecendo que muitas das manifestações bíblicas na literatura ocidental foram expressas em termos de imagens (como os santos católicos ou a crucificação de Cristo), enredos (Caim e Abel, o fim do mundo) e até mesmo versículos específicos provenientes do Livro

⁹ Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/c/C3%B3digo>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

sagrado (como Os Dez Mandamentos). Como um jogo vernacular entre letra e leitor, tal código impõe uma atividade hermenêutica. Uma linguagem comum, ainda que “distante”, antiquada, esse código dos códigos (FRYE, 1983), capaz de transmitir toda uma gama extraordinária de experiências de um material humano que atravessou cerca de cinco mil anos dessa Terra, sob a luz de um outro código, o de signos e significados, de uma das formas mais férteis que a mente humana pode se expressar – a simbólica. Assim procurou dar à narrativa bíblica a conotação de literatura de inspiração.

Pensar literatura é pensar no registro da trajetória do homem em todas as épocas, muitas vezes, registro mais fiel do que aprópria história. Seguindo esta linha, podemos dizer que pensar literatura é pensar também na narrativa bíblica. Não há como desprezar a literariedade presente no livro de Jó, nos hinos de louvor de Moisés ou de Maria, no universo poético de Davi em seus Salmos, nas estruturas rítmicas dos Provérbios, Cânticos e Pregações do rei Salomão.

Mas como caracterizar a *Bíblia* dentro da literatura? Em que estilo de época ela entraria? E quais seus gêneros literários? Seria uma obra trovadoresca com sua poesia lírica ou humanista de características religiosas? É uma obra biográfica com passagens aleatórias ou uma ficção de beletrística (um conjunto de obras de literatura amena)? Seria um romance lírico ou seria predominantemente uma narrativa épica? Pertence à escola formalista ou ao movimento parnasiano? Por apresentar influências e desenvolvimentos complexos, pode-se até dizer que a Escritura sagrada tem uma abordagem estrutural, com suas atividades diversas, que engloba desde cerimônias ritualísticas a relações familiares. Ou devido a seu caráter essencialmente religioso, em tempos atuais, até se enquadraria como fundamentalista, de conteúdos abstratos, mas vivos e concretos.

Pouco se definiu dentro dessa conceituação sobre qual seria a aura desse Livro sagrado, se literária ou não. Alguns estudiosos, críticos ou leigos, tendem a ver a Escritura ora como um grupo de livros considerado como único, todos agrupados sem cuidado estético, ora como uma literatura própria do Cristianismo, sem maiores vinculações com a literatura clássica greco-romana, transmitida em sua maior parte por tradição oral, que parece não corresponder com fatos históricos ali retratados.

Ainda que críticos ou estudiosos literários como Robert Alter e Frye afirmem que a *Bíblia* se apresenta como um grande alicerce de toda a nossa literatura, oferecendo grande parte dos tipos e antítipos nos quais se baseiam praticamente todos os temas de que trata a literatura ocidental, ainda pode-se perceber a resistência e contar, de um lado, com o ceticismo e o engessamento de defensores de uma crítica literária que não reconhece o tema da religião como constitutivo e estruturante de parte da literatura ocidental; de outro lado, com guardiães da aura santificada da *Bíblia*, que advogam que se trata de um livro inspirado por Deus, ou mesmo que é um livro da instituição religiosa e não livro da cultura e de processos civilizatórios.

Os guardiães que dão primazia à doutrina e à sacralidade do texto e dos personagens, acabam por restringir a “literariedade” das narrativas bíblicas a uma interpretação meramente teológica, que só tende a reforçar a doutrina cristã. Já os que colocam os críticos literários como os reais detentores do domínio do saber, por muitas vezes, preferem manter uma lacuna sobre a classificação definitiva (ou não) da *Bíblia* como literatura, seja como fonte dela ou como objeto de estudo. Pode se perceber isso tanto pelo fato de não haver cursos de Letras que a incluam entre os clássicos, como pelos raros estudos, pelo menos no Brasil, sobre as relações intertextuais e interdiscursivas entre a *Bíblia* e a literatura brasileira, quando se a

compara a outros clássicos de literatura antiga, como é o caso de Homero. É como se a crítica, ou a teoria literária, se distanciasse cada vez mais desse diálogo.

João Cesário Leonel Ferreira em seu artigo traz à luz algumas características que contribuem para que a *Bíblia* se enquadre no âmbito de literatura:

Em narrativas a cargo de um narrador confiável em terceira pessoa, como é o caso da *Bíblia*, há uma escala ascendente (quanto à explicitação e à certeza) de meios para a comunicação de informações sobre as motivações, as atitudes e o caráter moral dos personagens. Sua índole pode ser revelada pelo relato de ações, da aparência, dos gestos, da postura e da roupa que usam; por intermédio dos comentários de outros personagens; pelo discurso direto, pelo monólogo narrado ou pelo monólogo interior; ou ainda pelas afirmações do narrador sobre o modo de ser e as intenções dos personagens, que podem ser feitas de maneira categórica ou motivada pelo contexto. (ALTER citado em FERREIRA, 2008, p. 18)

Neste estudo, a *Bíblia* é tratada como texto literário a partir dos elementos apresentados, suas histórias, seus personagens, suas narrativas.

Sendo literalmente um ensinamento dos deuses, as Escrituras Sagradas apresentam-se como a união das escrituras canônicas do judaísmo e a literatura própria do movimento cristão nascente. Acredita-se que o termo “bíblia” tenha sido usado pela primeira vez pelos cristãos como referência ao Antigo Testamento na segunda Carta de Clemente de Roma aos Coríntios, por volta de 150 d.C. No século V d.C., o sentido foi estendido para toda a Escritura.

No Velho Testamento, a palavra *testamento* representa um vocábulo hebraico que significa ‘convênio’ (*Bible Dictionary*, “*Bible*”, *King James Bible*, 1979, p. 1320). No contexto do evangelho, um convênio é um acordo especial entre o Senhor e uma pessoa ou um grupo. O antigo Convênio é a lei que o Senhor deu a

Seu povo no Velho Testamento. O novo Convênio é a lei que o Senhor, Jesus Cristo, ensinou durante Seu ministério na antiga Israel.

O Velho Testamento, obviamente, se inicia com a Criação do mundo e do homem; com a queda do homem, há a separação definitiva do contato com Deus e o homem cai em um estado natural, onde passa a viver do suor de seu rosto e de sua fé. Adão e Eva começam a conceber a humanidade da qual fazemos parte. O povo, que, após o dilúvio e a dispersão de Babel, acabou se concentrando na família de Sem, filho de Noé e deu início ao povo escolhido por Deus. Assim, em boa parte regida por profetas – homens chamados por Deus para guiar o povo – vê-se a formação de Israel, berço do povo escolhido por Deus, de suas leis, normas, seus ritos e governos, suas guerras, suas conquistas, contudo sob a égide da liberdade de escolher entre obedecer ou não aos profetas.

É onde surge a lei mosaica, “uma coleção inteira de leis escritas dadas por meio do profeta Moisés, o Libertador, para a casa de Israel” (KJV, 1979, p. 722), e o sacerdócio, que é o poder de Deus dado ao homem para que ele consiga realizar tudo que Deus quer que se faça em Seu reino nesta Terra. Registra a história do povo do convênio de Deus, os descendentes de Jacó, que são chamados de “a casa de Israel” ou “os filhos de Israel”. Narra como Deus libertou os filhos de Israel do cativeiro egípcio por meio do Profeta Moisés e os levou a uma terra prometida. Ali se encontra toda a base da lei judaico-cristã e do islamismo também nos é ensinada.

O Velho Testamento coloca Jesus Cristo como o grande Jeová, o Deus do Velho Testamento, que deu leis e ordenanças a Seu povo, o povo hebreu ou israelita, inicialmente, depois judeu. Assim, a nação israelita deveria pela palavra e pelo poder crer Nele como o Messias Prometido que vai livrá-los dos seus inimigos e

o Redentor, que salvará suas almas. O Velho Testamento contém escrituras que os judeus da Palestina possuíam durante o ministério mortal do Salvador.

Quando se formou o conjunto do Velho Testamento, os livros não foram sempre colocados em ordem cronológica, em vez disso foram agrupados de acordo com o assunto em quatro categorias principais, aqui definidos:

1. A Lei. Os livros de Gênesis até Deuteronômio são muitas vezes citados como “a lei”. Acredita-se que seu escritor (não autor) foi o profeta e legislador Moisés, eles são chamados de Pentateuco ou “os cinco livros de Moisés”. Gênesis começa com a criação do mundo e Adão e Eva, e Deuteronômio termina com o fim da vida de Moisés. Esses cinco livros descrevem convênios que Deus fez com os israelitas antigos e os mandamentos que essas pessoas precisavam viver para cumprir a sua parte do convênio.

2. A História. Os livros de Josué a Ester continuam a relacionar a história dos filhos de Israel por mais de 600 anos depois de Moisés. Esses livros, normalmente chamados de “a História”, são geralmente colocados em ordem cronológica; no entanto, I e II Crônicas são essencialmente a tradução de outro escritor da mesma história encontrada em I e II Samuel e I e II Reis.

3. A Poesia. Os livros de Jó a Eclesiastes são repletos dos ensinamentos e das revelações escritos em forma poética; assim, essa seção é conhecida como “a poesia”. Os Cantares de Salomão também estão contidos na seção de poesia; O livro de Salmos contém as palavras para várias peças de música sacra.

4. Os Profetas. Os livros de Isaías até Malaquias contêm os ensinamentos dos profetas cujos ministérios ocorreram durante ou depois do tempo em que os reis governaram os filhos de Israel. Esses livros não estão em ordem histórica. Os profetas advertiram os filhos de Israel sobre seus pecados e testemunharam sobre as

bênçãos que recebemos por causa da obediência aos mandamentos do Senhor. Eles profetizaram sobre a vinda do Messias, Jesus Cristo, que expiaria os pecados daqueles que se arrependem, recebem as ordenanças de salvação e guardam os mandamentos de Deus.

Já o Novo Testamento é um registro (em grego) da vida, ensinamentos e missão de Jesus Cristo e do ministério de Seus discípulos ao promoverem a expansão da primitiva igreja cristã. A palavra que foi traduzida como testamento também pode ser traduzida como convênio. Portanto, o Novo Testamento é o novo convênio. No contexto do evangelho, um convênio é um acordo ou juramento sagrado entre uma pessoa ou um grupo de pessoas e o Senhor. O Novo Testamento está organizado do seguinte modo: os Evangelhos, os Atos dos Apóstolos, as epístolas de Paulo, as epístolas gerais e o livro de Apocalipse.

1. Livros Históricos: Esse grupo consiste nos quatro Evangelhos e o livro de Atos. Os Evangelhos registram o testemunho atribuído a Mateus, Marcos, Lucas e João a respeito do ministério de Jesus Cristo. O livro de Atos é um relato do ministério de vários dos Apóstolos do Senhor. Os Evangelhos também podem ser divididos em dois grupos. Mateus, Marcos e Lucas são conhecidos como os Evangelhos sinóticos (que significa "semelhantes") por causa de suas semelhanças. (KJB, 1990, *Topical Guide*, "Gospels", p. 682-683.) Nas Bíblias publicadas hoje em dia, em cada um dos livros de Mateus, Marcos, Lucas e João aparece o título Evangelho Segundo (Mateus, Lucas, etc.). Os estudiosos dizem, porém, que esses títulos foram acrescentados por volta do século IV A.D. e que antes disso provavelmente aparecia apenas o nome do autor, ou seja, apenas o nome de Marcos, por exemplo (MATTHEWS, citado em ROGERSON, 2003, p. 22).

2. As Epístolas de Paulo: Esse grupo consiste nos livros de Romanos até Filemom. A palavra epístola significa "carta". A maioria das cartas de Paulo foi escrita para ramos específicos da Igreja organizados nas cidades em que Paulo proclamou o evangelho e por ele estabelecidos. Filemom é uma exceção à regra. As cartas de Paulo aparecem por ordem decrescente de tamanho, com exceção de Hebreus, cuja "pesquisa moderna concorda que não foi escrito por Paulo" (ROGERSON, 2003, p. 195), apesar de tanto a BG e a TJFA assegurarem que sim.

3. Epístolas Universais: Esse grupo consiste nas cartas escritas por Tiago, Pedro, João e Judas. Elas são chamadas de Epístolas Universais porque não são endereçadas a nenhum ramo específico da Igreja ou a pessoas, com exceção da segunda e terceira epístolas de João.

4. Apocalipse: Este é o último livro do Novo Testamento. É o registro de uma visão que o Apóstolo João teve enquanto estava preso na ilha de Patmos. João viu a história da Terra, inclusive os acontecimentos dos últimos dias e a vitória final de Jesus Cristo sobre o reino de Satanás (KJB, *Topical Guide*, "Revelation of John", 1990, p. 762-763).

Sendo a "grande literatura um permanente reescrever ou revisar", Bloom afirma que "os poetas fortes criam, a partir de uma 'desleitura' de outros", isto é, "a partir de um processo que envolve várias modalidades de apropriação, com o intuito de se circunscrever um espaço imaginativo peculiar a cada um" (2001, p. 146). Mas não há como restringir, nem Shakespeare nem a *Bíblia*, em uma só época ou em uma só categoria geral dentro da literatura mundial. Como já foi citado, "uma obra da literatura se revela antes de tudo na unidade diferenciada da cultura da época de sua criação, mas não se pode fechá-la nessa época: sua plenitude só se revela no grande tempo" (BAKHTIN, 2003, p. 364).

Sendo a *Bíblia* mais um exemplo de cânone religioso, de caráter fechado, do que de cânone literário, considerar tais apropriações ou empréstimos pressupõe uma tarefa árdua e mesmo perigosa, afinal, a inserção do nosso mundo no Cristianismo, às vezes, leva-nos a pensar que "todos os caminhos levam à [*Bíblia*]". Contudo, mister é lembrar a afirmação de Samoyault: "Um enunciado ficcional pode fazer aparecerem semelhanças com o mundo [a *Bíblia*] mas não será jamais o mundo [a *Bíblia*]" (SAMOYAULT, 2008, p. 102, ênfase acrescentada).

Marx diz que Shakespeare reconheceu a variedade de gêneros literários pelos quais os livros bíblicos poderiam ser classificados e as regras elaboradas de composição e de compreensão que tais gêneros implicariam: em Gênesis, uma combinação do mito da Criação e da prosa ficcional; em Êxodo e nos livros subsequentes – Números, Deuteronômio, Josué, Juízes, Samuel e Reis –, um ciclo de histórias nacionais; em Jó, vê-se a tragédia; em Rute e Ester, as narrativas evangélicas e os romances tragicômicos; e, em Apocalipse, a máscara (MARX, 2013, p. 9).

2.3 SHAKESPEARE, O DRAMATURGO

Da existência de William Shakespeare há poucos dados biográficos registrados com exatidão. Praticamente inexistem documentos sobre a vida dele (1564-1616), o que sem dúvida contribuiu para torná-lo personagem de um número infindável de histórias fantasiosas. A primeira tentativa de biografá-lo data de 1709, e de lá para cá escreveram-se milhares de páginas sobre este poeta e dramaturgo que em uma pesquisa da BBC, em 1999, foi eleito como o homem do milênio. Sena parece buscar expandir e ao mesmo tempo limitar em um conceito determinante este que é considerado o maior dramaturgo de todos os tempos:

Shakespeare, quem era ele? Um autor, um dramaturgo, um poeta, vivendo numa época em que as circunstâncias, ao declinar o sonho de libertação do Renascimento, colocava o homem perante as contradições dramáticas da sua liberdade. O Mundo era um palco onde tudo seria possível, se a solidão não fosse o preço a pagar pelo papel na peça. Shakespeare pagou, pela sua humanidade, o mais caro preço: a despersonalização completa. Não importa saber quem era Shakespeare, porque ele é as suas criações, ele é a demonstração de que o homem pode, despersonalizando-se, acrescentar ao mundo natural o mundo humano. (SENA, 1990¹⁰)

Ainda que fosse a era do Renascimento e da Reforma, ainda que o homem fosse se tornando mais politizado, estando mais exposto aos novos ventos da filosofia, da literatura, das artes, sua proximidade com a religião era constante, mesmo essencial no mundo cristão ocidental, já que se acreditava que o maior propósito da vida era obter a salvação. E esta se daria com o auxílio da *Bíblia*.

Esta Escritura Sagrada – que muitos consideram como um grande livro de histórias passadas que, de modo singular, soube substituir magia em milagres, prosa em capítulos e versículos e heróis ou vilões em homens comuns a serviço de Seu Deus, com seus reis decaídos, confrontos militares, mulheres à frente de seu tempo – apontava um conteúdo, objeto concreto de um grande período e de um povo conquistador e conquistado, repassado por meio de processos retóricos de comunicação, que por si só atrai e converte, incita e reprime; conteúdo lido e apreendido por pessoas de todas as classes, religiões e nações ocidentais, desde que suas páginas saíram da pena de homens como Lutero, Tyndale, Wycliff, graças à *Vulgata*, a versão latina da *Bíblia* e à *Septuaginta*, que é a tradução do Velho Testamento do hebraico para o grego.

¹⁰ Artigo de Jorge Sena.

Disponível em: <<http://www.lerjorgedesena.letas.ufrj.br/antologias/ensaio/sobre-shakespeare/>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

Escritores como Dostoievsky, Dante, Machado, sentiram seus efeitos, artistas como Da Vinci e Händel também. O que se sabe é que escritores e artistas de todas as épocas sempre se propuseram a explorar os elementos que formam uma cultura comum generalizada com o intuito de que suas obras pudessem apresentar maior significação, despertar a atenção do seu público, para que assim fossem mais bem entendidas e assimiladas.

Falar de Shakespeare é falar sobre seu tempo. Tempo em que Londres se tornava cosmopolita, apesar de o país se encontrar praticamente falido e politicamente devastado com as sucessões de monarcas e suas convicções religiosas. A população já chegava a quase 300 mil habitantes, apesar de ser uma época de grande mortandade devido à epidemia de peste bubônica. Sua cidade natal, Stratford, teve, com a peste, a população reduzida a cerca de mil e duzentos habitantes. No reinado de Maria Tudor (1553-1558), a rainha católica conhecida por sua intolerância em relação a qualquer um que se opusesse à sua crença, a cidade acabou por tornar-se um círculo de fogueiras onde mulheres, comerciantes e até bebês foram queimados (HONAN, 2001).

Entre eles, William Tyndale, queimado com centenas de cópias da obra recentemente publicada. Mas, com a rainha Maria deposta e com Elizabete, a rainha virgem, subindo ao trono, foi reintroduzido por ela o hábito da leitura bíblica como dever religioso e cívico. Ela mesma durante os eventos públicos “beijava o livro sagrado” como prova de renovação da promessa de ler todos os dias a *Bíblia*, considerada a figura alegórica da verdade. Em 1590, as pessoas passaram a ser denunciadas pelos supervisores de Stratford, caso não estivessem frequentando a Igreja. Mas os mártires do reinado de Maria Tudor acabaram se tornando responsáveis por fortalecer mais ainda a causa protestante (HONAN, 2001).

William Shakespeare nasceu e viveu em uma época em que a religião, católica até o século XVI, fazia parte do cotidiano das pessoas. Especialmente em Stratford, que se tornara um “*manerium* (domínio feudal) dos bispos de Worcester” (HONAN, 2001, p. 24), sendo conhecida por sua guilda (associação corporativa medieval) religiosa radical, que se apossou do governo local, fornecendo desde jurados para os tribunais feudais até os preceptores na escola.

Entretanto, a partir desse mesmo século, as perturbações religiosas passaram a ser constantes, com a reforma protestante. Foi nesse ambiente eclesiasticamente fervilhante que o dramaturgo cresceu. Filho de mãe católica e pai protestante, William Shakespeare parece ter sido criado à sombra da velha fé. Bloom menciona que dificilmente conseguiremos estabelecer as tendências religiosas de Shakespeare, seja no início ou no fim de sua vida. Ao contrário do pai, que era católico, Shakespeare manteve-se sempre ambíguo nessa questão perigosa, e pelo visto, não se pode considerar tais tragédias como “uma obra católica” ou “protestante” (BLOOM, 2001, p. 588). Já neste trabalho, Shakespeare será tratado não como um escritor religioso, mas sim como um cristão que produzia obras para o teatro.

A geração do dramaturgo, os nascidos em 1560, foi a primeira a ser capaz de viver a realidade de uma *Bíblia* devidamente reconhecida (HAMLIN, 2013). Este Livro dos livros que doutrinava tantos, inclusive na era jaimessa e elisabetana, servia para ensinar e alfabetizar o povo inglês. Aliás, naquela época, o hábito de ler a *Bíblia* era quase obrigatório e encontrava-se presente nas casas, escolas e capelas, nas quais eram lidas longas passagens diariamente, em voz alta, por todas as pessoas alfabetizadas. Inclusive, acredita-se que Shakespeare possa ter tido uma cópia dela para leitura em sua casa.

O fato é que o povo iletrado participava em massa dos cultos nas igrejas por meio dos sermões dos sacerdotes, mesmo que naquela época muito desses sermões já tivesse sido extinto. Não havia mais as missas de réquiem, onde se “encomendava” a alma de um defunto¹¹, nem as *trentals* (séries de 30 missas de réquiem), os relicários, as romarias, o incenso, as velas, nem as velhas cerimônias, assim como a extrema-unção, o mito do purgatório e as missas de expiação (HONAN, 2001). Além disso, de mais de uma centena, os dias santos foram reduzidos para apenas 27.

Com uma multiplicidade de Bíblias inglesas em cena durante os séculos XVI e XVII, torna-se relevante inquirir de qual ou de quais delas Shakespeare escolheu cerca de 1.598 referências bíblicas. Seria a *Bíblia dos Bispos*, a *Great Bible* ou a *Bíblia de Geneva*?

Muitas edições foram publicadas, mas a BG continua sendo a tradução preferida por muitos protestantes até os dias de hoje, mesmo após a publicação da tradução posterior conhecida como a *Bíblia do Rei Jaime*. Inclusive um fac-símile da edição de 1560 da BG, semelhante à figura acima, foi publicado, em Madison, pela Universidade de Wisconsin em 1969, lembrando que esta tradução, publicada em 1560, foi a primeira a ser dividida em capítulos e versos e, por causa de seu custo relativamente baixo, teve uma versão extremamente popular.

Hamlin (1998) corrobora isso ao contar que nas aulas de latim da época de Shakespeare, como as crianças tinham de prestar conta daquilo que ouviam nos sermões e homílias da Igreja, elas eram levadas a traduzir passagens da *Bíblia de Geneva*, tanto do inglês para o latim como do latim para o inglês.

¹¹ Disponível em:
<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua_portuguesa/missa?express=missa+de+r%C3%A9quiem>
.Acesso em: 12 mar. 2016.

Muitas das passagens incluídas por Shakespeare em seus escritos não eram aquelas usadas nas liturgias, por isso diversos críticos concluíram que Shakespeare passava grande parte de seu tempo lendo a *BG*, visto que a leitura individual era tão encorajada quanto a familiar. Ele teve também bastante contato em sua escola. Seu professor provavelmente dava “preferência aos Provérbios, Salmos, bem como a Gênesis, ao livro de Jó e ao Eclesiástico” (HONAN, 2001, p. 77). A palavra de Deus era pregada tanto na coroação dos monarcas quanto nos velórios. Também era colocada em altares ou em lugares de destaques dentro das casas, servindo inclusive para ser beijada (MARX, 2013).

2.3.1 O Evangelho segundo Shakespeare

“*Kiss the book*”, provocava o marinheiro Stefano, no segundo ato, cena 2, da peça *Tempestade* de Shakespeare. Ali, no barco, compartilhava um pouco de vinho com o selvagem bêbado Caliban. Suas palavras parodiadas como linguagem da taverna tiveram origem, de fato, na casa de adoração, uma referência à conexão afetiva entre o leitor e um livro. Na verdade, “*The book*”, em inglês, remete a um único livro: a *Bíblia* (MARX, 2013, p. 1).

Em suas peças, William Shakespeare citou, fez referências ou alusões a quase todos os livros do Antigo e Novo Testamento. Algumas de suas alusões são bastante detalhadas, enquanto outras são mais gerais e isso pode sugerir que seu conhecimento de alguns livros da *Bíblia* tenha sido mais extenso do que o de outros.

Carl Caruso (2007) afirma que essa descoberta das incursões de Shakespeare pelas estradas bíblicas e suas moradas parece ter começado em 1794, com o ensaio de Walter Whitier a respeito das associações espirituais no cânone shakespeariano. Em 1812, o escritor e advogado inglês Capel Lloft (ou Lofft)

observara que Shakespeare tinha "se embebido profundamente das Escrituras" e que estava "habitualmente familiarizado" com elas (2007, p. 93).

Cerca de 50 anos mais tarde, o Reverendíssimo Charles Wordsworth, bispo de Santo André, na Escócia, tratou de lembrar Lloft (ou Lofft) e outros comentaristas na introdução de seu livro, sobre o conhecimento de Shakespeare e o uso da *Bíblia* por ele, publicado pela primeira vez em 1864. Em relação às fontes de Shakespeare, o Bispo Wordsworth colocou esta questão: não se sabe se o dramaturgo usou ou não de seu conhecimento da *Bíblia* para orientá-lo e ajudá-lo na produção de suas obras imortais. Sua conclusão bem documentada foi a de que o dramaturgo era "em um grau extraordinário, um diligente leitor devoto da Palavra de Deus" (CARUSO, 2007, p. 93). Do que discorda Bloom, ao dizer que "o que a *Bíblia* e Shakespeare apresentam em comum, na verdade, a meu ver, é bem menos do que a maioria das pessoas imaginam; a meu ver, o elemento comum é certo universalismo, global e multicultural" (2001, p. 27).

Marx (2013, p. 6) relata que "há uma controvérsia em torno da questão de como Shakespeare via ou utilizava a *Bíblia* em suas peças, se com reverência ou irreverência, se as referências bíblicas apoiam, desafiam ou satirizam a doutrina cristã". Ele também mostra que os textos bíblicos inspiraram o dramaturgo para o uso do mito, da história, da comédia e das tragédias, nas técnicas de encenação, e sua maneira de caracterizar monarcas, mágicos, bruxas, entre outros, usando a imagem do Deus multifacetado da *Bíblia*.

Controvérsias à parte, o fato é que qualquer conhecedor das escrituras sagradas é capaz de encontrar elementos que remetem à *Bíblia* nas obras de Shakespeare como tramas, cenários, personagens, a presença de primeiros e segundos planos narrativos. Existem temas que William Shakespeare foi explorando

em algumas peças, como a vinculação de discussões, debates de amor, casamento, relacionamento familiares à história de Adão e Eva (Gênesis 1-3). No caso de assuntos governamentais ou envolvendo a monarquia, o foco das histórias inglesas naturalmente conduzia aos livros de 1 e 2 Samuel com suas histórias dos reinados de Saul, Davi assim como outros governantes do Velho Testamento. Semelhantemente, ligava as situações que envolviam sofrimento e perseguição à Paixão de Cristo no Novo Testamento, tendo como referência ao próprio Cristo (HAMLIN, 2012).

Frye cita ainda pontos de contato, sob forma de “imagens concretas, em ambas as obras: monte, rio, jardim, vinho, planta, noiva, pão, fonte, árvore e muitas outras” (1983, p. XIII). Isso se materializa em peças como *Romeu e Julieta* e *Otelo, o mouro de Veneza*, em que se faz referência à mandrágora como uma planta de valor medicinal e também possuidora de poderes mágicos (a raiz do seu nome provém do inglês, *mandrake*, ou seja, por um lado *man* (homem), devido à raiz que parece ter uma forma humana, por outro o *drake*, derivado de *dragão*, que faz alusão aos seus poderes mágicos¹²). Ela aparece da mesma forma em Gênesis 30:14, onde representou para Raquel e Lia, mulheres de Jacó, que elas pudessem ser fecundadas “E foi Rúben nos dias da ceifa do trigo, e achou mandrágoras no campo. E trouxe-as a Lia, sua mãe. Então disse Raquel a Lia: Ora, dá-me das mandrágoras do teu filho” (TJFA, 2007, p. 34), e em Cantares de Salomão 7:13 (ou Cântico dos Cânticos, em outras versões bíblicas, mas de conteúdos semelhantes), é citada pelo rei Salomão como a razão para a unidade entre os amantes e o amor: “As mandrágoras exalam o seu cheiro, e às nossas portas há toda sorte de excelentes frutos, novos e velhos; ó amado meu, eu os guardei para ti” (TJFA, 2007, p. 751).

¹² Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mandr%C3%A1gora>>. Acesso em: 11 fev.2015.

Marx (2000) destaca, citando Arthur Kinney, outro especialista na vida e obra de Shakespeare: “Ele [Kinney] argue que a dramaturgia de Shakespeare derivava do teatro litúrgico popular ao qual foi exposto durante sua infância” (citado em MARX, 2013, p. 7). Em contrapartida, alguns estudiosos, como Shaheen, estimam que talvez essa “qualificação” seja possível se conseguirem relacionar seus contextos com a história e a tradição. Mas para iniciar esse debate é primordial conhecer a própria *Bíblia*, começando de seu primeiro livro.

Gênesis, um dos livros mais presentes nas peças shakespearianas com seus 50 capítulos, narra a cosmologia judaica, a criação e a queda do homem, a destruição do mundo pelo dilúvio, seu repovoamento por meio de Noé e seus filhos, a saga de Abraão, chamado o pai de todas as nações, e o início do povo hebreu com as gerações de Isaque, seu filho Jacó e os doze filhos deste, os remanescentes das doze tribos de Israel, assim como a trajetória de José, traído por irmãos invejosos, levado como escravo para o Egito para, depois de muitas provações, tornar-se não só o salvador do Egito por causa da fome, como também o salvador de sua família, o que levou o povo de Israel para aquela nação. A narrativa acaba com o estabelecimento dos israelitas (hebreus) no Egito. Gênesis, assim como Êxodo, Jó, Samuel e mesmo os Evangelhos são os mais ricos em personagens e narrativa, e tem as temáticas favoritas de artistas de todos os tipos.

Já o novo Testamento é a lei que o Senhor Jesus Cristo ensinou durante o ministério Dele. Shakespeare parecia apropriar-se mais das epístolas do Novo Testamento, o que demonstra um interesse dele nas ideias e em sua poderosa linguagem “familiar” (HAMLIN, 2012), pois a vida de Cristo e a dos apóstolos tinham muito a ver com a síntese da religião vivida pelos ingleses daquela época. Vivendo em uma Inglaterra imersa em uma cultura bíblica, onde a *Bíblia* era o livro mais

difundido e discutido, com uma linguagem comum e a presença maciça no dia a dia dos ingleses, convertendo-se em uma fonte de pesquisa bem eficaz.

A Bíblia é sempre mais que um mero “material” para a representação de conflitos básicos do ser humano. Ela é o testemunho da História do Deus que se relaciona com o mundo (e) é o testemunho também da história de desespero e esperança dos seres humanos na relação com seu Deus. O desafio da Bíblia reside, portanto, em mencionar e desdobrar os problemas humanos fundamentais, mas ao mesmo tempo em afirmar a salvação e oferecer o caminho da salvação (KUSCHEL, 1999, p. 226).

Por último, falar de Shakespeare é falar sobre suas obras. Ele é expressão personificada dos seus fólhos. Impresso em tamanho grande, o Primeiro Fólho é a primeira edição da coletânea das peças de William Shakespeare. Foi compilado após sua morte em 1616 por dois de seus colegas atores, John Heminge e Henry Condell, e publicado em 1623. O livro contém o texto completo de 36 peças de Shakespeare. A cada narrativa, o dramaturgo foi aprimorando a linguagem que usaria em boa parte de suas peças, especialmente nas tragédias. Em cada obra dramática apresentada nos palcos ingleses, a fim de enriquecê-las, William procurava criar pela palavra, fortes imagens visuais, transportando para eles, a sua visão de mundo, ainda que sutil. Às vezes até abertamente, e isso surtiria efeito mais rápido se os espectadores conseguissem assimilar e amadurecer tudo que ali se descortinava (HELIODORA, 2009). Uma fórmula para o sucesso seria achar pontos de contatos com o livro que eles mais tinham presente em suas vidas: a *Bíblia*. Hamlin acredita que a alusão à *Bíblia* usada por William Shakespeare em várias formas resultou em uma multiplicidade de efeitos:

1º) as alusões mais evidentes eram citações dela ou referências da *Bíblia* em que o personagem lança mão desses recursos literários, conscienciosa, até

mesmo intencionalmente. Podemos ver isso quando Otelo refere a si mesmo como um Judas, após descobrir que a esposa, morta por ele, lhe era fiel. Esta é uma referência a Judas Iscariotes, o apóstolo de Cristo. Ao fazer tal comparação, Shakespeare pode ter pretendido demonstrar quão horrendo fora o gesto de Otelo;

2º) algumas alusões bíblicas feitas por Shakespeare têm uma significância limitada, iluminando ou afetando apenas um discurso ou uma cena da peça. Outras têm um impacto substancial, conectando temas predominantes de uma peça inteira, especialmente quando eles estão ligados a alusões adicionais para as mesmas passagens bíblicas, ou algo próximo a elas. Às vezes essas alusões sugerem paralelos entre personagens dramáticos e bíblicos (HAMLIN, 2009, p. 112, 118-119).

O certo é que Shakespeare não toma empréstimos da *Bíblia* por razões doutrinárias detectáveis, mas primeiramente devido a seu celeiro vasto e prontamente disponível de histórias, personagens e linguagem poderosos, os quais todo o seu mundo conhecia.

3 *HAMLET* (1603) E A MALDIÇÃO PRIMEIRA

Se fôssemos reunir as opiniões da maior parte dos críticos literários, não seria surpresa ouvir que *Hamlet* é a maior obra dramaturgica de William Shakespeare, “a primeira grande tragédia a ser escrita depois do intervalo de dois mil anos” (HONAN, 2001, p. 338) e “de nível artístico superior ao de qualquer outra peça anterior a ela” (BLOOM, 2001, p. 479). Bloom chega a afirmar que, em matéria de carisma, “*Hamlet*, mais do que ninguém, disputa com o Rei Davi e o Jesus do Evangelho de Marcos” (2001, p. 480).

Hamlet certamente faz parte das peças trágicas de William Shakespeare por ser encontrada em pelo menos três diferentes versões: Primeiro in-quarto (1603), Segundo in-quarto (1604) e Primeiro in-fólio, este último apareceu em 1623, sete anos após a morte do autor. Sendo assim, *Hamlet* era o contrário de outras obras do dramaturgo, que provinham de uma só fonte, o Primeiro in-fólio. Já os in-quartos eram nada mais que volumes individuais com dimensões pouco maiores do que os *pockets* atuais, mais acessíveis e mais facilmente palpáveis do que os caríssimos e volumosos in-fólios. As edições de nossos dias, porém, misturam os textos dos chamados Segundo in-quarto (1605) e Primeiro Fólio (1623), sendo ainda mais extensos do que o do Primeiro in-quarto (1603), este último só recentemente traduzido no Brasil por José Roberto O’Shea (em edição da Hedra).

Para que se tenha uma ideia da diferença, enquanto os dois outros, mais “autorizados” (mesmo sabendo que é impossível o estabelecimento de um *Hamlet* final, de acordo com o que Shakespeare escreveu, já que não sobreviveram manuscritos) atingem cerca de quatro mil linhas (entre prosa e verso), o Primeiro *Hamlet* in-quarto, de 1603, apresenta apenas pouco mais de duas mil (BLOOM, 2001).

Por isso, para apresentar uma encenação, com seu protagonista complexo e idealista, que usa uma ambientação de modo brilhante, com solilóquios refinados e uma criatividade transcendental, William Shakespeare, como um xadrezista, cria um jogo de movimentos pertinentes, hábeis e até mesmo mordazes, que acaba derrubando as peças, uma a uma: a dama, o peão, a rainha, o rei, até que, em um xeque-mate catártico, o jogo acaba “engolindo” seu jogador.

O arroubo do estado dionisíaco, com conseqüente aniquilação das restrições e dos limites da existência, contém, enquanto perdura, um elemento letárgico no qual submergem todas as experiências pessoais do passado. Esse hiato de consciência separa a realidade cotidiana da dionisíaca. Porém, tão logo ressurge na consciência, a realidade cotidiana provoca uma náusea: um estado de espírito ascético, debilitado resulta dessa condição. Nesse sentido, o indivíduo dionisíaco assemelha-se a Hamlet: ambos têm a visão profunda, que lhes permite enxergar a verdadeira essência das coisas; ambos adquiriram conhecimento, e a náusea decorrente inibe-lhes a ação; e qualquer ação da parte deles seria incapaz de alterar a eterna natureza das coisas (...). O conhecimento aniquila a ação; a ação depende dos véus da ilusão: eis a doutrina de Hamlet, e não a balela do sonhador que pensa demais e que, devido a um excesso de opções não consegue agir. Não é a reflexão – absolutamente –, mas o conhecimento, a percepção da verdade terrível, que interfere com a motivação de agir, tanto em Hamlet como no indivíduo dionisíaco. (NIETZSCHE, 1873, citado em BLOOM, 2001, p. 491)

Tamanho enredo sofreu, com certeza, alterações e revisões, isso desde a primeira tradução, por volta de 1587-89, até a época do isolamento do autor em Stratford. Os estudiosos declaram que se o *Hamlet* completo tinha 3.880 linhas e acabou ficando com 3.650, decerto que, devido às montagens sucessivas em lugares diferentes, foi preciso cortar o texto.

3.1 AS FONTES LAICAS DE *HAMLET*

As obras de Shakespeare, intensamente povoadas por uma exposição das ambições, dos temores e das paixões que envolvem o humano, fazem do

nascimento da história do príncipe da Dinamarca, que busca vingança pelo pai morto pelo irmão, uma peça original ainda que originada de vários pedaços.

Naseeb Shaheen em seu livro *Biblical references in Shakespeare* (1987) vem lançar mais luz sobre os textos-fonte dessa que é, segundo Bloom, “inigualável na literatura ocidental” (BLOOM, 2001, p. 480). Ele narra que a lenda de Hamlet foi trazida pelo historiador dinamarquês Saxo Grammaticus, que escreveu seu *Historiae Danicae* perto do final do século doze. A *História Latina Saxônica*, publicada pela primeira vez em 1514, passou por várias edições, mas é incerto se Shakespeare usou a versão saxã.

Foi de uma narrativa chamada Vita Amleth, tirada de *Historiae Danicae*, que encontramos o personagem principal, base para as características do Hamlet criado por Shakespeare. Entretanto, a aparição dessa personagem parece ter ocorrido anos antes, por volta do século V. De acordo com Heliodora (2004, p. 151), “as origens da história podem ser traçadas até possivelmente o século VI, pois quando ela é incluída na *Edda* em prosa, no século XII, e o personagem passa a se chamar Amlotha, aparecem traços conhecidos nos vestígios dos poetas originais”.

Outra fonte importante para *Hamlet*, que Shakespeare pode ter utilizado é uma tradução francesa publicada em 1570, *Histoires tragiques*, a coleção de histórias trágicas escritas por François de Belleforest (1530-1583), que buscou referências também em Saxo para sua história sobre Hamlet. A obra chegou a ser publicada até a décima edição e pelo menos seis edições do volume cinco foram publicadas até 1601. Já a primeira tradução inglesa, conhecida da tradução hamletiana de Belleforest, surgiu em 1608, em uma tradução disponível para Shakespeare, talvez, somente em francês.

A obra de Saxo Grammaticus, publicada em solo inglês no século XVI e bastante estudada durante o período elisabetano, foi escrita em latim e reflete o conceito clássico romano acerca da virtude e do heroísmo. Dentre os principais paralelos que se podem observar entre a tragédia *Hamlet* e a trama de *Historiae Danicae*, situamos o casamento apressado da mãe do protagonista, Gerutha, e seu tio usurpador, Feng, que assassinou o próprio irmão, Horwendil, primeiro marido de Gerutha, e que é acusado de maltratar a esposa.

Uma relação de contato interessante entre a obra de Grammaticus e a de Shakespeare é a loucura fingida do protagonista. Assim, temendo ser assassinado, Amleth finge-se de louco, mas com estranhos instantes de lucidez. Além disso, espionado em uma conversa na qual recrimina a mãe pelo casamento precipitado com Feng, o príncipe acaba por matar o espião que estava escondido, capítulo que nos remete à morte de Polônio na chamada “cena da alcova”, na tragédia de Shakespeare.

Finalmente, em uma viagem de exílio à Inglaterra, Amleth há de se desviar da morte a partir da falsificação do teor da carta do rei Feng, que instruíra ao rei inglês para que desse cabo à vida de quem estivesse de posse da missiva. E são os dois cortesãos que o escoltavam que acabam morrendo em seu lugar (HELIODORA, 2004).

Shaheen (1987) conta que a primeira tradução inglesa do *Hamlet* de Belleforest só apareceu em 1608, portanto Shakespeare deve ter lido-a em francês. Ele continua a dizer que, apesar de a narrativa saxã conter apenas uma possível referência às escrituras (ele não cita qual), Belleforest faz comparações frequentes a personagens bíblicos e a eventos, à medida que expande e comenta a narrativa saxã. Shakespeare não pegou emprestado nenhuma das referências explícitas de

Belleforest, mas acredita-se que algumas referências bíblicas possam ter sido sugeridas por Belleforest ao dramaturgo (1987, p. 91).

Shaheen afirma, porém, que a fonte principal de Shakespeare para *Hamlet* foi uma peça perdida do mesmo título, chamada *Ur-Hamlet*, que se tornou sua propriedade em 1590. Ele foi também fortemente influenciado pela *Spanish Tragedy* (*A Tragédia Espanhola*) de Kyd. Essas duas peças forneceram a Shakespeare muitos detalhes importantes que não têm contrapartida, nem em Saxão nem em Belleforest, incluindo o fantasma e a peça dentro da peça, mas esses parecem ter influenciado muito pouco, ou em nada, em seu uso das escrituras. Certas cenas em *A Tragédia Espanhola* são generosamente polvilhadas com imagens religiosas, as cristãs e pagãs, mas a edição da peça de 1592 contém somente sete prováveis referências escriturísticas, e as cenas adicionadas à edição de 1602 contêm apenas uma referência adicional sobre Judas (SHAKESPEARE, 2009, p. 60). A única referência que Shakespeare poderia ter pego emprestada dessa peça é a referência encontrada em Gênesis 3: 1, sobre a serpente no Paraíso, presente na fala do rei fantasma para o filho Hamlet, no ato I, na cena 5: “Então Hamlet, escuta: Se divulgou que fui picado por uma serpente, Quando dormia em meu jardim, com essa versão mentirosa” (SHAKESPEARE, 2009, p. 36).

A influência de *Ur-Hamlet*, nas referências bíblicas de Shakespeare, também foi, provavelmente, fraca. Uma vez que Kyd, também, parece ter escrito a *Ur-Hamlet*, é provável que não contenha mais referências escriturísticas que a versão-irmã (de sua peça), *A Tragédia Espanhola*. A *Ur-Hamlet* foi não somente a fonte principal para a peça de Shakespeare, mas também para a *Antonio's Revenge* (*A vingança de Antônio*), escrita por John Marston ao mesmo tempo em que Shakespeare escrevia *Hamlet*.

Shaheen continua a relatar que “as surpreendentes semelhanças entre as duas peças, em trama, personagens e ligações por um lado, e a falta de paralelos verbais do outro, podem ser explicadas pela dependência mutual dos dramaturgos na *Ur-Hamlet*” (1987, p. 92) e não porque Shakespeare ou Marston tenham “emprestado” um do outro. “A peça de Marston também emprega muitos dos dispositivos e ideias usados em *Ur-Hamlet*, mas contém não mais que oito referências bíblicas [o autor não cita quais em seu livro], e nenhuma delas coincide com as de Shakespeare” (1987, p. 92). Se qualquer das referências em *Hamlet* e *A vingança de Antônio* tivessem sido idênticas, sugeriria, então, que os dois dramaturgos, trabalhando separadamente, teriam emprestado essas referências bíblicas de sua fonte comum, a *Ur-Hamlet*. Porém, as referências de Marston não são, de maneira alguma, similares às de Shakespeare.

Desse modo, parece seguro concluir que Shakespeare não pegou emprestado nenhuma das referências bíblicas de *Ur-Hamlet*, e que, assim como *A Tragédia Espanhola*, *Ur-Hamlet* fez poucas referências às escrituras. Quase todas, das muitas referências bíblicas e litúrgicas, que Shakespeare faz em *Hamlet*, se originaram dele próprio, talvez como parte de seu projeto pessoal para a peça, com suas fontes reformuladas e ampliadas, e ele, frequentemente, as usou para enfatizar a natureza contemplativa de *Hamlet* (NASEEB, 1987).

O número de fontes secundárias usadas por Shakespeare em *Hamlet* é amplo. Sua dívida para com *Treatise of Melancholie* (1586), de Timothy Bright, e para com Pierce Penilesse (1592) é bastante aparente. A cena de Osric parece ter sido baseada no livro (de linguagem) inglês-italiano, de Florio, chamado *Second Frutes* (1591). A ideia de expor um assassino por meio de uma peça veio da peça anônima, *A Warning for Faire Women* (impressa em 1599), que tinha sido dirigida

pela companhia de Shakespeare. Marlowe, Lyly, Greene, Sêneca, Plutarco, Tácito, Ovídio e Erasmo, entre outros, parecem ter deixado um sinal distinto na peça. E muito do que há em *Hamlet* – piratas, veneno de ouvido, Gertrudes sendo envenenada por engano – deveria ser visto trabalhando como o fundo de eventos naqueles dias. Mas nada disso funciona ou exerce qualquer influência perceptível nas várias referências bíblicas que Shakespeare faz na peça. Semelhanças verbais existem entre *A Warning for Faire Women* e várias das peças de Shakespeare, incluindo *Hamlet*, mas nenhuma das referências bíblicas daquela peça foi usada nesta peça shakespeariana.

Hamlet, entretanto, dá ampla evidência de que Shakespeare foi exposto aos sermões eclesiásticos. Em três diferentes passagens, ele parece pegar ideias ou frases deles e abaixo nota-se como os tradutores, ainda que em alguns casos, usassem palavras diferentes, o sentido permanece o mesmo.

ATO I CENA 2. (MF)	ATO I CENA 3 (MF)	ATO V CENA 2 (MF)
Hamlet: Oh, se o Todo-Poderoso não tivesse gravado. Um mandamento contra os que se suicidam. (Shakespeare, 2011, p. 23). Tanto no Cristianismo quanto no Judaísmo, suicídio é pecado grave.	Ofélia: Meu bom irmão, Não faz como certos pastores impostores, Que nos mostra um caminho para o céu (...) E vão eles, dissolutos e insaciáveis libertinos, pela senda florida dos prazeres, Distante dos sermões que proferiram (2011, p.29). Na parábola da ovelha perdida, Cristo chama de mercenários os maus pastores.	Hamlet: Existe uma providência especial até na queda de um pardal (2011, p.134). Em Mateus e Lucas, Cristo chama a atenção dos apóstolos sobre aceitar que suas vidas dependiam de Deus.
ATO I CENA 2. (AAC)	ATO I CENA 3 (AAC)	ATO V CENA 2 (AAC)
Ou que o Eterno não tivesse oposto. Seu gesto contra a	Mas, meu irmão, Não faças como às vezes os pastores	Há uma providência especial na queda de um

própria destruição. (Shakespeare, 2010, p. 47-48)	Que nos mandam, entre urzes, para o céu, Enquanto eles próprios libertinos, Vão na trilha de flores que nos perde. (2010, p. 57)	pardal. (2010, p. 226)
--	---	---------------------------

Várias referências ao *Livro de Orações (Book of Common Prayer)* são bastante evidentes, tais como referência ao catecismo em “Não desejo ordená-los; não quero sacerdotes” (SHAKESPEARE, 2011, p. 54) e ao serviço matrimonial.

Hamlet também concede uma boa sinopse de qual tradução da *Bíblia*, Shakespeare usou. A maior parte de suas referências bíblicas não pode ser atribuída a qualquer versão, já que grandes porções das várias versões inglesas (Tudor) são muito semelhantes umas às outras e extremamente difíceis de serem diferenciadas.

Podemos ver, de modo implícito, o termo de comparação entre o Novo Testamento e a peça shakespeariana, apresentando um exemplo bem interessante, porém, apresentado mais na tradução de Millôr Fernandes do que na de Anna Amélia. Podemos identificar tal copresença nesta fala de Horácio, no ato I, cena 1 (SHAKESPEARE, 2011, p. 17) “Um grão de pó que perturba a visão do nosso espírito” faz eco a Lucas 6:41-42, quando Jesus ao estabelecer a nova lei, revogando a lei mosaica dos judeus, no Sermão da Montanha em Lucas 6:41-42, chamava a atenção para o argueiro – uma espécie de partícula, representada mesmo por um grão de poeira – presente no olho, visto por pessoas que buscavam falhas nos outros de tal maneira que aquilo perturbava seu espírito. “E por que atentas tu no argueiro que está no olho de teu irmão, e não reparas na trave que está no teu próprio olho (...) Tira primeiro a trave do teu olho, e então verás bem

para tirar o argueiro que está no olho de teu irmão (TJFA, 2007, p. 1109). Já Anna Amélia foi mais fiel ao texto em inglês: *A mote it is to trouble the mind's eye. In the most high and palmy state of Rome*. “Uma coisa perturba a minha mente: No altíssimo e feliz torrão de Roma” (SHAKESPEARE. 2010, p. 39).

E do mesmo modo que podemos perceber visitações de Marlowe, Lyly, Greene, Sêneca, Plutarco, Erasmo, Tácito e Ovídio (SHAHEEN, 1978), também receptamos apropriações (indébitas ou não) das Escrituras Sagradas, lembrando que, apesar das forças religiosas contundentes que cercavam o dramaturgo, *Hamlet* não chega a ser “nem cristã, nem anticristã” (BLOOM, 2001, p. 489).

Hamlin (2013), outro pesquisador dessa relação dialógica entre William Shakespeare e a *Bíblia* sagrada, garante que *Hamlet* é a mais rica das tragédias em matéria de paralelos com a *Bíblia*, principalmente com o livro de Gênesis.

Nas leituras das obras shakespearianas, aqui *Hamlet*, a intertextualidade dá-se pelas referências diretas, explícitas e implícitas, às histórias bíblicas no texto do autor, tomando essas como ponto de partida. Em suas peças, escritas e apresentadas na época do teatro elisabetano, podemos encontrar sérias elucubrações, várias interlocuções do universo místico e mítico.

Decerto que as alusões nas peças de Shakespeare são frequentes e significativas, chegando a ser um elemento retórico e uma das técnicas mais dramáticas, senão a maior delas, utilizada pelo dramaturgo, pelo menos, no caso de suas tragédias. Ele faz uso de alusões detectadas não só na *Bíblia*, como também nos clássicos greco-romanos, nas lendas e nos mitos. Hamlin acreditava que o número maior de ocorrências intertextuais caberia aos escritos bíblicos (HAMLIN, 2013, p. 3). Afinal, este Livro dos Livros era o mais importante e mais conhecido da cultura inglesa do século XVI.

Hamlin (2013) ainda acrescenta que um conhecimento da *Bíblia* se torna imprescindível para uma compreensão maior das peças shakespearianas (p. 3). Todos os que têm estudado profundamente o assunto estão cientes de que qualquer um que estiver familiarizado com o conteúdo linguístico e ideológico de Gênesis, Jó, Salmos, Eclesiastes, Primeiro e Segundo Samuel, ao mergulhar nas peças de Shakespeare há de perceber que existem referências bíblicas ali. E que as Sagradas Escrituras se mostravam tão familiares para Shakespeare que tanto suas palavras, quanto suas histórias e seus personagens, viriam à mente dele quase involuntariamente.

Em contraponto, insertos na língua portuguesa e no mundo dos tradutores brasileiros shakespearianos, é mister analisar *Hamlet* não apenas por uma tradução, mas duas, a de Millôr Fernandes (MF) e a de Anna Amélia Carneiro (AAC), escolhidos por tomarem direções, se não opostas, não tão similares assim. A proposta, mais uma vez, é descobrir, não comparar, qual o caminho escolhido por cada um deles mediante o contexto bíblico, escolheram ao traduzir, revelando ou resgatando, seja da maneira mais fiel possível, seja de um modo mais superficial, ou apenas preterindo em sua tradução os fragmentos bíblicos, evitando a exposição de tratamentos religiosos. Por apresentarmos os excertos bíblicos como parâmetros para a hipertextualidade nas obras de Shakespeare, ater-nos-emos apenas às passagens bíblicas recortadas para este estudo.

3.2 A MALDIÇÃO PRIMEIRA

O ponto central da trama de *Hamlet* baseia-se na morte do rei Hamlet, pai do protagonista, assassinado de maneira vil pelo próprio irmão, Cláudio. Este, além de tomar posse do trono, também se casa com a cunhada, a rainha Gertrudes. Tal ato extremo evoca uma alusão tópica e textual à história bíblica do início dos

tempos, envolvendo Caim e Abel, os filhos de Adão e Eva, a primeira família da humanidade, segundo a *Bíblia*. Em dois momentos, tal passagem é destacada no texto. Ironicamente, uma delas é citada pelo próprio “Caim” da história, o rei Cláudio.

A primeira encontra-se no ato I, cena 2, em que o novo rei junto com a rainha, mãe de Hamlet, tentam consolar o protagonista devido à morte do pai, afirmando que é normal os pais morrerem antes (dos filhos), desde o primeiro morto, aqui relacionado a Abel (SHAKESPEARE, 2011, p. 22). Já em outra tradução, mais uma vez, a referência bíblica não aparece e sim “Cabe aos pais Morrer antes dos filhos, *desde sempre...*” (SHAKESPEARE, 2010, p. 46) o que menos assemelha a versão em inglês: *Is death of fathers, and who still hath cried, From the first corpse till he that died to-day*. Em um segundo momento, no ato III, cena 3, a sós, o monarca expõe finalmente sua culpa por “assassinar um irmão” (SHAKESPEARE, 2011, p. 85), e por se apresentar como o primeiro homicídio da história da humanidade, tornou-se a “Maldição primeira”.

Esta situação análoga conta com a coexistência de dois textos (alusões, citações, etc.) visivelmente relacionados, incorrendo no homicídio envolvendo irmãos, que está proposto tanto em Gênesis quanto na obra shakespeariana. A razão pela qual o rei Cláudio se referiu ao seu ato fratricida como a maldição primeira, fazendo Shakespeare assim uma alusão textual sobre essa passagem de Gênesis, no Velho Testamento, é que, ao cometer tal crime, Caim é amaldiçoado por Deus.

Em Gênesis 4:10-14, após a morte de Abel, Caim, atormentado, se vê diante de Deus. “E disse Deus: Que fizeste? A voz do sangue do teu irmão clama a mim desde a terra. 11. E agora **maldito és tu desde a terra, que abriu a sua boca para receber da tua mão o sangue do teu irmão.** 12. **Quando lavrares a terra, não te**

dará mais a sua força; fugitivo e vagabundo serás na terra. 13. Então disse Caim ao Senhor: “É maior a minha maldade que a que possa ser perdoada” (TJFA, 2007, p. 4).

Sendo assim, após a encenação da peça-dentro-da-peça, o rei Cláudio admite estar sob o jugo de uma condenação, por ter executado o pior dos crimes:

Rei:(...) Oh, meu delito é fétido, fedor que chega ao céu;

Pesa sobre ele a maldição mais velha,

A maldição primeira – assassinar um irmão!

Nem consigo rezar – embora a inclinação e a vontade imensa.

Mas se a vontade é grande, minha culpa é maior.

Como homem envolvido numa empreitada dúplice.

(SHAKESPEARE, 2011, p. 85, grifo nosso)

Já Anna Amélia preferiu em sua tradução (2010) referir-se ao fratricídio ocorrido na peça shakespeariana como “a maldição das velhas eras”, que incompatibiliza assim a associação do crime com esse anátema bíblico. Sendo assim, nosso foco aqui será a tradução feita por Millôr. A razão de Millôr traduzir conforme o original pode ser sua preocupação em manter “a ambiguidade e a duplicidade de sentido em termos, expressões e/ou construções do original”¹³.

Em relação à tradução de Anna Amélia Carneiro, talvez seja como foi descrito no prefácio das coletâneas da Editora Abril, escrito pela filha dela, Barbara Heliodora, onde declara que sua mãe possuía uma preocupação muito maior com a linguagem teatral, do que com a estrita e indefectível erudição e fidelidade, pois para ela, “seria literalmente impossível dizer tudo o que Shakespeare queria expressar precisamente em palavras” (2010, p. 10). Barbara expôs as consequências dessas

¹³ Site PUC-Rio. Escolha Seu Shakespeare.

Disponível em: <<http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare2/database/fichas/ficha-029.pdf>>.

Acesso em: 09/07/2016.

escolhas inevitáveis que sempre precisam ser feitas em uma tradução, que com isso perderam-se inúmeros ecos e evocações advindos da ambivalência do original.

A *Bíblia* traz no livro de Gênesis, capítulo quatro, o relato sobre esse primeiro homicídio. Adão e Eva tiveram esses dois filhos, Caim e Abel, logo após serem expulsos do Jardim do Éden. De acordo com o Velho Testamento, naquele tempo, os homens praticavam rituais de adoração ao Senhor sacrificando parte daquilo que produziam, suas criações. Porém, enquanto Abel ofereceu as primícias do seu rebanho, ou seja, o primeiro bicho nascido de uma fêmea (ovelha ou vaca), Caim ofertou o fruto da terra como sacrifício ao Senhor, o que fez com que a oferta de Caim não fosse aceita pelo Todo-Poderoso (Gênesis 4:3-5). “E aconteceu ao cabo de dias que Caim trouxe do fruto da terra uma oferta ao Senhor. E Abel também trouxe dos primogênitos das suas ovelhas, e da sua gordura; e atentou o Senhor para Abel e para a sua oferta. Mas para Caim e para a sua oferta não atentou. E irou-se Caim fortemente, e descaiu-lhe o semblante” (TJFA, 2007, p. 4).

Abel seguiu a lei da expiação cujo sacrifício se daria apenas por um animal (Levítico 27:26). O sacrifício das primícias do rebanho também é retratado em outros livros do Velho Testamento, como está em Êxodo 13:12. O relato bíblico conta ainda que Caim irou-se tão fortemente contra o irmão que veio a executar o que seria o primeiro assassinato (Gênesis 4:8). “Caim disse então a Abel, seu irmão: ‘Vamos ao campo’. Logo que chegaram ao campo, **Caim atirou-se sobre seu irmão e matou-o**” (TJFA, 2007, p. 4).

Leland Ryken (2009) afirma que a história de Caim e Abel é a mais revisitada por Shakespeare em suas obras, aproximadamente 25 vezes. A primeira menção a eles foi feita na comédia *Trabalhos de amores perdidos*. A referência

também se encontra em dramas históricos como *Henrique IV*, partes 1 e 2, *Ricardo III* e *Rei João*.

Sendo assim, Hamlet fica sabendo do crime cometido contra seu pai, o rei da Dinamarca, pelo próprio irmão. O fantasma do pai relata ao filho quão infame fora sua morte, desmentindo a tradução oficial de que perecera “após ser picado por uma cobra” (SHAKESPEARE, 2011, p. 36), o que, figurativamente falando, não deixava de ser um fato. Porém, somente no segundo ato é que o rei Cláudio, após assistir à “peça dentro da peça” orquestrada pelo próprio príncipe, admite o “torpe assassinato”: a maldição primeira. Maingueneau afirma que “toda formulação estaria colocada de alguma forma na intersecção de dois eixos: o vertical, do pré-construído, do domínio de memória que nesse universo discursivo seria o (hipo)texto e o horizontal” (1997, p. 58), que pode aqui ser assinalado como *Hamlet*.

Há algumas alusões aqui em meio a um metadiscorso. No ato I, cena 5, quando o fantasma do rei faz menção à causa “oficial” de sua morte, que todos acreditavam ter sido por uma “picada de serpente” (SHAKESPEARE, 2011, p. 36; 2010, p. 68-69), o texto remete ao episódio bíblico em que a serpente engana Eva, em um jardim, tal como no episódio do rei, mas o do Éden. A serpente enfatiza ainda a passagem do ato pérfido sofrido pelo rei morto pelo próprio irmão, da mesma forma como Caim traiu Abel, ao atacá-lo desprevenido, em local ermo, à traição.

Um tipo de intertextualidade de relações de contato, que se aproxima mais da implicitude, em que se supõe que o leitor poderá se conectar a dois enunciados, de produções diferentes, atingido em sua memória por tais ocorrências intertextuais.

Hamlet torna-se o anjo vingador de espada desembainhada, como o da árvore da vida, impedindo Adão e Eva, agora mortais, de provar o fruto da árvore da vida eterna. O fantasma do pai do príncipe, ao revelar naquele primeiro ato a terrível

traição que sofrera, imputa ao irmão, não só a ganância desmedida pelo trono, mas também seu desejo lascivo incontrolado pela rainha, mulher do irmão (SHAKESPEARE, 2011, p. 36), insuflando no filho o desejo de vingança.

Cumprido ressaltar que o termo fantasma ou *phantasma*, em latim, significa simulacro. Segundo Marcel Deti  ne (citado em COMPAGNON, 2007, p. 75), tal analogia marcaria "o momento em que o homem (...) descobre a imagem". Sendo assim, dentro da concepção plat  nica de mimese, é como se Hamlet, ao deparar-se com o fantasma do seu pai, acabasse por desvendar a própria imagem. Como se, assim, fosse compelido a olhar para dentro de si mesmo. Vale lembrar que no Novo Testamento, em Mateus 14:26, os discípulos de Cristo, dentro de seus barcos em alto mar, ao vê-lo caminhando sobre as águas, deduzem estar diante de um fantasma: "E os discípulos, vendo-o andando sobre o mar, assustaram-se, dizendo: 'é um fantasma'. E gritaram com medo" (TJFA, 2007, p. 1047).

Ao saber do envenenamento do rei, foi como se o próprio Hamlet tivesse sido envenenado. Só que, em vez de preocupar-se em livrar-se do veneno, tudo que o príncipe queria, a partir daí, era cortar a cabeça da serpente traiçoeira. Assim, em nome da vingança, Hamlet preferiu postergar a revela o desse assassinato. Semelhante a Caim e ao próprio tio, ele também passa a ocultar o conhecimento do ato infame praticado no seio de sua família.

O filho do rei assassinado parece, em certo momento, colocar-se no lugar dos deuses. Disposto a arrancar a verdade do tio homicida e querendo expô-lo perante todos, Hamlet monta um ardil, utilizando a pantomima de uma companhia mambembe. Sob o crivo de Maingueneau, em seu livro, o personagem principal lançou mão assim da imita o. Ao fazer uso de uma apresenta o teatral, o príncipe da Dinamarca "produziu um enunciado que não remetia [aparentemente] a nenhum

texto autêntico, conhecido pelos destinatários [ou pelo menos, por quase todos], ou sobre um texto particular e, (...), [assim], absorveu as coerções do gênero ao qual o texto pertencia” (1997, p. 102).

Segundo Barbara Heliodora:

Os caminhos que teriam de ser percorridos até que se encontrasse uma possibilidade, em português, de evocações várias, terminaria por levar-nos muito mais longe da obra do que nos leva a decisão de interpretar de uma determinada maneira e poder preservar uma palavra perfeitamente equivalente a pelo menos uma das possíveis representações. (SHAKESPEARE, 2011, p. 10)

A história de Caim e Abel representa uma das rivalidades mais antigas do mundo. Tamanho pode ser o sentimento, que chega a existir um tipo de transtorno mental com referência a esse evento bíblico-shakespeariano: a "síndrome de Caim". Na peça, a menção a Caim assim como a Adão revela aquilo que Koch (2012) conceitua como intertextualidade explícita, pois remete a uma citação da tradição de “Adão”, ou seja, à conclusão de o homem ser do pó e assim poder voltar ao pó (SHAKESPEARE, 2011, p. 119), quanto a testificar do primeiro assassinato praticado por Caim.

3.3 O PRINCÍPE HAMLET E O REI DAVI

Outra relação intertextual no arquitexto da *Bíblia* se estabelece aqui com algumas alusões feitas pelo dramaturgo na obra, ao relatar incidentes referentes a ações envolvendo os personagens principais. Tais relações de contato se dão na cruzada de Hamlet para destituir o tio do trono apoderado por este indevidamente e na de Davi para se tornar rei de Israel. Bloom cita Hamlet e sua similaridade com a trajetória daquele a quem o povo de Israel considerava como seu maior líder tanto político quanto militar, o “rei Davi” (2001, p. 506). Ele revela que, como o primeiro *Hamlet* shakespeariano, escrito entre 1588 e 1589, fosse bem semelhante ao

Amleth de Belleforest, um vingador romano, no estilo de Sêneca, era bem provável que Shakespeare tivesse visto em Amleth uma “tradução nórdica da figura bíblica do rei Davi” (p. 498).

Davi, herói carismático que passa por uma série de tribulações na conquista do trono e da bênção de ser aceito por Deus, ao contrário de Hamlet, não nasceu em berço real. Era um pastor de ovelhas, filho de Jessé, da tribo de Judá, que é geralmente lembrado por ter confrontado e ferido de morte, com apenas uma tira de couro para arremessar pedras, o maior e o mais temido soldado do exército inimigo filisteu, o gigante Golias. Já ungido rei secretamente pelo profeta Samuel, o filho de Jessé teve de suportar a perseguição constante do rei Saul que tentou matá-lo várias vezes (1 Samuel 16-31). Bloom (2001) ressalta que mesmo que o rei Saul não fosse Fengon (ou Cláudio), Davi, que recebera o reino com a morte de Saul, estava bem mais próximo do *Hamlet* shakespeariano do que o Amleth de Belleforest estaria.

Já no trono, Davi veio a subjugar todos os exércitos dos reinos que tinham Israel como seu inimigo. Com estratégias e ataques sangrentos, ele dominou um a um deles. O filho mais novo de Jessé, o pequeno pastor de rebanhos, ungido por um profeta de Deus, reinou durante 40 anos e durante o seu reinado Israel atingiu grande poderio militar, sólida prosperidade e observação rigorosa dos preceitos do Senhor.

Hamlet em viagem para a Inglaterra onde se encontraria com o rei a quem deveria entregar uma carta do seu tio, Cláudio, descobre a tempo que a mensagem continha sua sentença de morte. O rei da Dinamarca, alertando ao outro monarca sobre a periculosidade do seu sobrinho, pede que esse dê cabo da vida de seu sobrinho e enteado.

Em uma formação discursiva que convoca um fragmento textual a aliar-se a outro contexto, ambos de vertedouros diferentes, tal incidente leva à história do rei Davi, que cometera adultério com Bate-Seba, a mulher de seu soldado Urias, a quem acabou engravidando, enquanto o marido estava na guerra. Então, a fim de criar uma razão e uma dúvida sobre quem seria o pai da criança, ele manda trazer o marido, Urias, para que ele possa se deitar com a esposa. Urias, no entanto, se recusa a estar com a esposa; o que leva Davi, para acobertar seu pecado, a cometer um crime hediondo: o assassinato premeditado. E fez isso por mãos de terceiros, enviando o marido traído para o combate, bem nas primeiras fileiras, para que assim fosse morto (2 Samuel 12:2-15).

Hamlet, assim como Davi – por motivos e de modos diferentes –, leva uma carta cujo conteúdo pedia a morte daqueles que a portavam; no caso do primeiro, os servos Guildenstern e Rosencrantz; e no segundo, o marido traído de Bate-Seba, Urias. Mostra-se aqui que “a alusão pode ser uma manifestação sutil, cuja amplitude é quase impossível circunscrever, sendo, inclusive, passível de análises divergentes” (MAINGUENEAU, 1999, p. 45).

Parafraseando Compagnon em seu livro (2007), sendo uma escrita sempre uma reescrita, com seus mecanismos ainda que sutis, mas variáveis segundo as épocas, torna-se possível e plausível a comparação entre a forma que Hamlet usou para fazer o tio cômico de seu ato homicida e a forma como Davi foi repreendido pelo Senhor, devido ao seu crime. Ambos tiveram uma analogia contada por terceiros: a do fratricídio por meio do enredo de uma peça teatral e a do adultério seguido de assassinato por meio de uma “parábola”, a do homem rico e a do homem pobre em 2 Samuel 12:1-7:

“E o SENHOR enviou Natã a Davi; e, apresentando-se ele a Davi, disse-lhe: Havia numa cidade dois homens, um rico e outro pobre. O rico possuía muitíssimas ovelhas e vacas. Mas o pobre não tinha coisa nenhuma, senão uma pequena cordeira que comprara e criara; e ela tinha crescido com ele e com seus filhos; do seu bocado comia, e do seu copo bebia, e dormia em seu regaço, e a tinha como filha.

E, vindo um viajante ao homem rico, deixou este de tomar das suas ovelhas e das suas vacas para assar para o viajante que viera a ele; e tomou a cordeira do homem pobre, e a preparou para o homem que viera a ele.

Então o furor de Davi se acendeu em grande maneira contra aquele homem, e disse a Natã: Vive o Senhor, que digno de morte é o homem que fez isso. E pela cordeira tornará a dar o quadruplicado, porque fez tal coisa, e porque não se compadeceu. Então disse Natã a Davi: Tu és este homem! (TJFA, 2007, p. 456).

Hamlet, como Davi, heróis carismáticos, “caíram da graça”, transformaram a bênção em maldição, tudo devido às suas paixões: um, o desejo de vingança; outro, os desejos da carne.

Se um personagem representa, a um só tempo, a própria arte e a perspectiva de aniquilamento do autor, há de encarnar o mais equívoco e polivalente dos papéis: o herói-vilão. Hamlet é um herói transcendental, um novo homem, como fora o rei Davi, no Livro de Samuel, mas é igualmente, um novo vilão. (BLOOM, 2001, p. 506)

Moisés (1992) chama a atenção ao definir a alusão como algo que “insere a obra que a contém em uma tradição comum digna de preservar-se” (p. 18). Como se Shakespeare ao evocar tais excertos bíblicos, tentasse, ainda que, inconscientemente, entranhar-se mais ainda no imaginário cultural do seu povo.

São até bem comuns os textos que reproduzem a linguagem bíblica, segundo Koch (2012), porém tal compreensão ainda cabe à análise e ao

conhecimento anterior do leitor, que deve perceber que ambos os textos têm similaridades temáticas e estilísticas. Em mundos e épocas diferentes, Hamlet e Davi vivem encontros análogos interessantes. Enquanto Hamlet se debatia com seus “fantasmas”, fazendo um embate “entre a plenitude e o vazio” (BLOOM, 2001, p. 510), o rei Davi também sofria os castigos de suas más escolhas. Ambos passam a ser, com isso, a imagem da expiação. Hamlet, devido à cruz de vingança que tem de carregar, mesmo que se apoiar, até um Calvário onde se trai o traidor e se condena o inocente. Realmente, Hamlet será crucificado no mesmo madeiro que lhe foi dado. Davi, que de pastor se tornou lobo, foi do trono ao inferno, por um momento (ou vários) de prazer carnal. Mas enquanto Davi, ainda que em culpa, dor e martírio, viu a sua fé crescer, como vemos em alguns de seus salmos, Hamlet, diante de sua luta solitária, com sua loucura questionável, mas necessária, acabou por minar qualquer sentimento de fé que possuía.

Essas referências textuais vêm delinear o destino contrastante e inevitável do príncipe da Dinamarca e do rei de Israel. Hamlet acaba morrendo e matando pelos seus pecados, ainda que sem culpa. Para Davi, sua vida tornou-se tão extensa quanto a culpa que o consumia pelos seus pecados, como se o tempo e o desejo de receber o perdão fossem capazes de redimi-lo.

3.4 OUTROS EXCERTOS

“Alusões a incidentes bíblicos são mais numerosas do que pode parecer à primeira vista”, esclarece Caruso (2007, p. 93). De acordo com ele, Shakespeare fez claramente uso de incidentes bíblicos para enriquecer a sua linguagem e munir-se de figuras adicionais.

Para descrever de maneira mais objetiva sobre este trabalho de glosa, feito pelos autores e escritores em suas obras, recorreremos a Compagnon: “A citação é

um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me aproprio dela. Também sua assimilação, assim como o enxerto de um órgão, comporta um risco de rejeição contra o qual preciso me prevenir e cuja superação é motivo de júbilo” (2007, p. 37).

O assassinato de um irmão pelo outro pode constituir um episódio bíblico mencionado, mas o casamento do novo rei com a esposa do rei falecido, não só nos remete a outras narrativas como também a algumas tradições judaicas. A lei do levirato (em hebraico, *yibum*) ordenada em Deuteronômio 25:5-6 obrigava um homem a casar-se com a viúva de seu irmão quando este não deixava descendência, e o filho primogênito deste casamento era considerado descendente do morto. “Quando irmãos morarem juntos, e um deles morrer, e não tiver filho, então a mulher do falecido não se casará com homem estranho, de fora; seu cunhado estará com ela, e a receberá por mulher, e fará a obrigação de cunhado para com ela. E o primogênito que ela lhe der será sucessor do nome do seu irmão falecido, para que o seu nome não se apague em Israel” (TJFA, 2007, p. 240). Este costume é mencionado no Antigo Testamento como uma das leis de Moisés. O vocábulo deriva da palavra *levir*, que em latim significa "cunhado".

Algo semelhante nos envia à “intertextualidade implícita” cinzelada por Koch (2012, p. 30) e que pode ter sido capturada pelo dramaturgo a partir da história polêmica que envolveu tanto o casamento quanto o divórcio do rei Henrique VIII e de Catarina de Aragão. A rainha, bem mais velha do que o rei, havia sido casada anteriormente com seu irmão Artur, morto meses após o matrimônio deles. Por razões muito mais financeiras e diplomáticas do que religiosas, foi decidido que o irmão Henrique deveria desposar a cunhada, com a justificativa de que o casamento

deles não fora consumado. Devido a isso, o primeiro casamento de Catarina não teria sido válido.

Porém, mais tarde, devido ao envolvimento do rei com Ana Bolena, com quem desejava se casar e estando impedido pela Igreja Católica que não aceitaria seu divórcio, Henrique buscou pretexto para se livrar de Catarina nas Escrituras Sagradas, usando a lei disposta em Levítico 20:21 “Se um homem tomar a mulher de seu irmão, será uma impureza; ofenderá a honra de seu irmão: não terão filhos”. (TJFA, 2007, p. 144). Os defensores da rainha, no entanto, para impedir tal repúdio de Henrique VIII, buscaram como base a passagem relativa a esse costume do levirato no Velho Testamento. Tudo isso culminou na passagem de uma Inglaterra Católica para uma Inglaterra Anglicana, onde o rei tornou-se o Chefe Supremo da Igreja, berço mais do que propício para enredos de boa parte das peças de Shakespeare.

Tais "enunciações-eco" tanto da *Bíblia* quanto da história da Inglaterra, que Bakhtin cita como "os elementos da vizinhança" (BAKHTIN, 2010, p. 322), trazem componentes que soariam como "domésticos", por fazer parte da memória coletiva dos seus patrícios em sua época. Assim,

O [...] enredo adquire excepcional e profunda importância graças às realidades da vida humana, que são englobadas e postas em movimento por ele. [...] aqui está refletido um acontecimento imenso, pela importância dos elementos nele incluídos e de suas ligações, que de longe ultrapassam os limites da pequena parcela da vida real onde eles estão refletidos. (BAKHTIN, 2010, p. 331)

Entre vários excertos bíblicos em Hamlet, destaca-se ainda outro ato extremo inserido no ato V, cena 1, em que há uma referência ao pai Adão; mas, enquanto Anna Amélia cita a escritura entre aspas, numa citação direta, “A escritura diz ‘Adão cavou a terra’” (SHAKESPEARE, 2010, p. 202), como se demonstrassem

ao mesmo tempo diferenciação e ênfase – a tradução de Millôr Fernandes só faz uma referenciação sem aspas, em um discurso indireto: “A escritura diz que Adão cavava” (SHAKESPEARE, 2011, p. 119). Porém a escritura citada por AAC (SHAKESPEARE, 2010, p. 202), a tradução em português de JFA: “E tomou o Senhor Deus o homem, e o pôs no Jardim do Éden para o lavrar e o guardar” (TJFA, 2007, p. 2). Pelo contrário, a citação que se encontra em Gênesis 2:15 só faz referência a Adão como o homem a quem o Senhor designou para lavrar o jardim onde vivia. Ao verificar a fala em inglês, encontramos a mesma tradução de Millôr: *The Scripture says Adam digg'd*. O que nos remete a BG, onde se encontra uma escritura similar: *Then the Lord God took the man, and put him into the garden of Eden, that he might dress it, and keep it* (Geneve Bible, 2010, p. 5). Vale ressaltar que o objetivo deste estudo é identificar as tessituras bíblicas na obra de Shakespeare, porém, tais referências buscam ampliar a razão e a compreensão da presença de tais escrituras.

Há aqui uma intertextualidade implícita, pois ocorre uma alusão ainda que sem qualquer menção explícita ao hipotexto, com o objetivo de seguir a orientação argumentativa entre os coveiros. Um tenta convencer o outro quão digna seria a profissão deles, comparando-a aos jardineiros e agricultores, sendo Adão, o pai da humanidade, portanto a quem todos deveriam reverenciar, o primeiro a exercer tal ofício.

Também nesse mesmo ato e nessa mesma cena, Hamlet, ao reclamar da forma indiferente e até agressiva com que o coveiro trata os restos mortais dos defuntos, cita a Caim, como o primeiro homicida da história da humanidade (SHAKESPEARE, 2011, p. 120), como um ser tão desprezível que seria merecedor da “fúria” do coveiro, podendo estar se referindo a seu tio fraticida também. Eis

também uma alusão nominal feita pelo dramaturgo. Ao citar esses exemplos bíblicos, remetendo o leitor ao contexto bíblico, percebe-se a intenção do dramaturgo de ativar a memória coletiva, ligando-se mais facilmente com os receptores e mesmo conseguir desta forma, desencadear, talvez, reflexões com a construção do sentido.

Assim, o dramaturgo vai compondo a sua obra com recurso à intertextualidade, tanto estilística quanto implícita, lançando mão de elementos do conhecimento e do senso comum da sociedade à qual pertencia. A fonte (a *Bíblia*) aqui, segundo Koch (2012), é aplicada como um enunciador genérico representante da opinião pública.

Vemos mais uma manifestação de copresença, só que referente à intertextualidade estilística e explícita, pelo o autor aqui reproduzir especificamente uma história bíblica (KOCH et al., 2012, p 19-20), pertencente no ato II, cena 2, da tragédia em ambas as traduções (MF e AAC), em que Hamlet compara Polônio com um dos juízes em Israel, Jefté, personagem do Antigo Testamento que governou durante seis anos (Juízes 12:7), período entre a conquista de Canaã e o primeiro rei, que foi Saul. Narra a história que, após ter sido expulso da casa de seu pai pelos seus meios-irmãos por ser filho de uma meretriz, devido às suas qualificações como um homem valoroso e guerreiro, Jefté foi chamado como um líder em uma época crítica de guerra em Israel.

Antes de partir para a guerra, ele fez um voto ao Senhor: caso saísse vitorioso, o primeiro ser que encontrasse à porta de sua casa ao retornar, seria oferecido em holocausto ao Senhor. Ele voltou vitorioso, contudo quem saiu ao seu encontro foi sua única filha. O relato bíblico afirma que ela morreu, antes de conhecer (ter relações íntimas com) algum homem (Juízes 11:30-32, 34-35, 39-40).

Shakespeare usa tal argumento como forma de Hamlet criticar Polônio por esse querer condenar a filha ao celibato, tal como Jefté fez. Uma figura de retórica da qual o dramaturgo se vale para apontar um conceito de forma indireta, agindo ainda como uma alusão tópica e um recurso, como se tivesse o propósito de ativar a memória coletiva (social) da comunidade em que residia, sem, porém, haver qualquer evidência que garantisse tal resultado.

Então, quando Shakespeare lança mão aqui em *Hamlet* e cita a história de Jefté, em uma época em que a *Bíblia* já havia sido largamente impressa, ainda que não ao alcance de todos, ele se utiliza dessa hibridização e constrói uma imagem da língua, objetivando e aclarando o significado, tanto do texto de sua peça quanto o da *Bíblia*. A fusão de linguagens, de certo modo diferentes, ou assim etiquetadas por uma banca de estudiosos, une-se para se tornar uma imagem viva da linguagem do discurso romanesco. Bakhtin (2010, p. 15) evidencia que não se trata de “uma fusão das formas sintáticas de gêneros diferentes; próprias a diferentes sistemas linguísticos (...), mas precisamente de dois enunciados em um só”.

É importante perceber que a forma como tradutores diferentes escreveram a mesma cena com intertextos bíblicos, denota ser também uma questão de intertextualidade, já que é uma questão de reescritura e de adaptação (SAMOYAULT, 2008). Essa contextualização de duas esferas linguísticas no âmago de um mesmo enunciado em um romance é propositadamente um sistema de procedimentos que caracteriza o processo literário. E esse processo “se faz por imitação e transformação” (SAMOYAULT, 2008, p. 33).

Foram encontradas tantas outras relações de contato dessa peça shakespeariana com o texto bíblico, que se torna impensável conseguir reproduzi-las integralmente aqui. Mas há de se prosseguir com a certeza de que, nos próximos

capítulos, ver-se-ão esses fragmentos reminiscentes tal como feito aqui e de modo esplendoroso por Shakespeare, na composição dessa que é a mais famosa de suas obras, onde ele despoja o texto bíblico de seu caráter religioso, dando-lhe uma nova roupagem, mais enquadrada à nossa realidade.

4 *MACBETH* (1606) E O APOCALIPSE

Manuel Bandeira (SHAKESPEARE, 2009, p. 9), em sua nota como tradutor, afirmou que William Shakespeare hauriu textos de várias fontes diretas. Em outras palavras, do mesmo modo que um artesão de mão cheia usa vários retalhos a fim de coser uma nova manta, o dramaturgo criou, a partir de outros, um novo tecido textual.

Esse tecido novo que se constituiu a partir de vários excertos, inclusive citações bíblicas, contribuindo para a concretude de uma das maiores obras literárias do cânone ocidental. Sendo assim, há de se aceitar que um texto não é um sistema fechado, por isso somos levados a reconhecer que o autor – o produtor do texto – é um sintetizador de múltiplas citações. Autores são o produto de diversas leituras e, como bem disse Bloom (2001), de "desleituras".

Como em um exercício de recepção, em um encontro marcado com a intertextualidade, ao ler *Macbeth*, pode-se observar a presença das Sagradas Escrituras, ou seja, as referências vistas na obra são não somente visíveis, como também parecem ser pertinentes.

Mas por que William Shakespeare lançou mão de tantas referências da *Bíblia* em *Macbeth*? O que poderia pretender com isso? Com essa reinserção de um contexto poderia ele expor o quanto o homem, possuído pela ganância e pela inveja, pode se tornar inimigo de um rei e traidor do seu próprio reino, e com isso ainda mostrar todo um dialogismo com a vida e a história a seu redor, em sua época?

4.1 FONTES LAICAS DE *MACBETH*

Muitos estudiosos de William Shakespeare e de sua arte certamente indicarão *As crônicas de Inglaterra, Escócia e Irlanda*, do escritor inglês renascentista Raphael Holinshed, publicadas em 1577, como fonte e influência primária de várias peças do Bardo, em especial, *Henrique V*, *Rei Lear* e *Macbeth*

(SHAKESPEARE, 2009, p. 9). Hamlin, em seu livro, revela outras fontes secundárias. Uma delas, que ele considera a segunda mais importante é a história latina da Escócia, *Rerum Scoticarum Historia* (1582), de George Buchanan, tutor do rei Jaime; depois, a narrativa *De Origine... Scotorum* (1578), do bispo de Ross, John Leslie; e muitas das tragédias de Sêneca que tinham sido traduzidas para o inglês, especialmente *Medeia*, *Agamenon* e *Hercules Furens*. Mas nenhuma das obras acima citadas influenciaram referências bíblicas nas peças de Shakespeare. O dramaturgo até emprestara algumas ideias e frases-chave de Sêneca. Porém enquanto tradutores de Sêneca para o inglês ocasionalmente empregavam expressões bíblicas, Shakespeare não o fez (2013).

Entretanto, o clima político presente com os abusos de poder do rei Jaime, certamente influenciou e muito na produção textual desta obra trágica. Uma dessas narrativas foi destacada no livro de Park Honan (1998) onde ele conta que, naquela época, o regicídio era um tópico bem discutido em Londres, pois um plano diabólico havia sido revelado.

Um movimento antimonarquia chamado a Conspiração da Pólvora, ocorrido em 1605, se tornou uma tentativa malsucedida de um grupo de católicos na Inglaterra, que desejavam explodir o Parlamento juntamente com o rei Jaime I, símbolo do poder protestante, como um ato de vingança contra as leis e multas impostas pelo poder régio, política contrária aos católicos existentes no país. O complô tornou-se mais um episódio das tensões entre o rei e o Papa. Em março de 1605, foi depositado cerca de 800 quilos de pólvora no porão do Parlamento, sob a responsabilidade de um soldado chamado de Guy Fawkes, especialista em explosivos, tendo como cabeças de tal ação vários jesuítas. No entanto, ao tentar proteger a vida de alguns conhecidos inocentes, avisando-os antecipadamente

sobre a explosão, os conspiradores acabaram sendo descobertos e a ação fracassou.

Honan (1998) declara que havia tantos participantes e simpatizantes do complô que uma junta de jurados se reuniu em Stratford bem no ano de 1606, para investigar tal conspiração, o que levou a uma série de enforcamentos em Londres. É possível que Shakespeare tenha utilizado ecos de alguns desses eventos públicos em *Macbeth*. Diante de tais contextos, o dramaturgo pôde criar o argumento, com base na eterna busca do homem não só pelo poder, mas também pela glória e pela "imortalidade" que somente um trono e uma coroa podem conceder.

Hamlin (2013) afirmou que Shakespeare incorporou muitos tópicos nesta peça que ele sabia ser do agrado do rei Jaime I e que ele deve ter lido vários escritos do monarca antes de escrever a peça. E como o rei constantemente recorria às Escrituras Sagradas para instilar autoridade, crê-se que algumas referências bíblicas em *Macbeth* podem ter sido inspiradas por esse costume régio.

Nesse universo shakespeariano de tropos e figuras de linguagem, chavões concisos, assim como de boa parte do pensamento sutil da Renascença e de 209 ecos das próprias *sententiae pueriles* – um livro de orações para expiação dos pecados (HONAN, 1998) – qualquer estudioso da *Bíblia* ou alguém com um conhecimento mais profundo dessa escritura ver-se-á envolvido, ao ler uma tragédia como *Macbeth*, por expressões, referências e alusões que o remetam ao texto bíblico. Como nas obras de Shakespeare, a Sagrada Escritura está repleta de histórias, metáforas, símbolos, comparações, sinais. Não há como um leitor-modelo do Livro dos Livros não perceber tais figurações em *Macbeth*, que basicamente trata do relacionamento do homem com o próprio homem, quando este se coloca na posição de Deus.

Pode-se identificar um paralelo entre a ambição desmedida do casal Macbeth, e a história de Acabe, rei de Samaria, e sua mulher, Jezabel, que executam um plano mortal para se apropriar do campo de um homem chamado Nabote, o que também atraiu sobre eles a "ira" divina. Afinal, se Sócrates tinha como *dynamis*, o rapsodo Íon, como o deus que o inspirava, por que Shakespeare não poderia ter profetas, reis e figuras bíblicas para corroborar seus escritos, visto que ele era um exímio adaptador que conhecia “as estratégias da releitura, atualização e incorporação de vários textos em texto novo” que é considerado um dos principais processos de construtividade textual? “As estratégias da releitura, atualização e incorporação de vários textos em um texto novo tornaram-se elementos principais do processo de construtividade textual na contemporaneidade” (CAMATI, 2014, p. 1-2NR).

Tomando como fundamento os elementos de citação e alusão dentro da teoria da intertextualidade, objetiva-se aclarar dentro da obra *Macbeth* detalhes textuais de obras anteriores como pontos de intersecção, procedimentos, traços de composição em contatos localizados, sua seleção e transposição.

Shakespeare utilizou em *Macbeth* mais de uma dúzia de alusões provenientes de “Apocalipse”. Ele ainda fez referências à Crucificação de Cristo presente nos quatro evangelhos sinóticos: Mateus, Marcos e Lucas, assim como ao livro de Salmos, de Jó e Eclesiastes, presentes tanto na tradução do Rei Jaime (KJB) quanto na tradução em português de João Ferreira de Almeida. Percebe-se também uma apropriação feita pelo dramaturgo do encontro do rei Saul com a feiticeira de Endor no livro de “1 Samuel 28”.

Um dos fatos marcantes que revelam essa transcrição se estabelece quando Macduff descreve o corpo de Duncan assassinado como “a pavorosa

imagem do Juízo Final” (SHAKESPEARE, 2009, p. 64), apesar de parecer metaforicamente exagerado, ressalta quão terrível seria aquela imagem. Barbara Heliadora limita-se a descrever a cena com a própria personificação da morte, apenas comparando-a com o Juízo Final (2010, p. 487). Era como prenunciar a prestação de contas que todos, especialmente o assassino, teriam que enfrentar mediante aquele assassinato. A *Bíblia* descreve o Juízo Final como o fim do mundo, o apocalipse, um momento em que todos os que vivem e que viveram sobre essa Terra, terão de responder pelos seus atos, perante o tribunal de Deus.

No *Dicionário bíblico* da tradução trinitariana traduzida por João Ferreira de Almeida, há uma definição sobre as divisões do livro de Apocalipse:

Nome do último livro do Novo Testamento. Apocalipse também pode significar qualquer revelação notável. Deriva de uma palavra grega que significa “revelado” ou “descoberto”. O livro consiste em uma revelação dada ao Apóstolo João, na qual lhe foi permitido ver a história do mundo, especialmente os últimos dias (Apoc. 1:1-2; 1 Né. 14:18-27; D&C 77). Em inglês, o livro Apocalipse chama-se Revelação. João recebeu esta revelação no dia do Senhor, na Ilha de Patmos (Apoc. 1:9-10), situada perto da costa da Ásia, não longe de Éfeso. Desconhece-se a data precisa em que foi dada. Os capítulos 1-3 são uma introdução ao livro e cartas às sete igrejas da Ásia. João escreveu para ajudar os santos (como eram chamados os membros da Igreja Primitiva de Cristo) a resolverem certos problemas. Os capítulos 4-5 registram visões recebidas por João, mostrando a majestade e o justo poder de Deus e de Cristo. Nos capítulos 6-9 e 11, João registra que viu um livro selado com sete selos, cada um representando mil anos da história da Terra. Esses capítulos tratam principalmente dos acontecimentos contidos no sétimo selo (Apoc. 8-9; 11:1-15). O capítulo 10 descreve um livro que João comeu. O livro representa uma futura missão que ele cumpriria. O capítulo 12 relata a visão do mal, que teve início nos céus, quando Satanás se revoltou e foi expulso. A guerra que ali começou continua a ser travada na Terra. Nos capítulos 13, 17-19, João descreve os reinos corruptos da Terra, controlados por Satanás, e mostra o destino desses reinos, inclusive a destruição final do mal. Os capítulos 14-16 descrevem a retidão dos santos em meio ao mal, pouco antes da Segunda Vinda de Cristo. Os capítulos 20-22 falam do

Milênio, da bela cidade de Nova Jerusalém e dos acontecimentos finais da história da Terra. (TJFA, 2007, p. 1688)

A razão de a palavra *Revelation* ter virado *Apocalypse* na tradução em português reside na etimologia da própria tradução. Conforme o dicionário “Infopedia.pt”, a palavra *apocalipse* vem do grego *apokálypsis*, “revelação”, e do latim *apocalypse-*, e ambos possuem o mesmo significado. Lembrando que a *Bíblia* em português foi traduzida do grego e do latim, não da *Bíblia* inglesa.

O último livro da *Bíblia* traz como mensagem “um eventual triunfo nesta terra de Deus sobre o diabo; uma vitória definitiva do bem sobre o mal, dos santos sobre os seus perseguidores, do reino de Deus sobre os reinos dos homens e de Satanás” (KJB, 1990, p. 762, tradução nossa). Esse, portanto, será um dia de vitória que será alcançada não só por Jesus Cristo, mas também por Miguel e seus seguidores, depois das batalhas do *Armagedon* e de *Gogue & Magogue*. A primeira precederá a Segunda Vinda de Jesus Cristo, como Deus, Salvador e Juiz e a segunda acontecerá no final do Milênio, segundo o livro de Apocalipse 20:1-10, onde Miguel o arcanjo batalhará juntamente com seus anjos contra Satanás e suas hostes, para expulsá-lo pela segunda vez, só que agora para as trevas exteriores, de onde jamais sairão (TJFA, 2007, p. 1358).

Não apenas João escreveu sobre esse grande evento, a Segunda Vinda e o Fim do Mundo, há mais de 1.500 referências sobre os eventos no Velho Testamento e 300 no Novo. Ou seja, Amós, Isaías, Jeremias, Ezequiel, Daniel e todos os demais profetas e apóstolos; e até mesmo o próprio Senhor Jesus Cristo testemunharam sobre tais acontecimentos vindouros no capítulo 24 de Mateus (TJFA, 2007, p. 1060-1061).

A escritura que melhor os caracteriza, se encontra na tradução bíblica do rei Jaime (1990), cuja tradução pode ser abaixo citada na nota de rodapé:

And I saw a great white throne, and him that sat on it, from whose face the earth and the heaven fled away; and there was found no place for them. And I saw the dead, small and great, stand before God; and the books were opened: and another book was opened, which is the book of life: and the dead were judged out of those things which were written in the books, according to their works. 13 And the sea gave up the dead which were in it; and death and hell delivered up the dead which were in them: and they were judged every man according to their works. And death and hell were cast into the lake of fire. (Revelation 20:11-14, KJB, p. 1586-1587)

Contudo, a *Bíblia de Geneva* (2010) apresenta uma tradução um pouco diferente da do rei Jaime:

And I saw a great white throne, and one that sat on it, from whose face fled away both the Earth and heaven, and their place was no more found. And I saw the dead, both great and small stand before God: and the books were opened, and another book was opened, which is the book of life, and the dead were judged of those things, which were written in the books, according to their works. And the sea gave up her dead, which were in her, and death and hell delivered up the dead, which were in them: and they were judged every man according to their works. And death, and hell were cast into the lake of fire: **this is the second death. And whosoever was not found written in the book of life, was cast into the lake of fire**¹⁴. (Geneva, 2010, p. 1337-1338, ênfase acrescentada)

A BG destaca em seu texto, que os mortos que forem para o inferno passarão pela **segunda morte**, pois não poderão viver com Deus. E como já tinham passado por uma morte, a física; agora passariam pela outra; a espiritual. Para

¹⁴ No livro de Apocalipse, a visão de fim do mundo, do Juízo Final, segundo a tradução de JFA, é descrito dessa maneira: E vi um grande trono branco, e o que estava assentado sobre ele, de cuja presença fugiu a terra e o céu; e não se achou lugar para eles. E vi os mortos, grandes e pequenos, que estavam diante de Deus, e abriram-se os livros; e abriu-se outro livro, que é o da vida. E os mortos foram julgados pelas coisas que estavam escritas nos livros, segundo as suas obras. E deu o mar os mortos que nele havia; e a morte e o inferno deram os mortos que neles havia; e foram julgados cada um segundo as suas obras. E a morte e o inferno foram lançados no lago de fogo (Apocalipse 20:11-14, p. 1358-1359).

viverem eternamente no inferno. Em um mundo regido pela religião e também pelo reinado (também sangrento) de Jaime I, o uso abundante de metáforas poderia ser um modo que Shakespeare encontrou de mostrar sua forma de ver os eventos ao seu redor, por meio de uma certa ironia profunda e poética.

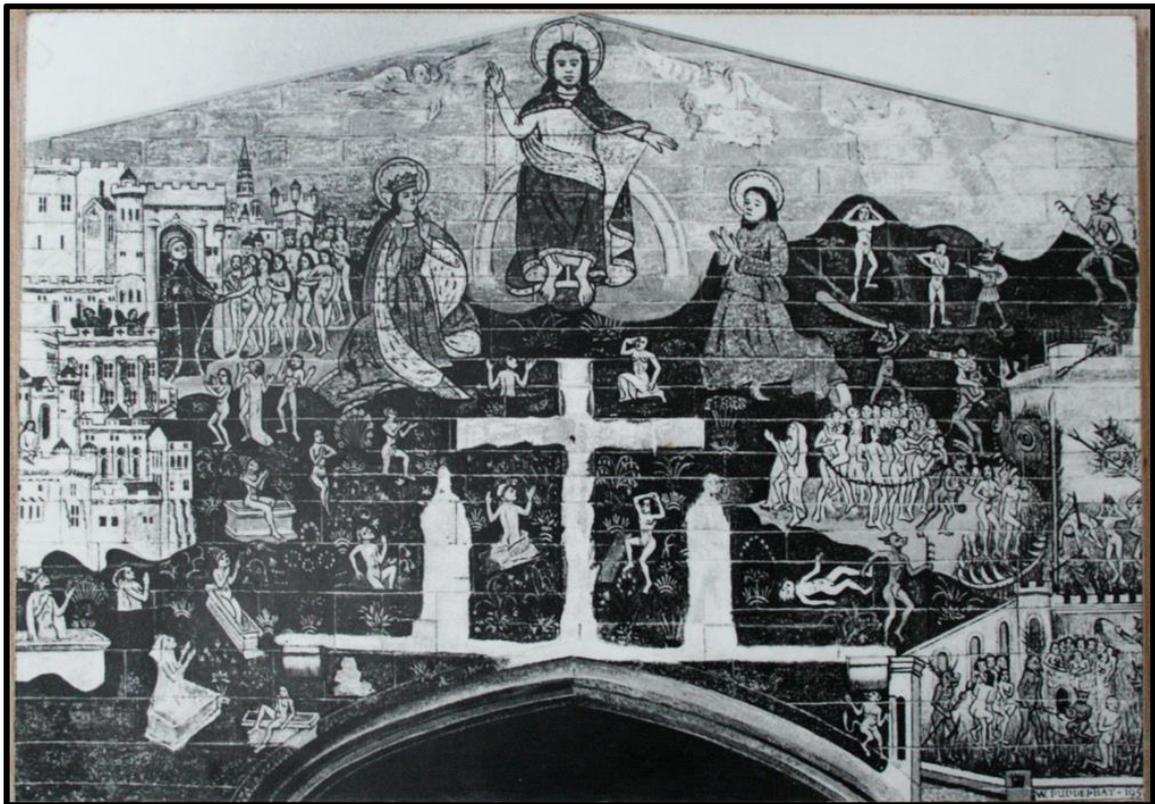


Figura 1 - Doom ou Dia do Julgamento. Pintura encontrada sobre o arco-mor da Guild Chapel, na cidade de Stratford. Cortesia de Hannibal Hamlin, 2013, p. 273.

Os temas bíblicos não estavam só presentes através de palavras, mas também por meios visuais, especialmente nas igrejas. Um exemplo era o mural na capela de sua cidade natal de William Shakespeare, pintado acima do arco-mor desta, provavelmente antes do nascimento dele. O dramaturgo estava familiarizado com a representação contida no quadro, do Grande Dia do Juízo Final, o que pode ter levado a utilizá-lo, mais tarde, na produção da narrativa macbethiana, já que estava sempre diante de seus olhos.

No entanto, depois da queda da rainha Mary, a Inglaterra caiu de novo nas mãos dos protestantes que viam como idolatria esse tipo de arte, então o pai do dramaturgo, John Shakespeare, foi obrigado a encobrir com cal a obra sacra. Tal ato ofensivo causou mal-estar enorme entre católicos e protestantes.

No ato II, cena 3, encontramos a fala: “O que está acontecendo aqui, que com estes toques de trombeta estremecedores convocam, os que dormem nesta casa?” (*What’s the business, That such a hideous trumpet calls to parley, The sleepers of the house?*). Na manhã seguinte à noite da morte do rei Duncan, Lady Macbeth entra em cena indagando a razão de tanto alvoroço. É uma alusão ao Juízo Final, ilustrado nestas duas passagens, em Mateus 24:31: “Ele enviará os seus anjos que, ao som da grande trombeta, reunirão os seus eleitos” (TJFA, 2007, p. 1061) e em 1 Coríntios 15:52 “ao som da última trombeta [...] os mortos ressuscitarão” (2007, p. 1251). Na peça, não há nenhum toque de trombeta, mas sim gritos e o toque de um sino de alarme. Bem providencial essa metáfora para destacar a reação apocalíptica que os súditos de Duncan teriam ao saber de sua terrível morte.

No ato II, cena 3 e no ato IV, cena 1 (SHAKESPEARE, 2009, p. 64, 116), encontra-se novamente o tema do Fim do Mundo. “Levantem, levantem e vejam a pavorosa imagem do Juízo Final!” (*Up, up, and see / The great doom’s image!*). Macduff refere-se ao Juízo Final (*Dooms day*). Shakespeare ainda faz, pela segunda vez, referência ao Juízo Final: “Porventura vai esta descendência prolongar-se até o Juízo Final?” (*What, will the line stretch out to the crack of doom?*)

A imagem do Juízo Final de Apocalipse, não só estava presente em *Macbeth*, há ainda várias citações sobre o tema como em *Rei Lear*, em *Otelo* e até na peça *Tempestade*, segundo Marx (2013), que dedica um capítulo inteiro

estabelecendo tais ligações. Tais apropriações servem como um prefácio para uma obsessão do povo inglês daquela época: a preocupação constante e reforçada sobre o Fim do mundo.

Hamlin chama a atenção de que essa “fixação” pelo Fim do Mundo surgira por causa da Reforma: os protestantes usavam os termos do livro de João para atacar o reinado papal e a Igreja Católica. Por exemplo, para eles, “a besta de sete cabeças poderia significar as sete colinas de Roma e o papa, assim como os imperadores romanos poderiam ser o Anticristo” (2013, p. 272). Até hoje, muitos acreditam que a marca da besta, o número 666, que se encontra em Apocalipse 13:18 está dentro da mitra usada pelos papas. “Aqui há sabedoria. Aquele que tem entendimento, calcule o número da besta; porque é o número de um homem, e o seu número é seiscentos e sessenta e seis” (TJFA, 2007, p. 1352).

Honan (1998), descrevendo a forma de produção narrativa do dramaturgo, observou que ele muitas vezes se inspirava em coisas diversas, a partir das quais sua mente criativa pudesse conceber seus escritos. Porém, fosse um acontecimento, uma frase, um tipo de pessoa ou até mesmo pássaros e flores, nada que Shakespeare tenha captado por acaso, pode explicar todo o conteúdo forte de *Macbeth*, apesar de ser uma de suas peças mais curtas. O próprio Bloom disse que “jamais superou o choque diante da economia brutal de *Macbeth*, mas que a sua maneira fazia valer cada palavra” (2001, p. 69).

A história de *Macbeth*, que se iniciou com o assassinato do rei por alguém do seu séquito, com quem se associava, acabou por remeter alusivamente à morte do próprio Cristo, “Rei dos reis”, que foi traído por um dos seus apóstolos e morto pelo seu povo. Esta passagem seria o ponto de partida para entender a presença dessa passagem como uma intertextualidade implícita, já que *Macbeth* temia ter de

prestar contas pelos seus atos sanguinários perante os homens do rei, tal como, segundo a fé cristã ensina e crê, todos os homens terão de ser julgados perante aquele Deus que deu sua vida por nós.

Shakespeare reforça o sentimento apocalíptico que os súditos do rei Duncan experimentaram após sua morte. A imagem de Juízo Final funciona como um passadiço, no entanto, ligando referências do evento da Crucificação, que pode ser comparado, mesmo transportado, à morte do rei Duncan, assim como suas consequências, por exemplo, a destruição descrita no livro de Apocalipse (HAMLIN, 2013). Essa presença efetiva de microfenômenos, textuais e estilísticos, e a disseminação do sentido dentro do texto atual que se tem nas mãos faz como que a narrativa surja como "o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores" (SAMOYAULT, 2008, p. 18).

Macbeth traz, em seu conteúdo narrativo, um cunho político e histórico revelador, afinal foi escrito em 1606, três anos após Jaime VI da Escócia tornar-se rei da Inglaterra, sob o título de rei Jaime I. Tudo isso após o evento apocalíptico dos ingleses com a Invencível Armada pertencente à Espanha em meio à luta da Inglaterra Protestante contra a Igreja Católica Romana. Decerto foi por isso que Honan (1998), em seu livro, associou a visão que *Macbeth* tem, no quarto ato, de que a linhagem real – nesse caso, os herdeiros de Banquo – se estenderia até o momento do Juízo Final, a uma crença popular na época de Shakespeare, segundo a qual se acreditava que a linhagem nobre do rei Jaime e seus descendentes perduraria até o final dos tempos, o fim do mundo (HONAN, 1998, p. 401).

Além da "pavorosa Imagem do Juízo", pode-se relacionar a morte de Duncan com o advento da Crucificação, já que "o rei havia sido assassinado".

Hamlin afirma que tal acontecimento pode ser o mais importante dentro da peça, devido ao senso apocalíptico por detrás dele, por estender as implicações de uma única morte individual para todo um povo.

Isto está representado nas palavras de Macduff, que associa Duncan, um rei, um ungido, com o Templo de Deus, no ato III, cena 2 (SHAKESPEARE, 2009, p. 63) ao seu assassino, a quem parece sugerir ser um arquétipo de Judas Iscariotes, o pior dos traidores. Em Apocalipse 11:19, João, seu autor, reconhece o Salvador como o Templo de Deus também. “E abriu-se no céu o templo de Deus, e a arca da sua aliança (ou do convênio) foi vista no seu templo; e houve relâmpagos, e vozes, e trovões, e terremotos, e grande saraiva” (TJFA, 2007, p. 1351).

4.2 RELAÇÕES TRANSTEXTUAIS: TRANSCRIÇÕES E APROPRIAÇÕES

Além do tema recorrente que permeia a peça, podem-se perceber outros intertextos bíblicos, com suas alusões e comparações, logo no primeiro ato, na cena 4, quando o rei Duncan, parabenizando Macbeth pela vitória, demonstra, orgulhoso, sua pretensão em lhe proporcionar mais honrarias. Mas, enquanto a tradução feita por Manuel Bandeira é mais próxima do texto original, em inglês “Comecei a plantar-te, e no futuro far-te-ei chegar a pleno crescimento” (SHAKESPEARE, 2009 p. 33), a de Barbara Heliadora, “Comecei a plantar-te e hei de fazer-te crescer ao máximo” (SHAKESPEARE, 2010, p. 461), traz uma expressão mais próxima do receptor. Com essa metáfora do crescimento, que também permeia a narrativa bíblica em 1 Coríntios 3:6-7 “Eu plantei, Apolo regou, mas Deus deu o crescimento. Por isso, nem o que planta é alguma coisa, nem o que rega, mas Deus, que dá o crescimento” (TJFA, 2007, p. 1238), Shakespeare corrobora assim a inserção da história e da sociedade no texto, já que a função de um rei é conceder honrarias aos seus súditos, especialmente a seus generais. Assim sendo, para o estabelecimento da

tipologia de “palavra ambivalente”, de acordo com Bakhtin; esse paralelismo mostra como o autor pode servir-se da palavra de outrem para injetar um sentido novo, conservando o sentido que o enunciado já tinha (NITRINI, 2010, p. 160-161). Na peça, a generosidade do rei serve para contribuir com o sentimento de culpa e remorso de Macbeth.

“Banhar-se em sangue ou consagrar um outro Gólgota. Que sei eu?” Aqui, um oficial ferido conta ao rei Duncan, no ato I, cena 2 (SHAKESPEARE, 2009, p. 19), as façanhas dos generais Macbeth e Banquo, trazendo à pauta o local onde Jesus foi crucificado, mais conhecido como *Gólgota* (Mateus 27:33, TJFA, 2007, p. 1068), situado no alto de uma colina, nas proximidades de Jerusalém. Na tradução de Manuel Bandeira (SHAKESPEARE, 2009) encontra-se como “outro *Gólgota*”, o mais próximo do texto original, “*Or memorize another Golgotha*” (SHAHEEN, 1987, p. 158), enquanto na de Heliodora ficou o “novo *Gólgota*” (2010, p. 454), porém ambos recorrem à citação do lugar onde Cristo foi crucificado.

A palavra *Gólgota* vem do hebraico e significa “calvário” (lugar da caveira). Trata-se de uma pequena colina, fora dos muros de Jerusalém, onde os condenados eram executados. Essa referência direta foi transportada por Shakespeare de um cenário real, na Escócia, (SHAKESPEARE, 2009, p. 114-115), a cidade de “Inverness”, ao norte do país (p. 34). Detecta-se aí, considerando a noção de intertextualidade, uma alusão nominal, a partir do pressuposto de que tal lugar seria bem conhecido na época de Shakespeare, já que a cruz (na qual Cristo fora levantado naquele lugar) era um símbolo cristão.

Portanto, se Shakespeare não houvesse lido a *Bíblia*, ou ouvido sobre isso nos sermões na Igreja, como poderia conhecer um ponto tão específico de um lugar do planeta, ou como correlacionar tal tema a um evento tão funesto, sem ter tido um

contato com o texto do qual o elemento fora extraído, contextualizando-o tão bem em sua obra? Dessa forma, o texto-originário ou o hipotexto “está virtualmente presente, portador de seu sentido sem que se tenha necessidade de enunciá-lo” (NITRINI, 2010, p. 165). Afinal, “o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto” (p. 162).

Ao fazer tal solilóquio no ato I, cena 3, onde diz uma tradução (MB) “Os temores presentes são mais fracos do que as horríveis imaginações” (SHAKESPEARE, 2009, p. 29), e outra (BH) “Estes meus medos são menos que o terror que eu imagino” (SHAKESPEARE, 2010, p. 458), mas que se referem ao mesmo sentido: Macbeth planeja assassinar o rei Duncan. A sua fala torna-se, então, a imagem do desfecho que seus pensamentos decidiram executar. Aqui, ele já anuncia a catarse. Compagnon e seu recurso intertextual da paráfrase, traz mais luz ao entendimento neste caso: “(...) em um universo arcaico, onde o modelo do discurso é oral, inspirado, a repetição como tal não é concebível sem um fim eficaz” (2007, p. 77).

As palavras do dramaturgo na voz de Macbeth parecem aludir, em uma tradução mais intimista, à inquietação catártica de Jó: “Porque aquilo que temia me sobreveio; e o que receava me aconteceu” (Jó 3:25, TJFA, 2007, p. 595). Tal tradução de João Ferreira de Almeida foi literalmente traduzida da KJB: “*For the thing which I greatly feared is come upon me, and that which I was afraid of is come unto me*” (KJB, 1990, p. 681). A de Geneva possui o mesmo parâmetro, com a diferença de que, nas notas do rodapé relacionadas a essa escritura, foi usada uma elipse, que geralmente era empregada para corresponder à intenção dos tradutores originais: “*In my prosperity, I looked ever for a fall, as is come now to pass*” (BG, 2010, p. 514).

Outro exemplo de contiguidade se encontra no ato II, cena 2, “Lavaría o grande oceano de Netuno esta mão ensanguentada?” (SHAKESPEARE, 2009 p. 59). Aqui há a manifestação de sua consciência na voz do protagonista, “Será que o vasto oceano de Netuno pode lavar o sangue destas mãos? (SHAKESPEARE, 2010, p. 462). Mais uma vez, Bandeira se aproxima, enquanto Heliodora prima por uma linguagem menos ortodoxa, evitando termos rebuscados, como o futuro do pretérito. *Macbeth* faz implicitamente uma referência ao Salmo 26: 6: “Lavo as minhas mãos na inocência, e assim andarei, Senhor, ao redor de teu altar” (TJFA, 2007, p. 638).

Interessante que Bandeira parece seguir dessa forma, a tradução da KJB (1990, p. 729), para a *Bíblia Trinitariana* (TJFA, 2007, p. 638): “*I will wash mine hands in innocency: so will I compass thine altar, O Lord*”. A mais marcante expressão ambivalente que retrata esse simbolismo contido no ato de lavar as mãos, fixado na tragédia tanto por Macbeth ao assassinar o rei Duncan, quanto por Lady Macbeth ao pegar o punhal manchado de sangue, a fim de culpar os servos do rei, e principalmente em seus delírios, faz uma alusão histórica ao procurador romano Pôncio Pilatos, que, na época do Novo Testamento, procurou inocentar-se da pena de crucificação imputada pela multidão a Jesus e ratificada por ele (Mateus 27:24) ao lavar as mãos diante do povo, sendo este ato simbólico, entre os judeus, um atestado de inocência. Neste metadiscorso, Shakespeare parece rejeitar tal atestado para os Macbeth, usando as próprias palavras deles a fim de assegurar que para os homicídios por eles cometidos jamais haveria perdão.

Outro exemplo se situa no ato III, cena 4. Ali Macbeth proclama: “Haverá sangue. Dizem que o sangue pede sangue” (SHAKESPEARE, 2009, p. 101). Um pouco diferente de Heliodora: “Ele [Macduff] quer sangue: sangue pede sangue.”

(2010, p. 516). Mas esta declaração dada à Lady Macbeth reflete ditos presentes no livro de Gênesis 9.6: “Quem derramar o sangue do homem, pelo homem o seu sangue será derramado”. Ou mesmo em Salmos 7:15-16: “Cavou um poço e o fez fundo, e caiu na cova que fez. A sua obra cairá sobre a sua cabeça; e a sua violência descera sobre a sua própria cabeça”. Foi exatamente o que aconteceu com Macbeth, em uma representação de seu *anankê*, onde o dramaturgo lança mão da ironia, destacando assim como o usurpador acaba por tornar-se seu próprio profeta.

Em uma terceira cena com as bruxas, no ato IV, cena 1, com o respaldo de ambas as traduções, as de Heliodora e Bandeira, tem-se a visita do rei Macbeth às bruxas, com o intento de saber mais sobre seu futuro como rei. Este episódio remete ao livro bíblico de 1 Samuel 28:10-25, onde o rei Saul, depois da morte do profeta Samuel, a verdadeira ponte entre o rei e Deus, devido a suas iniquidades, tendo perdido a capacidade de obter uma resposta do Senhor, “nem por sonhos, nem por Urim, nem por profetas” (TJFA, 2007, p. 358-359), foi à procura de “feiticeiras”, ou seja, de uma médium ou adivinha, que sabia se comunicar com os mortos, a fim de conseguir falar com o profeta falecido.

Contudo, este era um pecado grave, pois esse tipo de prática era considerado heresia, o que seria contrária à lei divina, tanto que os que praticavam atos de feitiçaria ou adivinhação eram caçados e extintos. Mas Saul, na ânsia de saber se seria substituído por outro rei, comete este ato. A resposta que, segundo a feiticeira, fora dada por meio da aparição de um espírito dizendo ser o profeta Samuel, era a que Saul tanto temia. Ele realmente seria, sim, deposto e outro rei tomaria o seu lugar. Como no caso de Macbeth que foi deposto e Macduff subiu ao trono em seu lugar, a profecia feita pelo espírito que se manifestou naquela ocasião

foi literalmente cumprida. Israel caiu nas mãos dos filisteus, e Saul, bem como seus três filhos foram mortos. Davi, então, se torna o novo rei de Israel.

Usando tal representação intertextual, Shakespeare e a *Bíblia* estabeleceram aqui mais uma relação de contato, mesmo um jogo de referência. Esse tipo de alusão literária caracteriza a relação de Shakespeare com a tradição que representa e com a qual se identifica. Aqui, associando-se a essa intertextualidade externa, Shakespeare recria tal passagem bíblica de modo literal, em uma configuração de gêneros, configurando assim a interdiscursividade. Poderia ser uma forma de atentar para a questão da caça às bruxas feita por Jaime I, denunciando sutilmente a hipocrisia da época, já que era conveniente tratar os inimigos do rei como fazedores de bruxarias. Afinal, se não era útil ao rei, tinha que ser tratado como herético e eliminado. Uma bela forma de apropriação e manipulação do hipotexto.

Além de Compagnon, Samoyault expande o conceito de citação, ao dizer que mais do que ser colocada entre aspas ou não – sendo a reprodução de um enunciado (texto citado) que se encontra extraído de um texto origem (texto 1) para ser introduzido num texto acolhida (texto 2) (SAMOYAULT, 2008, p. 35). E continua dizendo que nem mesmo “as modificações do esquema, nem os deslocamentos contextuais, nem as variações sentimentais desviam profundamente (...) do mito” (p. 116). Porém cabe ao leitor a capacidade de fazer essa ponte, ratificar a ligação texto e hipotexto.

“E todos esses nossos ontens têm alumiado aos tontos que nós somos/ Nosso caminho para o pó da morte. (...)! Que a vida é uma sombra ambulante”, diz Macbeth, no ato V, cena 5 (SHAKESPEARE, 2009, p. 155), logo após saber da notícia da morte de sua mulher. Há aqui duas referências bíblicas implícitas nessa

fala. A primeira é sobre a transitoriedade da vida, numa alusão a “porque és pó, e em pó te tornarás” (Gênesis 3:19, TJFA, 2007, p. 4) expressa no “pó da morte” (MB e BH escolheram a mesma colocação, enquanto outros preferiram “poeira da morte”, algo mais legível aos leitores). A segunda refere-se a esta passagem de Jó 8:9, em que Bildade, um dos amigos de Jó, ao condenar Jó pela sua situação, associando seu sofrimento como castigo pela sua iniquidade, faz tal metáfora sobre a brevidade da vida: “Porquanto nossos dias sobre a terra são como a sombra” (TJFA, 2007, p. 598).

Algo que nos reporta à época de Shakespeare e à sua familiaridade com os escritos sagrados está tanto na realidade conservadora dos dias de Shakespeare, nos quais se acreditava que quem estivesse passando por provações estava sendo castigado por seus pecados, quanto na forma, como tal passagem bíblica que se encontra na *Bíblia de Geneva*, diferente das demais *Bíblias*: “*For our days upon earth are but a shadow*”. Ao traduzir tal parte, mais uma vez, Barbara Heliodora mostra sua afinidade como texto original “*Life is but a shadow*”: “Que a vida é só uma sombra” (SHAKESPEARE, 2010, p. 567) ao passo que Manuel Bandeira descreveu a vida como “uma sombra ambulante” (SHAKESPEARE, 2009, p. 155). O livro de Jó pertence à narrativa poética da *Bíblia*. Assim, Shakespeare, imerso no mundo da poesia, une dois mundos linguísticos em um só discurso.

O dramaturgo se apropria aqui de uma experiência alheia e a transforma de acordo com os olhos e a mente de sua linguagem, atendendo à exigência fundamental do estilo poético assimilando, devido à “responsabilidade constante e direta do poeta pela linguagem da obra como sua própria linguagem, a completa solidariedade com cada elemento, tom e nuance (...), a ideia de uma linguagem

especial, de uma 'linguagem dos deuses', de uma 'linguagem sacerdotal da poesia'". (BAKTHIN, 2010, p. 94, 95).

Shakespeare mais uma vez lança mão da analogia como se procurasse estabelecer entre essas duas situações, de seus escritos com passagens bíblicas, determinada correspondência, mas não em todas as relações possíveis. Entretanto, cabe ao leitor novamente avaliar, de acordo com seu conhecimento, não só a relação analógica estabelecida na obra para esses casos, como também outras relações que ele possa vir a identificar com base em um exame dos termos comparados a seu prévio conhecimento sobre o assunto.

Macbeth, no ápice da narrativa, sustentava seu futuro como rei, em uma das predições das bruxas, em que lhe fora testificado que nenhum homem nascido de mulher lhe causaria dano. Tamanha foi a confiança de Macbeth nessa prédica que tal pensamento se tornou uma epizeuxe retratada nos versos de Manuel Bandeira: "Pois nascido de mulher nenhum, foi, que possa um dia causar dano a Macbeth" (SHAKESPEARE, 2009, p. 114), "Macbeth, não tenha medo, nenhum homem nascido de mulher terá jamais poderes sobre ti" (2009, p. 146), "Quem será aquele Não nascido de mulher?" (2009, p. 160) e "Arma de homem nascido de mulher" (2009, p. 161). As palavras de BH são bem semelhantes, praticamente pela mudança apenas do verbo: em vez de nascer, parir. "Ninguém parido por mulher fere Macbeth" (SHAKESPEARE, 2010, p. 529), "Nada temas, Macbeth; ninguém parido; Por mulher terá força sobre ti" (2010, p. 561), "Mas, dentre eles, qual não foi parido?" (2010, p. 569), "Na mão de homem parido por mulher" (2010, p. 570).

Na narrativa bíblica, tal citação pode remeter tanto a Jó 14:1 que diz "O homem, nascido da mulher, é de poucos dias e farto de inquietação" (TJFA, 2007, p. 602) – nesse capítulo ele testifica da finitude da vida, a mesma mensagem que

Shakespeare desejava passar – ainda que pareça falar em enigmas – já que Macbeth estava preocupado com o seu fim, ou melhor, com sua (i)mortalidade e procurou, por meio do encadeamento das mesmas construções frásicas.

Há nessa frase ainda uma comparação presente na Tradução de JFA (2007, p. 1041), com a forma como Cristo se referiu a seu primo João, o Batista, depois de sua morte: "Em verdade vos digo que, entre os que de mulher têm nascido, não apareceu alguém maior do que João Batista" (Mateus 11:11). Entretanto, enquanto a alegação de Cristo se dá de uma forma direta, que soava como um elogio; a da bruxa, em *Macbeth*, se propunha a ser uma espécie de profecia, um alerta para o futuro do novo rei, que não imaginava que tal revelação indicava a deposição e sucessão de Macbeth por Macduff, um homem que nascera de cesariana, por isso, não diretamente por meios dos órgãos femininos.

Parafraseando uma divisão tradicional da retórica, e presente em Quintiliano, entre figuras de linguagem e figuras de pensamentos – (...) haveria duas espécies da citação: a repetição de pensamentos, *repetitio sententiarum*, e a repetição de palavras, *repetitio verborum* [vox] (COMPAGNON, 2007, p. 84). De certa forma, tomar empréstimos de uma obra sagrada de cunho poético como a de Jó, pode mostrar a afinidade de Shakespeare com esse livro, como em uma relação de derivação, mais próxima da apropriação do que da paráfrase. Isso tem sido uma constante nas obras shakespearianas.

No ato IV, cena 3, no texto em inglês Malcolm cita: "*Angels are bright still, though the brightest fell*"¹⁵, usa como referência o anjo decaído Lúcifer, "o mais esplendente de todos", para a futura derrocada da tirania. O nobre afirma a Macduff que não importa o índice da maldade (exemplificada por Macbeth), a menor

¹⁵ Disponível em <http://www.shakespeare-online.com/plays/macbeth_4_3.html>. Acessado em 21 jul. 2016.

das virtudes há de sobrepujá-la. Em sua tradução, Manuel Bandeira (SHAKESPEARE, 2009, p. 125) optou em manter a tradução inglesa: “Os anjos ainda esplendem, muito embora tenha caído o mais esplendente”. Eis uma alusão clara ao texto de Isaías 14:12 no Velho Testamento. “Como caíste desde o céu, ó Lúcifer, filho da alva! Como foste cortado por terra, tu que debilitavas as nações!” (TJFA, 2007, p. 764).

Embora o contexto se refira a Nabucodonosor, rei da Babilônia, que governou o maior reino jamais visto na Terra, invadira a Judeia, séculos antes de Cristo, matara milhares e levava muitos outros cativos, possuindo também o título de “Reis dos reis”, também faz referência a Lúcifer em Apocalipse 12:7-9, o anjo decaído, que comandou, durante a batalha nos céus, um grupo de anjos revoltosos, sendo derrotados e expulsos de lá para a terra: “E houve batalha no céu; Miguel e os seus anjos batalhavam contra o dragão, e batalhavam o dragão e os seus anjos; Mas não prevaleceram, nem mais o seu lugar se achou nos céus. E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo, e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele” (TJFA, 2007, p. 1351).

Pode-se ter uma compreensão maior ao depararmos com as palavras usadas por Heliodora em sua tradução de *Macbeth*: “Os anjos brilham, apesar de Lúcifer” (2010, p. 540). O nome Lúcifer vem do latim *lux*, luz e *ferre*, que seria conduzir. Depois da Queda, ele tornou-se o diabo ou Satanás¹⁶, o inimigo de toda a justiça, que era literalmente um filho espiritual de Deus e outrora fora um anjo com

¹⁶ No Bible Dictionary, the English word *devil* in the KJB is used to represent several different words in Greek (*slanderer*, *demon*, and *adversary*) and Hebrew (*spoiler*). The devil is the enemy of righteousness and of those who seek to do the will of God. Literally a spirit son of God, he was at one time “an angel” in authority in the presence of God; however, he rebelled in the premortal life, at which time he persuaded a third of the spirit children of the Father to rebel with him, in opposition to the plan of salvation championed by Jehovah (Jesus Christ). They were cast out of heaven and were denied the experience of mortal bodies and earth life (Isa. 14:12–15; Rev. 12:4–9) (KJB, 1990, p. 656).

autoridade na presença daquele considerado por Jesus Cristo na oração do Pai Nosso, como o Pai da humanidade, que está nos Céus.

Uma coisa é indiscutível: imagens bíblicas são tecidas e ressignifiquem toda a obra shakespeariana. Hamlin (2013) chega a afirmar que, apesar da ambientação na Escócia cristã, *Macbeth* parece um pouco mais cristã do que o *Rei Lear* (p. 303). Crê-se que nenhum outro autor tenha integrado em sua própria obra as figuras, os compósitos e temas encontrados na *Bíblia* mais do que Shakespeare. Levaria volumes, conforme expresso em Apocalipse 21:25, “(...) nem ainda o mundo todo poderia conter os livros que se escrevessem” (TJFA, 2007, p. 1174)”, que examinassem exaustivamente o uso de passagens, alusões e conteúdos semânticos bíblicos em Shakespeare, o teatrólogo que “decompõe a imagem sedutora, mas para recompô-la imediatamente, ajustá-la, adequá-la, [...] numa representação ou num simulacro” (COMPAGNON, 2007, p. 29).

Há uma pergunta que *Macbeth* faz aos assassinos, no ato III, cena 1, que dentro desse contexto, poderia ser feita a Shakespeare mediante tantas “apropriações” ou melhor seria dizer, “empréstimos” feitos por ele ao texto bíblico, a fim de explicar tantos “diálogos”: “Sois tão amigos do Evangelho a ponto de...” (SHAKESPEARE, 2009, p. 79). Em uma análise sobre as diferentes soluções tradutórias propostas por ambos os tradutores em relação a estes empréstimos, percebe-se que o conhecimento bíblico deles é quase idêntico. Ambos procuraram, dentro da distribuição de prosa/verso, respeitar as referências bíblicas, que certamente foram transportadas do original, já que ambos seguiram o mesmo caminho tradutório em relação a isso. Destaque para Barbara Heliodora, que foi além do texto, em sua explicação sobre Lúcifer ser o anjo maior entre todos os

demais, decaído por rebelião, ainda que a tradução inglesa não faça uma citação explícita de quem seria tal anjo decaído.

5 REI LEAR (1605-1606) E A PROVAÇÃO DE JÓ

Rei Lear é a terceira das quatro mais importantes tragédias de William Shakespeare, depois de *Otelo* e *Hamlet* e antes de *Macbeth*. Com um enredo de romance familiar, envolvendo um rei e suas filhas, um reino e seus súditos, em um pequeno mundo natal, “mundo pequeno, mas sólido e seguro, [...], onde se restabelecem relações autenticamente humanas, onde, sobre a base da família, restabelecem-se vizinhanças antigas: amor, casamento, procriação, velhice”, como bem define Bakhtin (2013, p. 339).

Um mundo patriarcal, onde um “capricho” destrói esse universo idílico, fazendo despontar o pior em seus habitantes, insuflando o egocentrismo, a ganância e a ambição, causando a ruptura de todos os laços, inclusive os que ligam seus espíritos ao corpo que os reveste, representado pela amargura, o rancor, a ira e a falta de misericórdia. William Shakespeare traz para a ribalta, a complicada arte de saber governar, seja um país, uma família ou a si mesmo, assim como a dramática constatação de que o pior inimigo, muitas vezes, habita dentro de cada um de nós e que o não reconhecer erros, o não admitir a derrota e o não buscar o perdão pode vir a tornar-se uma verdadeira tragédia.

Barbara Heliodora analisou que “de todas as obras de Shakespeare, e certamente entre todas aquelas que maior fama adquiriram, *Rei Lear* tem passado por mais e maiores vicissitudes do que qualquer outra” (HELIODORA, 2010, p. 175). Acusada de não poder ser encenada, chamada por vezes de extremamente cruel e psiquicamente sem coerência, a peça recebeu duras críticas de escritores como Tolstói, que se referiu a ela, como “uma tragédia imoral e irreligiosa” (BLOOM, 1995, p. 63), talvez por relatar a grande incongruência de um pai que não conhece os

próprios filhos, que é o caso tanto de Lear quanto de Gloucester. Na verdade, *Rei Lear* não é uma obra que traga um consenso, pelo contrário.

Enquanto há os que a desprezam e dela escarnecem, há os que consideram *Rei Lear* como “a definitiva obra-prima de Shakespeare” (HELIODORA, 2010, p. 241). Bloom (1995), declara que *Lear*, junto com *Hamlet*, “parece ser o pico do cânone shakespeariano e que, com *Lear*, estamos no centro dos centros de excelência canônica” (p. 69). Heliodora ainda destaca que, durante quase três séculos, a peça foi tida como uma obra tão monumental quanto a Capela Sistina, de Michelangelo, e a Nona Sinfonia, de Beethoven. Então nada mais apropriado do que apontar e analisar as tessituras bíblicas presentes nessa obra. Sobre o papel do coenunciador faz-se essencial as palavras de Koch (2012, p. 66): “Caberá ao nosso leitor fazer um exercício para descobrir todos os intertextos neles presentes e checar a extensão de seu repertório”.

Fugindo um pouco do lugar-comum, ou seja, do paralelismo com a história de Jó, entretanto ainda mantendo a concentração nos textos bíblicos, a peça remete a uma espécie de parábola, como a de Lucas 15: 11-21, do filho pródigo, só que aqui se apresentaria como um pródigo às avessas – onde um filho pega sua herança, cai no mundo, perde tudo e depois volta para o pai, arrependido (TJFA, 2007, p. 1126) - aqui quem volta e se arrepende é o pai, ressaltando arquétipos de fundo moral e utilizando representações familiares de grande complexidade como a rivalidade entre irmãos, medo de rejeição, da solidão, assim como o temor dos pais da indiferença e do abandono dos filhos. Essas tumultuadas relações remontam, de certa forma, à história bíblica de Caim e Abel, encontradas em boa parte das histórias de Shakespeare. Do lado Abel, encontram-se Edgar e Cordélia, honestos, corajosos, moralmente íntegros, alvos da maldade do próprio sangue. Do lado Caim,

estão seus respectivos irmãos (as irmãs dela, Regana e Goneril, e o meio-irmão dele, Edmundo), cujo desejo maior é o de cair nas graças de seus progenitores, mas que o fazem beneficiando-se da desgraça dos outros. Ou seja, tudo se resume a relacionamentos familiares.

Inclusive, como o próprio Abel, Edgar e Cordélia são tidos para Marx (2013) e Shaheen (1987), como protótipos de Cristo, sua paixão, crucificação e redenção. Mas há de se falar de tal *midrash* mais adiante.

Rei Lear não se limita a ser apenas um “hipertexto” ficcional e teatral. A obra pode ser, sim, um “intertexto próprio” da vida de qualquer um de nós, pois envolve o tecido mais comum, a costura mais visível da nossa sociedade, que é a família. Em especial, a família patriarcal. É interessante ver em seus enredos paralelos, quão enfático se apresenta o papel do pai (em nenhum dos casos aparecem as mães), talvez por ter sido escrita em uma fase mais madura de William Shakespeare, como se já exalasse sentimentos sobre quão duro e desolador pode ser o envelhecer.

O rei Lear, disposto a dividir seu reino com suas três filhas, inventa um “concurso” sobre qual filha sua mais deveria amá-lo como pai e como recompensa essa receberia uma parte maior em seu dote. Daí desenvolve-se toda a sua “tragédia”. Paralelamente, dois meios-irmãos são vistos de maneira equivocada por um pai “cego”, que traz em seu cerne outro tipo de disputa pelo poder. Tudo isso expõe a questão de quão poderosa é a célula familiar, pois o que acontece ali refletirá para o bem ou para o mal na sociedade, no Estado, no mundo. Conforme bem teoriza Heliadora:

Os elisabetanos viam uma perfeita interligação entre o indivíduo, o Estado e a natureza. O *Rei Lear* expressa o abalo que se dá nesses três níveis quando o mal atua sobre todo o conjunto: uma vez que se instaura um tal processo, ninguém fica

isento de suas consequências, e ele arrasta culpados e inocentes, indistintamente, em sua trilha destruidora. (2010, p. 241-242)

Destarte, “Fragilidade, seu nome é *família!*”

Mas *Rei Lear* é muito mais do que uma tragédia familiar, a ação da peça é bem mais abrangente, já que engloba igualmente a situação sociopolítica da Inglaterra elisabetana e até mesmo da Europa. Nesta peça, Shakespeare ilustra a realidade da monarquia absolutista que dominava o continente, com maior requinte, porém, não menos inconsequente do que o poder nas mãos do rei Lear. O alvo de seu escrutínio era a monarquia em si, ainda que anacrônica, que permanecia de prontidão para reagir de uma forma, muitas vezes inclemente, ao ser desafiado. O próprio Honan declarou que cada tragédia era uma hipótese imaginária por meio da qual Shakespeare, mediante seu domínio da retórica e da dramaturgia, testava as questões relacionadas aos interesses sociais e políticos e às percepções dos londrinos (HONAN, 2001, p. 411-412).

Honan chama a atenção para uma interessante observação de um estudioso anônimo em que, a peça *Rei Lear*, imersa tanto em problemas relacionados a política, já que tanto Lear quanto Shakespeare vivem em tempos de monarquia como em um relacionamento violentamente destrutivo que engloba o tempo, a ordem civil e o próprio ser interior, onde Shakespeare tenciona confrontar “futuros equivocadamente apresentados, através de predições e ações, como realidades, e a tentativa desastrosa de impor ao tempo do mundo desígnios restritos” (2001, p. 405).

Um episódio interessante é sobre sua suposta “pré-estreia” no Globe, *Rei Lear* acabou sendo encenada para a corte inglesa, em Whitehall, na noite de São Estevão, em 26 de dezembro de 1606. A peça parece ter caído no agrado do

patrono do grupo, o rei Jaime, ao mostrar que a divisão do reino de Lear era uma completa loucura. Na época, havia um movimento patrocinado pelo próprio rei Jaime para convencer seus parlamentos a aceitar a unificação anglo-escocesa – questão que acabou se estendendo por cem anos e que se mantém até hoje – com o próprio Jaime I se autodenominando “Rei da Grã-Bretanha”. Como a história da divisão feita por Lear não é bem-sucedida, isso tirou a obra e o próprio Shakespeare da mira revanchista do rei. Mas, ainda assim, o medo da censura, ou a presença da autocensura, talvez explique algumas das extensas revisões realizadas na tradução da obra impressa no Fólho (HONAN, 2001).

5.1 FONTES DA OBRA

A peça *Rei Lear*, escrita, segundo Heliodora (2010, p. 241), no final de 1605 ou início de 1606, no início do reinado de Jaime I, descende de algumas matrizes interessantes. Honan (2001) conta que Shakespeare se preparou para escrever *Rei Lear* por meio de um estudo elaborado, de uma leitura ampla e intensa, mesmo para os seus padrões. Para se ter uma ideia da grandiosidade desse novo projeto escritural, vale a pena que se faça um exame rápido de algumas dessas fontes, que podem ter começado com a leitura de Montaigne (1603) na excelente tradução de Florio, o que teria contribuído para a riqueza do vocabulário e de onde o dramaturgo poderia ter tirado várias palavras. O mesmo pode ter ocorrido como texto *A História Regum Britanniae* (cerca de 1136), de Geoffrey de Monmouth, uma tradução contada como parte da história da Inglaterra. Ali se encontrava a narrativa sobre um rei britânico chamado Leir, o fundador de Leicester, e suas três filhas, duas das quais tentam tirá-lo do trono. Já sua terceira filha, de nome Cordella, permanece fiel ao pai e torna-se a sua herdeira. Honan (2001) relata que, na peça, o Rei Leir planeja enganar sua querida Cordella com o intuito de levá-la a casar-se com um

governante da Bretanha. Para bajularem o pai, as outras filhas, Gonorill e Regan, prometem que só se casarão com quem o pai escolher. Como Cordella se recusa a isso, ele resolve dividir o reino só entre as duas primeiras, porém não bane a filha “rebelde”.

Mas antes desse argumento, “Lyr ou Ler, já era uma figura presente lendariamente na vida dos conterrâneos do dramaturgo” (HELIODORA, 2010, p. 241). Fosse em *as Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda* (1587), de Raphael Holinshed, ou no canto 10 do segundo livro do poema épico *The Faerie Queene* (1590), escrito por Edmund Spenser, como John Higgins em *A Mirror for Magistrates*. Consta, porém, que no início da criação da obra, seu argumento geral veio da peça *A Verdadeira Crônica do Rei Leir e suas Três Filhas* (*The True Chronicle Historie of King Leir and his Three Daughters*), de um autor anônimo, publicado em 1605, que era parte do repertório teatral londrino da década de 1590 (HELIODORA, 2010).

Shakespeare deu uma roupagem nova ao condensar sete cenas dessa peça em um único ato, que compôs a primeira cena do seu *Rei Lear*. Barbara Heliodora (2010) presume que, tendo todos esses argumentos finais felizes, foi bem perspicaz a percepção do dramaturgo em explorar a face trágica da história desse rei e suas três filhas, e isso pode ter sido decidido depois de Shakespeare ter lido *Gorboduc* (1561), de Norton Sackville, a primeira tragédia senequiana inglesa, que narra a trajetória e o desfecho terrível de um rei que decide, ainda em vida, dividir o reino com seus dois filhos. Fala-se, também, que esse padrão trágico talvez se deva à fonte provável de Shakespeare, a *Arcádia da Condessa de Pembroke*, um romance pastoral de Philip Sidney, de 1590, na qual o rei cego Paphlogonian, da Paflagónia,

é vítima da ingratidão e do logro, em um episódio em que é enganado por um de seus dois filhos (MARX, 2013).

Hamlin (2013) comenta que, ao contrário da peça de Shakespeare, a de Leir se passa em um universo mais voltada para o Cristianismo e que ela possui fortes conotações cristãs, inclusive a peça Leir faz várias referências ao *Magnificat*, que é o cântico de Maria, mãe de Jesus, ao anunciar sua gravidez a sua prima Isabel, em Lucas 1:46-55 (TJFA, 2007, p. 1009). Apesar de Leir conter aproximadamente 30 referências diretas, 13 possíveis referências ou passagens com ecos bíblicos consistentes e muitas imagens religiosas, Shakespeare não se apropriou de nenhuma delas. Marx prossegue “As referências escriturísticas em *Rei Lear* podem ter sugerido o empréstimo de uma frase ou mesmo de uma situação paralela da peça Leir, mas na maioria das vezes, as referências bíblicas da obra de Shakespeare não saíram dali” (2013, p. 144-145). Shaheen (1987) também afirmou que poucas peças que Shakespeare usou como fonte para escrever *Rei Lear* contêm muitas referências ou imagens bíblicas. O dramaturgo pode ter sido influenciado ao deparar-se com uma frase ou situação paralela nessa sua maior fonte, mas Shaheen assevera que a maior parte das referências bíblicas nessa peça foram tiradas diretamente da *Bíblia* por Shakespeare.

Nenhuma dessas fontes anteriores sugere que o rei tivesse enlouquecido, mas alguns acadêmicos modernos encontraram novos fatos que podem estar ligados a essa decisão pela insanidade real. Por volta de 1603, duas irmãs – Lady Sandys e Lady Wildgoose – tentaram fazer com que seu pai, Annesley, um velho militar que fazia parte do cortejo real, fosse declarado louco. Annesley tinha uma terceira filha, Cordell, que implorou a Lord Cecil que pusesse seu pai e as propriedades que ele possuía sob os cuidados de um protetor benigno. Os

Wildgoose contestaram o testamento do velho militar e por fim, em 1608, Cordell Annesley casou-se com Sir William Harvey, padraсто do conde de Southampton – e que alguns acreditam ser o “M.W.H.” a quem “*Shakes-peares Sonnets*” foi dedicado (HONAN, 2001, p. 407-408). Por sua vez, o enredo secundário basicamente desenvolvido à luz do adultério, sobre um pai e seus dois filhos, um legítimo e outro bastardo, teria sido inspirado também no romance *A Arcádia*.

Sabe-se que esse duplo enredo é um artifício de intensificação dramática, como dois mundos, um diante do outro, um refletindo o outro, lançando luz ao outro. Filhos traíndo o pai, pai traíndo os filhos, com esse método de justaposição de dois enredos em cenas alternadas, desenrola-se a percepção mais profunda das ações de um enredo através de outro e de um personagem através do outro: Gloster (ou Gloucester) e Lear, Cordélia e Edgar, Regana e Goneril e Edmundo. Em ambos os enredos, o patriarca é destituído de seu poder real e sofre pela ingratidão dos filhos. Porém ambos parecem ter contribuído para o desenrolar dos eventos, de modo bem significativo. Lear não conhece suas filhas, como também não conhece a si mesmo. Gloster diferencia ostensivamente o filho legítimo do bastardo.

Do lado político, Shakespeare certamente imbuído das novas ideias renascentistas e imerso no advento da Reforma Protestante leva para o palco por meio da peça o questionamento de velhas certezas. Shakespeare tende a mostrar o processo doloroso da transformação histórica (a jornada de Lear), o redemoinho da confluência de duas eras (pais e filhos) e a impossibilidade de transição serena entre uma e outra (Kiernan, 1966, p. 108).

Já Hannibal Hamlin (2013) cogita que, além da *Bíblia*, Shakespeare pode ter lido o *Sermões de Jó*, escrito por John Calvino, traduzido para o inglês, entre 1564 e 1567, por Arthur Golding, o mesmo tradutor de uma das obras-fonte mais usadas

por William Shakespeare, *Metamorfoses*, de Ovídio, em meados de 1567. A tradução dos *Sermões* aparece em Londres, em 1574. Hamlin conta que esse livro proporcionou a Shakespeare algumas referências específicas para a produção de *Rei Lear* e parece tê-lo influenciado em sua escolha de certos temas e imagens prevalentes. Por exemplo, o tema da cegueira, recorrente no livro de Ovídio, bem como a “metáfora” dos homens serem “despidos” por Deus (Hamlin, 2013, p. 312). Porém vamos nos restringir a presente investigação ao texto bíblico. A questão é: como o dramaturgo chegou até o Livro de Jó, cuja inspiração maior serviu para acrescentar mais complexidade à obra *Rei Lear*? Hamlin declara que ela deve ter vindo da “peça de Christopher Marlowe, *O Judeu de Malta*” (2013, p. 309). Escrita entre 1589 e 1592, esta peça foi o maior sucesso de Marlowe, tendo sido representada 19 vezes entre 1592 e 1593, continuando popular em 1594. As alusões dela à história de Jó eram bem evidentes.

Um judeu rico, chamado Barabas (ou Barrabás, em português), após ter suas mercadorias apreendidas por governadores cristãos, amaldiçoa seus inimigos, mas recebe o conselho de três amigos para ser “paciente”. Um desses amigos chama-se Temainte, nome que tem sido reconhecido como uma variante da tribo Temanite do amigo de Jó, Elifaz, o temanita, (na *Bíblia*, temanitas vinham de Teman, a terra da tribo dos edomitas, descendentes de Esaú, filho de Isaque, irmão de Jacó, Gênesis 36:11). Outro amigo constata: “Sim, o irmão Barabás lembra Jó” (SHAKESPEARE, citado em HAMLIN, 2013, p. 309). O extraordinariamente mau Barabás de Marlowe é um espelho às avessas do reto e íntegro Jó. E o paralelo alusivo desse dramaturgo é citado de forma de apresentar Barabás como um opositor, um “Anti-Jó”, caracterizado por sua impaciência (2013, p. 309-310).

Shakespeare sabia que, como bem lembra Bakhtin, ignorar a orientação externa do discurso proposto é “algo tão absurdo quanto estudar o sofrimento psíquico” (2010, p. 99).

Para a consciência individual, a linguagem enquanto concreção socioideológica viva e enquanto opinião plurilíngue, coloca-se nos limites do território de outrem. A palavra da língua é uma palavra semi-alheia. Ela só se torna “própria” quando o falante a povoa com sua intenção, com seu acento, quando a domina através do discurso, torna-a familiar com sua orientação semântica e expressiva. [...] Para isto, o poeta desembaraça as palavras das intenções de outrem, utiliza somente certas palavras e formas e emprega-as de tal modo que elas perdem sua ligação com determinados estratos intencionais de dados contextos de linguagem. (BAKHTIN, 2010, p. 100)

Bloom presume que Shakespeare, devido ao seu contato constante com as Escrituras Sagradas desde a juventude e visto que ele escreveu a tragédia enquanto estava a serviço do rei Jaime I, conhecido por ser o tolo mais sábio da cristandade, tenha concebido Lear sob a influência da grande admiração que Jaime I tinha por Salomão, a sabedoria real (2001, p. 593). Mas, por ser a “teoria de Bloom”, a exceção, nos deteremos à regra.

De acordo com L. C. Knights¹⁷, *Rei Lear* possui três características que a identificam como uma grande obra de arte:

- É atemporal e universal
- Representa uma ruptura: um momento muito importante na evolução do pensamento da humanidade
- Marca o advento do pensamento moderno da civilização ocidental.

¹⁷ Citado em artigo da profa. dra. Anna Camati. *A Importância do contexto histórico*. Texto dado em aula em 2014 (escrito em 08 maio 2003).

Como bem retratou Aristóteles (2008), os atributos de uma boa tragédia são mudança de fortunas, peripécias (peripeteias), reconhecimento ou descoberta. Heliodora chama a atenção de que toda a peça do dramaturgo “vai girar em torno do estabelecimento do que serão nos relacionamentos humanos as medidas justas, adequadas segundo os ditames da natureza e da organização social” (2009, p. 52). *Rei Lear* de Shakespeare traz em seu texto todos estes requisitos, sem ser tida como uma obra religiosa. Como o livro de Jó, ele expõe o sofrimento resultante de escolhas erradas, atos impulsivos e ações destrutivas, seja do próprio “protagonista” ou das pessoas que o cercam.

5.2 UM HOMEM, UM MITO

O Velho Testamento, em sua segunda parte, deu lugar ao que se chama de Literatura de Sabedoria, envolvendo o livro de Salmos, que engloba os hinos de adoração; o livro de Provérbios, como a coleção de dizeres de sabedoria; Cantares de Salomão, o conjunto de cânticos de amor e paixão e os ditos de meditação lírico-filosófica, contidos em Eclesiastes. A sabedoria contida nesses livros abrange praticamente todos os aspectos da vida (MARX, 2013). E o livro que encabeçava essa parte pós-histórica foi o drama do homem chamado Jó.

Interessante dizer que a ideia de que o Livro de Jó seria uma “tragédia formulada no século XIV por Theodore of Mopsuestia e recebeu aval, no século XVI, do crítico bíblico renascentista Theodore Beza” (MARX, 2013, p. 60). Até então, era apenas visto como mais uma história bíblica, apesar de que, na Idade Média, muitas versões desse livro, aparentemente incomodadas com o sofrimento intermitente do protagonista, omitiram suas “blasfêmias”, ao cobrar de Deus a razão de tantos infortúnios. Com a chegada da modernidade, a prática protestante tornou tal

“deslize” mais aceitável, graças ao desenvolvimento intelectual da época, que não mais considerava a atitude de Jó como uma blasfêmia (HAMLIN, 2013).

Escrito quase inteiramente em linguagem poética, com um prólogo e um epílogo em prosa, o Livro de Jó costuma ser classificado, segundo Rogerson (2003, p. 96) como “literatura de sabedoria” ou literatura sapiencial. Ele já inspirou poesias, obras de arte e músicas, mais notadamente “Ilustração do Livro de Jó” (1825), obra de arte de William Blake, exposta no *National Gallery of Art*, em Washington, USA (2003, p. 99).

O livro também é considerado uma crítica à visão do mundo mediante um suposto predomínio moral em que a virtude é sempre recompensada e o pecador iníquo, punido. Contudo, o Livro de Jó convida seus leitores a exercerem fé em Deus, como quando Jó disse acerca do Senhor: “Ainda que ele me mate, nele esperarei” (Jó 13:15, TJFA, 2007, p. 602). O livro também exorta a olhar além das tribulações desta vida em direção à gloriosa Ressurreição possibilitada pelo Salvador, pois Jó testificou corajosamente: “Porque eu sei que o meu Redentor vive, e (...) em minha carne verei a Deus” (Jó 19:25-26, TJFA, 2007, p. 607).

No entanto, não se sabe por quem, quando ou onde esse livro foi escrito. O que pode ser dito é que Jó, ao contrário do que muitos supõem ou chegam a declarar, realmente existiu e viveu na terra de Uz, referência ao nome do filho primogênito de Milca e Naor, irmão de Abraão. Eles tiveram oito filhos, a saber: Uz, Buz, Quemuel, Quésede, Hazo, Pildas, Jidrafe e Betuel (Gênesis 22:20-21). A *Bíblia* informa que a terra de Uz fica no Oriente, na fronteira de Edom (TJFA, 2007, p. 23). A localização atual seria provavelmente na Arábia, ao leste de Petra e ao noroeste da Arábia Saudita.

O dicionário Wycliff (PFEIFFER et al., 2007, p. 1053) afirma que, para esse livro ser considerado canônico em Israel, seu autor deve ter sido um israelita, segundo a tradição profética. Mas alguns estudiosos afirmam que possa ter sido escrito pelo próprio Jó, ou ainda por Eliú, Ezequias, Isaías, Moisés e Salomão, entre 1441 e 950 a.C. (ROGERSON, 2003).

5.2.1 Resumo do Livro de Jó

Assim como *Rei Lear* é a mais épica das tragédias, o personagem de Jó era o arquétipo da desolação e do infortúnio. Porém, é provável que Shakespeare conhecia a história de Jó o suficiente a fim de transcriá-la sob uma ótica sofista, usando o protagonista para apontar questionamentos de velhas certezas. Jó – incluso nos livros considerados poéticos da *Bíblia*, apesar de ter mais de 40 capítulos, possui versículos curtos, porém de aura profunda.

Os capítulos 1 a 2 se apresentam como um prólogo onde se inicia a narrativa poética. Deus e Satanás debatem imaginariamente sobre a fidelidade e prosperidade de Jó. Satanás insinua que Jó só é íntegro por ser um homem abençoado. O Senhor dá permissão a Satanás para afligir Jó, mas não para matá-lo. Jó persevera e permanece fiel em meio à perda de sua riqueza pessoal, de seus filhos e, por fim, da própria saúde. Ou seja, nos dois primeiros capítulos, segundo Marx (2013), a prosperidade de Jó lhe é tirada mediante eventos trágicos, que o levaram à perda de seus filhos, de toda sua fortuna, de sua saúde e de seu prestígio perante a sua comunidade. Pior, ele se viu isolado, sem o apoio de quem mais importava – sua esposa e seus amigos.

Nos capítulos 3 a 37, Jó lamenta suas aflições e se pergunta se teria sido melhor nunca ter nascido. Três dos amigos de Jó – Elifaz, Bildade e Zofar – vão consolá-lo, mas começam a questioná-lo quando ele diz não merecer seus

sofrimentos. Em seguida, os quatro debatem sobre a natureza do sofrimento nesta vida. Os amigos de Jó dizem que a justiça de Deus não pune os justos; portanto, o padecimento de Jó deve estar ligado a algum pecado cometido. Jó declara sua inocência e mantém-se confiante em Deus, embora não saiba por que lhe sobrevieram aquelas provações. Eliú, um homem mais jovem, oferece reflexões sobre os motivos do sofrimento de Jó.

Do capítulo 38:1 ao 42:6, Deus aparece e faz muitas perguntas a Jó, levando-o a pensar no poder supremo de Deus e em Sua superioridade. O Senhor explica a Jó que é difícil para um mortal ver as coisas sob a perspectiva Dele. Jó submete-se humildemente ao Seu Deus e a Seus juízos. Já no capítulo final em Jó 42:7-16, em um breve epílogo, Deus abençoa Jó por sua retidão, dando-lhe o dobro das posses que perdeu, permitindo que ele tenha novamente o mesmo número de filhos que teve antes e restaurando sua antiga posição social. Jó tem, daí em diante, uma vida longa e plena.

A síntese desse discurso é a superação de um homem diante de grandes e sucessivas adversidades da vida. O Livro de Jó, tendo Deus como uma espécie de autor, traz algo de lírico e autobiográfico nessa relação dialógica entre autor e personagem. Pelo olhar de Bakhtin, “a proximidade entre personagem e autor na lírica não é menos evidente que na biografia” (2015, p. 153). Não é à toa que Jó é tido como um arquétipo de Cristo, pois Deus, o Pai, permitiu a seu Filho, assim como a Jó, passar por todo um sofrimento “além das faculdades humanas”, por confiar que teriam forças e resiliência suficientes para sobrepujá-lo.

Há ali uma contínua transformação do homem para um ser cômico de que é menos do que o pó da terra. Mas o que dá ao autor esse poder pleno sobre a personagem? O isolamento do vivenciamento a partir de um evento, apesar de

completo, nesse caso, cria uma ilusão de que a personagem se encontra externamente solitária, quando, na verdade, ela não está internamente solitária em termos de valores. A tribulação extrema de Jó não o deixa renunciar a tudo em que acredita, inclusive à sua fé Naquele que parecia tê-lo abandonado.

Devido à sua estrutura, o diálogo de Jó, segundo Bakhtin (2015, p. 200), “é interiormente infinito, pois a oposição da alma a Deus – o indivíduo em luta ou resignado – é nele concebida como imutável e eterna”. Mas antes de expormos a questão da influência e da semelhança estrutural do personagem bíblico com o rei shakespeariano, procuraremos revelar tais peculiaridades no próprio material aqui disponível.

5.3 O REINO DE LEAR E A BÍBLIA DE JÓ

A comparação do *Rei Lear*, de Shakespeare, e o Livro de Jó tem se tornado para a crítica um lugar-comum. Por exemplo, em 1949, o crítico e escritor G. Wilson Knight escreveu que “*Rei Lear* é uma analogia ao Livro de Jó”. Uma década depois, John Holloway não só ratificou o paralelo entre as duas obras, como apontou um número de pontos verbais de contato para concluir que a semelhança reside no tema da paciência na adversidade. Arthur Kirsch, em 1990, escreveria que a representação do sofrimento na peça tem sido constantemente comparada com o Livro de Jó. Bem como Holloway, Hirsch cita Rosalie Colies em um ensaio em 1974 “*The energies of endurance: Biblical Echo in King Lear*” (A energia da paciência: Ecos bíblicos em *Rei Lear*), mas ele citou outros como W. R. Elton (*King Lear and the Gods*, 1966), ou Kenneth Muir, que em 1984 foi mais longe para alegar: “Não há dúvida de que Jó estava frequentemente na mente de Shakespeare enquanto ele escrevia *Rei Lear*” (HAMLIN, 2013, p. 306-307).

Já Bloom inicialmente concordou que, “o sofrimento de Jó já foi apontado

como paradigma para a provação de Lear” (2001, p. 589). Porém, logo depois, contrariando boa parte da crítica, Bloom afirma que o dramaturgo teria, não Jó, mas outro modelo bíblico em mente: o rei Salomão. Claro que situado não durante sua glória e grandeza, com uma sabedoria conhecida por várias partes da região, mas ao final de seu reinado, um monarca idoso e influenciável, que, levado por pecados de soberba e luxúria, tornou-se totalmente afastado da providência divina.

As histórias tinham um enredo similar: um homem velho, de família que cai da graça até um estado de sofrimento e vicissitude tamanha que o conduz tanto a um nível inexplicável de autoconhecimento, quanto a sentir o desejo de acabar com a própria vida. E tanta provação é capaz de levá-lo ao encontro de uma forma maior de divindade. Tanto a peça de Shakespeare quanto o Livro de Jó contêm elementos “aristotélicos” para o maior de todos os dramas: reversão de riquezas, peripécias, catarse, com a descoberta ou o reconhecimento (MARX, 2013).

Mas como todo gênero trágico tende a se desenvolver exatamente em períodos históricos de ruptura ou mudança, seja de um reino ou de um indivíduo, ou mesmo de um grupo familiar, tanto em *Rei Lear* quanto no livro do Velho Testamento, ocorre a ruptura de laços familiares (microcosmo), por rejeição, por abandono ou morte. As terríveis experiências passadas por eles em sua jornada os conduziram à autoanálise, ao amadurecimento como ser humano. Ambos ao passarem por tamanhas adversidades, por serem destituídos dos seus bens mais valiosos: família, dinheiro, poder (ou sucesso), conforto, segurança e mesmo de sua saúde e suas vestes, dá continuidade a um processo que vão levá-los a um autoconhecimento e a uma redenção totalmente inesperados. Ao testemunhar a tremenda força da natureza, alheia a qualquer vontade, há um encontro com a realidade de sua própria e completa insignificância. Tornam-se indiscutivelmente o

que Lear considera em determinado momento: “(...) um modelo de paciência” (SHAKESPEARE, 2006, p. 72; 2010, p. 335).

Na primeira parte de sua história, após seus episódios trágicos, a primeira reação de Jó a seu novo *status quo* foi agir com resignação e paciência presentes nestas palavras: “O Senhor o deu e o Senhor o tomou; bendito seja o nome do Senhor. Em tudo isso Jó não pecou” (Jó 1:21-22, TJFA, 2007, p. 594). Após sete dias de total e silente prostração, ele entra em tal estupor que amaldiçoa o dia em que nasceu e tem o desejo de morrer. Os três amigos que o visitam e deveriam consolá-lo (mas acabam agindo como o Bobo de Lear) tornam-se testemunhas de acusação, repreendendo-o, ordenando-lhe que se arrependa de seus pecados, o que acreditavam ser a causa por trás de toda a sua desdita.

Na parte final de seu livro, Jó recebe a visita do próprio Deus, que revela a ele alguns dos mistérios de sua criação, respondendo algumas perguntas feitas por Jó durante toda a sua tribulação. É o esperado momento da restituição. Ele recebe em dobro tudo que perdeu em relação aos bens materiais, assim como ganha outros sete filhos e três filhas. Essa é a segunda reversão nesse drama, a parte do reconhecimento.

No caso do *Rei Lear*, o discurso elaborado parece ser o mesmo. O monarca experimenta o revés de sua vida quando, logo no primeiro ato da peça, força a sua filha favorita a deixá-lo devido ao seu orgulho exacerbado e quando as outras duas filhas conspiram para humilhá-lo e para expô-lo. Lá pela metade do segundo ato, ele perdeu suas terras, seus servos, sua autoridade e seu juízo. A cena da restituição ocorre no quarto ato, quando ele é “resgatado” pela filha Cordélia. Reduzido a uma imagem de fraqueza e vergonha, Lear recebeu, em vez da punição esperada, o retorno em amor e consideração.

Vem, no final, o reconhecimento, a descoberta, com a mudança de percepção, de perspectiva, de atitude do personagem. Etimologicamente, reconhecimento implica que o personagem descobre uma verdade profunda de algo que já era conhecido, mas até então ignorado, a catarse. Ambos os discursos traçam um caminho onde o infortúnio do primeiro reverso, que despiu os protagonistas de crenças arraigadas em deuses benevolentes, na ordem política e moral e no valor da vida, leva-os a desvendar verdades céticas e desmitificadas. O segundo reverso traz um novo olhar incorporando à lição de perda (MARX, 2013).

Shakespeare parece conectar Jó e Lear por meio de alusões sucessivas envolvendo a virtude da paciência. Enquanto Jó, no primeiro revés, aprende que os bens que ele mais apreciava – família, prestígio, saúde, riquezas – são frágeis; o rei Lear, na mesma condição, descobre uma série de loucuras às quais sucumbiu como um tolo. Enquanto Jó aprende que não se deve depender da gratidão alheia, conforme exposto nestas escrituras em Jó 29:12; 15-17: “Porque eu livrava o miserável, que clamava, como também o órfão que não tinha quem o socorresse. (...) Eu me fazia de olhos para o cego, e de pés para o coxo. Dos necessitados era pai, e as causas de que eu não tinha conhecimento inquiria com diligência. E quebrava os queixos do perverso, e dos seus dentes tirava a presa” (TJFA, 2007, p. 613-614).

Já Rei Lear, no ato III, cena 2, reconhece quão estúpido foi dividir o seu reino e afastar-se do trono, acreditando que continuaria com poder soberano, registrado tanto na tradução de Millôr, “A chuva, o vento, o trovão e o fogo não são minhas filhas. Elementos, eu não os acuso de ingratidão; nunca lhes dei reinos ou chamei de filhos, nunca me deveram obediência alguma” (SHAKESPEARE, 2006, p. 72), quanto na de Barbara Heliodora: “Chuva, vento e fogo não são minhas filhas.

Não vos chamo de ingratos, elementos. Não vos dei reinos, nem chamei-vos de filhas. Não me deveis lealdade”. (SHAKESPEARE, 2010, p. 334).

Jó, no capítulo 12, versículos 4 a 6, descobre ali que nem a submissão total, nem a blasfêmia ao murmurar seriam capazes de livrá-lo do curso de seus infortúnios, que a dor depois disso pode até tornar-se pior e continuar além do insuportável, que o justo e o iníquo, muitas vezes, não recebem o merecido e que a sua tragédia pode ser um lugar-comum de vários outros: “Eu sou motivo de riso para os meus amigos; eu, que invoco a Deus, e ele me responde; o justo e perfeito serve de zombaria. Tocha desprezível é, na opinião do que está descansado, aquele que está pronto a vacilar com os pés. As tendas dos assoladores têm descanso, e os que provocam a Deus estão seguros; nas suas mãos Deus lhes põe tudo” (TJFA, 2007, p. 600).

Lear, no ato IV, cena 6, aprende quão insensato é acreditar em bajulação; como a degradação pode levar a começar a perceber o apoio da “plebe” e passa a querer retribuir. Lear descobre que os “céus”, que pensou que sempre pleiteariam por ele, poderiam tornar-se tão impiedosos quanto suas duas filhas. Seu solilóquio em tom de desespero é apresentado de modo bem parecido tanto por Millôr, “Mas ninguém me apoia? Todos me abandonam? Isso é motivo de um homem se converter em um rio de lágrimas salgadas” (SHAKESPEARE, 2006, p. 114) quanto por Barbara “Sem ter segundos? Eu, assim, sozinho? Isso faria alguém cheio de lágrimas” (SHAKESPEARE, 2010, p. 391).

Nesse paralelismo sequencial, durante o segundo reverso, Jó aprende que os desígnios de Deus não podem ser previstos, compreendidos ou limitados por julgamento humano; que tanto o lado bom quanto o ruim tinham sua beleza de propósitos que vai muito além do que se possa imaginar; que, ao contrário do que

seus “amigos” afirmaram, o sofrimento não é um sinal de punição pelo pecado. Ele também aprende que estar na presença de Deus não só revelava a sua própria insignificância diante da grandeza de Deus, mas também a sua capacidade de conseguir suportar as maiores adversidades e sentir-se abençoado por saber que Deus confiou nele o suficiente para testá-lo.

Essa referência à nudez, tanto explícita quanto implicitamente, em Jó e em Lear, pode ser associada a uma súbita e extrema capacidade de mudança que, consciente ou inconscientemente, resulta em maior autoconhecimento, ao indicar a saga de um homem que, se achando “acima de todos”, descobre-se, como Jó em sua extrema tribulação, que é menos do que os vermes e o pó da terra. É como participar de um exercício dos Deuses, a fim de demonstrar ao homem quem Eles realmente eram; e principalmente para que tanto Lear quanto Jó soubessem quem eles próprios eram.

Observar os ecos de linguagem, as temáticas paralelas e as similaridades nas tramas entre o texto bíblico e o shakespeariano em questão, permite perceber que Lear e Jó apresentam como representações onomatopaicas “de gritos de dor”. Todas essas alusões servem principalmente para fornecer ao público um padrão importante para se desenvolver a paciência. Sim, a paciência seria o segmento nuclear do sofrimento.

Tanto que, em Lear, esse “padrão perfeito de paciência” apresenta-se em seis referências dessa virtude, conforme quadro anexo

Tradução de Millôr Fernandes (2006)	Tradução de Barbara Heliodora (2010)
Eu lhe rogo, senhor, tenha paciência (p. 61)	Tenha paciência, Senhor (p. 319).
Senhor, onde está a paciência de que	Por piedade, senhor! E a paciência que

tão frequentemente te gabavas? (p. 86).	sempre se gabou de ter mantido (p. 352).
Não: serei um modelo de paciência (p. 72).	Não; eu serei um modelo de paciência (p. 335).
Tens de ter paciência comigo (p. 122).	Só com teu apoio. Eu te peço que esqueças e perdoes (p. 402).
Os homens devem aguardar a hora de sair deste mundo com a paciência com que esperam a hora de entrar nele (p. 126-127).	É preciso partir como se chega; sem querer (p. 410)
Eu posso ser paciente (p. 64).	Sou paciente (p. 322)

Essas e outras citações da palavra resumem o significado global dessa peça (HAMLIN, 2013). Como foi dito anteriormente por Holloway, “a semelhança [entre Lear e Jói] reside no tema da paciência na adversidade” (p. 306).

Ainda no ato II cena IV, da tradução de Millôr Fernandes (SHAKESPEARE, 2006, p. 63), em um colóquio com a filha Goneril, Lear tenta invocar os deuses como se esses tivessem assumido a função de eternamente protegê-lo, tanto como rei quanto como um velho: “Ó, Deus! Se tens amor aos velhos, se tua pacífica autoridade recomenda a obediência, se tu próprio és velho, faz da minha, a tua causa”. Barbara Heliodora (SHAKESPEARE, 2010, p. 322) preferiu seguir à risca a tradução deste trecho: *O heavens, If you do love old men, if your sweet sway. Allow obedience, if yourselves are old, Make it your cause; send down, and take my part!* “Ó, céus! Se amais os velhos, e sua doce força; Aprovai a obediência, se sois velhos; Abraçai minha causa, meu partido!” Entretanto, ambas as alusões têm o

mesmo sentido. Mais uma vez, pôde-se ligar tais vozes com a de Jó, em sua exortação a Deus, em meio a seu sofrimento presente em Jó 7: 20-21: “Se pequei, que te farei, ó Guarda dos homens? Por que fizeste de mim um alvo para ti, para que a mim mesmo me seja pesado? E por que não perdoas a minha transgressão, e não tiras a minha iniquidade? Porque agora me deitarei no pó, e de madrugada me buscarás, e não existirei mais” (TJFA, 2007, p 612). Shakespeare apresenta o rei em confronto com seus desafios, acompanhando sua transformação em vários estágios de sua jornada. As circunstâncias adversas conduzem o rei à reflexão sobre si mesmo e o mundo, passando por todas as suas vicissitudes até chegar a sua redenção final. O mesmo ocorre com Jó.

Como Jó, *Rei Lear* é parte de uma tradição da Literatura de Sabedoria. A mesma sabedoria que Lear procurava em *Poor Tom*, quando se refere a ele como “nobre filósofo” (Ato III, cena 4, p. 347, BH). Sabedoria é o que Lear ensina a Gloucester: “Eu orarei por ti... Quando nós nascemos, nós choramos por este grande bando de tolos” (Ato IV, cena 6, p. 390-39, BH). Tragédia “é Literatura de Sabedoria em forma de drama” (MARX, 2013, p. 62).

Ainda que exista muitas similaridades, certamente há diferenças notáveis entre eles: Jó era paciente, sofreu suas perdas e suportou com longanimidade os maus juízos que fizeram dele, fortalecido pela fé em seu Deus. Lear, pelo menos inicialmente, é o modelo da intolerância, impaciência e, ao contrário de Jó, não fez mau julgamento, nem dos que o julgavam mal. Hamlin inclusive sugere que a ideia de escrever uma obra sobre um “Anti-Jó” parece ter atraído William Shakespeare (2013, p. 310). Talvez por isso Honan tenha redarguido que “a peça está longe de ser uma alegoria cristã” (2001, p. 408).

Mas a grande diferença está no final de ambas as obras. Enquanto Jó,

depois de tantas dificuldades e perdas, é recompensado pelo mesmo Deus que parecia o haver abandonado e vive feliz e plenamente¹⁸, Lear, por fim, acaba perdendo tudo (reino, filhas, servos) e o mais importante: a filha Cordélia e a própria vida, não sem antes implorar pelo perdão da filha mais nova. Aqui surge a ideia de confissão, arrependimento e expiação diante da dor da tragédia. Mas que funciona como, lembrando os dois sacramentos de cura dentro da religião católica, a reconciliação e a extrema-unção, algo comum naquela época.

Andrew Cecil Bradley sugere que, se Lear sobrevivesse, então o título da peça deveria ser *A redenção do Rei Lear*, pois significaria que as cenas finais permitiram a Lear alcançar uma revelação transcendente de como seria o verdadeiro sacrifício por amor, tanto o de Cordélia ao perdoá-lo, bem como o seu próprio, um amor intensificado pela perda e comparável ao ato de Cristo e dos discípulos durante a crucificação (1905, citado em MARX, 2013).

O escritor ainda relata que duas das versões antigas da peça – a primeira conhecida por Quarto e a segunda, Folio - tiveram dois finais diferentes. Segundo Marx, 2013, p. 78, no Quarto, a fala de Lear ao morrer seria “*Break, heart, I prithee break*”. No Folio, essa fala foi reescrita para um novo enunciado inconclusivo, mas passível de esperança adicionado como as últimas palavras de Lear no último Ato: “Muito obrigada, Senhor. Está vendo isto?... Olhem-na! Olhem seus lábios, olhem ali, olhem ali” (SHAKESPEARE, 2010, p. 139). Como se proferisse, com amor e gratidão, uma prece.

Todos esses caminhos levam a acreditar que, ao contextualizar, por meio de alusões e referências, a história de Jó com a de Lear, é bem razoável inferir, fossem

¹⁸ E o Senhor virou o cativo de Jó, quando orava pelos seus amigos; e o Senhor acrescentou, em dobro, a tudo quanto Jó antes possuía. Então vieram todos os seus irmãos, e todas as suas irmãs, e todos quantos dantes o conheceram, e se condoeram dele, e o consolaram acerca de todo o mal que o Senhor lhe havia enviado; e cada um deles lhe deu uma peça de dinheiro, e um pendente de ouro. E assim abençoou o Senhor o último estado de Jó, mais do que o primeiro (Jó 42:10-12).

quais fossem as crenças religiosas de William Shakespeare, quão enraizada no terreno de ideias e indicações religiosas se encontra esta inusitada e complexa tragédia. Assim como Jó se tornou-se o símbolo de superação, fé e resiliência mais conhecido entre o mundo cristão, o *Rei Lear*, de Shakespeare, nos mostrou a mais importante vitória em toda a história do drama ocidental.

5.4 OUTROS EXCERTOS

Shaheen (1987), ao relatar sobre as inspirações que Shakespeare emprestou da *Bíblia* em suas tragédias, não compara a peça especificamente com o Livro de Jó. Mas faz algumas correlações bem interessantes, que podem ser comparadas aos textos bíblicos, seja os da tradução de João Ferreira de Almeida, seja os da *King James Bible* assim como os da *Bíblia de Geneva*.

Shakespeare, esse prosador-poeta-romancista, com sua obra-prima, imprime nesta tela uma história com diferentes cores (saberes), com diferentes instrumentos (linguagem), da arte literária e extraliterária, o que traz mais beleza em meio à complexidade de seus traços. Por isso, há de se encontrar outras tonalidades em meio a tão incrustante peça. Entre elas, os extratos bíblicos. Alguns pigmentos que diluídos em uma profícua água resulta em tantos tons transparentes, muitas vezes imperceptíveis.

Por exemplo, o concílio primeiro entre o rei e sua família pode ser comparado ao Grande Conselho nos céus, onde as hostes tinham que escolher entre dois planos, o de Deus e o de Lúcifer. Ao ver seu plano rejeitado pela maioria, Lúcifer (também conhecido como Satanás ou o Grande Dragão) rebelou-se contra o Pai Celestial, o que resultou na expulsão de uma terça parte (ele e seus seguidores) do Reino de Deus, precipitados para a Terra, de acordo com o que consta em Judas 1: 6: “E aos anjos que não guardaram o seu principado, mas deixaram a sua própria

habitação, reservou na escuridão e em prisões eternas até ao juízo daquele grande dia” (TJFA, 2007, p. 1340). Mais uma vez, a escritura de Apocalipse 12:3-4, já referenciada antes no capítulo de Macbeth, em relação à existência de Satanás, explanado pelas notas de rodapé da *Bíblia de Geneva*, de 1599: “E viu-se outro sinal no céu; e eis que era um grande dragão vermelho, que tinha sete cabeças e dez chifres, e sobre as suas cabeças, sete diademas. E a sua cauda levava após si a terça parte das estrelas do céu, e lançou-as sobre a Terra” (TJFA, 2007, p. 1351).

Tanto a tradução do rei Jaime quanto a da *Bíblia de Geneva* dessa passagem concordam com o fato, ao dizer: “*And there appeared another wonder in heaven; and behold a great red dragon, having seven heads and ten horns, and seven crowns upon his heads. And his tail drew the third part of the stars of heaven, and did cast them to the Earth*” (BG, 2010, p. 1569). Isaías corrobora isso no capítulo 14, versículo 12, de seu livro: “Como caíste do céu, ó estrela da manhã, filho da alva! Como foste cortado por terra, tu que debilitavas as nações!” Porém, somente na *Bíblia de Geneva* aparece a referência de Lúcifer como filho da alva, estrela da manhã: “*How art thou fallen from heaven, O Lucifer, son of the morning! how art thou cut down to the ground, which didst weaken the nations!*” (BG, 2010, p. 781).

Há ainda a história de Esaú e Jacó. Se essa narrativa não serviu como referência a Shakespeare para a rivalidade entre os irmãos Edmundo e Edgar, chegou bem próximo. Nem Marx, nem Shaheen, fizeram tal correlação, apenas Hamlin (2013, p. 102), a que narraremos a seguir. Até porque a conexão geralmente é feita com a relação conturbada dos filhos de Adão e Eva, Caim e Abel. Só que quem conhece tal história bíblica pode compará-la com a rixa entre os irmãos, principalmente por Jacó tentar enganar o pai cego, passando-se pelo irmão. É o que Koch classifica de “intertextualidade implícita” (2012, p. 121).

A história deles está relatada em Gênesis 26-27 (TJFA, 2007, p. 28-32). Esaú e Jacó eram filhos de Isaque e de Rebeca e netos de Abraão. Antes mesmo de serem concebidos dentro do ventre de sua mãe, o Senhor já declarara que o mais velho serviria o mais novo, e que duas nações estavam sendo geradas no ventre de Rebeca. Isaque identificava-se mais com Esaú, que era caçador; e Rebeca, com Jacó, que era pacato e habitava em tendas. Naquele tempo havia um costume a respeito da bênção paterna. O pai era responsável por abençoar seus filhos, inclusive com a bênção da primogenitura.

Segundo o *Bible Dictionary*, na *KJB*, um filho que possuía a primogenitura herdava não apenas as terras e as possessões do pai, mas também a posição do pai como líder espiritual da família e a “autoridade para presidir” (1990, p. 625). Como já estava idoso, o patriarca Isaque, filho de Abraão, estando cego com a idade e sentindo que estava próximo o tempo da sua partida, fez um pedido ao filho mais velho, Esaú, para que lhe cozesse um guisado. A intenção do pai era abençoar o filho com todo o direito de sua primogenitura, após comer o alimento preparado por ele. Jacó não só fez o guisado antes do irmão, como se vestiu igual o irmão Esaú (que era peludo, ao contrário dele). E assim com esse tipo de engodo, ainda que fosse essa uma profecia do Senhor, ele recebeu a primogenitura, em lugar do seu irmão mais velho.

No caso de Gloucester e seus filhos, o mais velho e filho ilegítimo, Edmundo, usa de artimanhas (bem piores do que a dos irmãos bíblicos) para conseguir tomar a “primogenitura”, ou seja, a herança do filho legítimo, Edgar. Naseeb Shaheen compara Edgar, o filho legítimo de Gloucester, a Jesus Cristo e seu irmão, Edmundo, ao “filho da perdição”: Lúcifer (Satanás), que desejava tomar o

lugar de Cristo. Ele também comparou Edmundo com Judas, o apóstolo traidor (1987, p. 148).

Como efeito metalinguístico, a alusão nessas passagens se apresenta como um texto preexistente, porém de ordem indireta, sem a real intenção do autor em figurá-la como um fato real em suas obras. Enquanto a citação é a transcrição completa de um hipotexto, a alusão referencia, mas não plagia, nem deforma ou transcreve um texto preexistente. No caso desse paralelismo, essa alusão tipicamente textual reproduz uma parte de uma obra preexistente que serve como pretexto para alicerçar tal passagem de *Rei Lear*.

Dentro do contexto metalinguístico pode-se, por exemplo, comparar o personagem do Bobo, no texto bíblico aos três amigos de Jó, mas, por vezes, também pode ser uma referência vaga e indireta a Satanás. Inserido em um padrão voltado para intertextualidade estilística ao repetir a linguagem bíblica, ele cita alguns adágios para o rei, no ato I, cena IV, p. 30-31, que são bem semelhantes aos encontrados no Livro de Provérbios, do rei Salomão, que se encontra na TJFA (2007): “O homem que ama a sabedoria alegra a seu pai, mas o companheiro de prostitutas desperdiça os bens” (Provérbios 29:3). “Porque o beberrão e o comilão acabarão na pobreza” (Provérbios 23:21) “O que anda tagarelando revela o segredo” (Provérbios 20:19). “Há alguns que se fazem de ricos, e não têm coisa nenhuma, e outros que se fazem de pobres e têm muitas riquezas” (Provérbios 13:7). (TJFA, 2007)

Tradução de Millôr Fernandes (2006)	Tradução de Barbara Heliodora (2010)
Bobo: Presta atenção, titio: Mostra menos os teus bens,	Presta atenção, vovô: Tem sempre mais do que mostrado

No que sabes não te expandas.	Fala bem menos que o notado
Empresta menos do que tens.	Empresta menos que o ganhado
Cavalga mais do que andas.	Cavalga mais que o caminhado
Ouve na justa medida	Escuta mais que o acreditado
Só arrisca o que não importa.	Mira mais perto do que o alcançado
Larga amantes e bebida,	Larga a rameira e a bebida,
Tranca bem a tua porta,	Te tranca em casa toda a vida,
E terás em cada vintena,	E terás mais no dia seguinte,
Mais que o dobro da dezena.	Que há entre dez mais dez e vinte.
(p. 30-31)	(p. 279).

Como o Livro de Provérbios pertence aos livros poéticos da *Bíblia*, é bem plausível que, tanto Millôr, quanto Barbara Heliodora, tenham escolhido o gênero poético, como se quisessem seguir a deixa do Bobo quando diz ao rei que vai lhe ensinar provérbios. Segundo Bakhtin (2010), é só na poesia que a língua revela todas as suas possibilidades, que seus aspectos são intensificados ao extremo. O texto teatral é produzido sob a luz de vários gêneros literários. Isso certamente dá à estrutura da ação dramática mais fluidez, ritmo, dinamismo, que serve tanto para que o ator fixe melhor o texto, quanto para captar a atenção por meio da estética e da sensibilidade.

É assim que o Bobo “atormenta” a alma de Lear, acusando, ainda que com irônica “tranquilidade”, lembrando-o constantemente de suas medidas insensatas. É como se esse recurso intertextual, a ironia, libertasse a voz do povo, cutucando a ferida de um monarca que se mantinha à margem da vida dos seus súditos, dotado

de uma arrogância tamanha, que ninguém ousava contestá-lo, pois podiam perder suas cabeças. Essa relação de proximidade e intimidade entre o rei e o Bobo, que também é uma forma de controle, como a esposa de Jó (Jó 2:9), quando manda que ele amaldiçoe ao Deus que parece tê-lo abandonado como se tentasse tomar o lugar de Deus na vida do marido (TJFA, 2007). Vê-se essa relação de força e de poder com Jó e seus três amigos, onde agem como se no lugar de um Deus impiedoso, que deseja castigar o seu servo por suas supostas iniquidades, e parecem fazer isso com certo “gosto”.

Além do Bobo, o rei encontra um outro confessor que pensa estar nas mesmas condições que ele. Edgar, já na pele do Poor Tom, lista para o Bobo e Lear ditames de comportamento, ato III, cena 4 (SHAKESPEARE, 2010, p. 343), que podem ter como referência direta, tanto os Dez Mandamentos, presentes no Velho Testamento, quanto o Sermão da Montanha, no Novo:

Tradução Barbara Heliodora (2010)	Tradução Millôr Fernandes (2006)	Mandamentos (Êxodo 20:1-17- TJFA, 2007, p. 88)
Obedece a teus pais	Obedece a teus pais	5º mandamento: Honrar pai e mãe. Vers.12
Mantém a justiça da palavra	Cumpra sempre tua palavra	9º Mandamento: Não dirás falso testemunho contra o teu próximo. Vers.16.
Não te envolvas com a esposa do próximo.	Não prevariques com a esposa legítima de teu próximo.	7º e 10º mandamentos: Não adulterarás (Vers. 14) Não cobiçarás a casa do teu próximo, não cobiçarás a mulher do teu próximo. (vers. 17).

Veem-se ali os diálogos entre textos como relações da transtextualidade, sobre a qual discorre Genette, de modo geral, em seu texto *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010). Essa transcendência textual anuncia uma relação (ou mais) entre um discurso com outros, ainda que secretamente, incluindo qualquer

relação que vá além da unidade textual de análise (GENETTE, citado em KOCH et al., 2012, p. 119).

Tanto Hamlin (2013), quanto Marx (2013), relacionam o reencontro de Lear com sua filha renegada, Cordélia, à parábola do Filho Pródigo. Em Lucas 15:15-16, conta-se a história de um filho que pede que o pai lhe dê toda a sua parte na herança. Quando a tem, ele deixa a casa do pai e parte para o mundo. Depois de perder todo o seu dinheiro, e perseguido pela miséria, resolve retornar à casa do pai, que o recebe de braços abertos (TJFA, 2007, p. 1126). A mesma Cordélia que retorna aos braços do pai que a renegou, destituindo-a, inclusive, de sua herança, acaba por colocar o pai no lugar do Filho Pródigo. Tal fala se encontra no ato IV, cena 7:

Mesmo que não fosses pai delas, esses cabelos brancos deveriam inspirar-lhes mais compaixão. Esse rosto merecia ser exposto à guerra dos ventos? Enfrentar o ribombo profundo e aterrador de trovões relampejantes? Ficar debaixo da mais terrível e rápida descarga de raios fulgurantes, que ziguezagueiam no céu; vigiando, pobre sentinela perdida, protegido apenas por capacete tão frágil? Numa noite assim até o cão de meu inimigo poderia se abrigar em minha lareira mesmo que tivesse me mordido. Mas tu, meu pobre pai, tiveste que te confundir com porcos e vagabundos famintos, disputando com eles um pouco de palha apodrecida. Ai de mim! Ai de mim! É um milagre que tua vida e tua razão não tenham terminado juntas. Ele acorda. Fala com ele. (SHAKESPEARE, 2006, p. 120)

Nesse sentido, Bakhtin (2015), em seu conceito de que “todo romance geralmente é pleno e de tonalidades dialógicas” (p. 318), ressalta que, em relação ao homem, alguns sentimentos como o amor, a compaixão, o enternecimento ou quaisquer outros, sempre são polifônicos, em qualquer nível. Não existe nenhuma prova de que Shakespeare se baseou nesse personagem bíblico para construir o seu Lear, mas não há como deixar de perceber as similitudes, os ecos e

paralelismos temáticos do texto bíblico na trama. Tanto que Jan Kott (citado em MARX, 2013) chamou essa peça shakespeariana de “o novo Livro de Jó”. Era como se, ao escolher tais apropriações, o dramaturgo quisesse gravar a ferro e fogo essa que é uma das suas mais significativas tragédias.

Tais reflexões sobre a sabedoria das palavras de Jó, que resignadamente, ao perder tudo, buscou alento em Deus, a quem entregara, há tempos, sua vida: “Ainda que ele me mate, nele esperarei; contudo os meus caminhos defenderei diante dele” (Jó 13:15). Também se fazem presentes nas ponderações do injustiçado Edgar, no ato 3, cena VI: “Quem é sozinho, sofre mais na mente, deixa para trás o que é livre e contente; a mente esquece em parte o que sofria, se a dor é suportada em companhia. Minha dor já me traz menos pesar” (SHAKESPEARE, 2010, p. 354-355).

Mesmo que o elo entre Lear e Jó seja a extrema provação, de um dia ter tido tantas benesses e perder tudo, inclusive a família, em uma sequência representativa de ocorrências comuns da vida humana, algo maior os liga: o poder da superação e da amplitude de seu discurso. O preço que é cobrado do rei destituído, do pai equivocado, é tenebroso, até cruel. Toda a peça se torna uma colossal metáfora a respeito dos graus variados de afeição e confiança que determinam a harmonia familiar. Rei Lear é um exemplo da capacidade que transforma o sofrimento humano em uma linguagem intensa e poderosa, que tem atravessado séculos e ainda toca muitas vidas e leva os que tomam conhecimento de suas desventuras a se perguntarem: “Como sobreviveram a isso?” “O que somos capazes de aprender com tanto sofrimento?” e “Se tudo isso acontecesse comigo, qual seria minha reação?”

São dois homens cujas vidas trazem o estigma do infortúnio extremo, e tamanho drama vivido outorga eminência à catarse provocada pelo medo,

ressentimento, poder, amor, caráter, pelo preço da honestidade e da integridade. É a “linguagem da tragédia”, de acordo com Aristóteles, que “tem sido artisticamente reforçada por (...) adereços linguísticos (...) com uma linguagem que tem ritmo, harmonia e canto” (MARX, 2013, p. 67).

6 OTELO (1604) E A SERPENTE DO PARAÍSO

Um ser invejoso e falso como uma serpente, capaz de tudo por vingança; um homem vivendo paixões extremas, que vão desde a adoração, passando pelo ciúme, até a fúria e a loucura. Uma mulher entregue ao amor, inocente e ingênua. Tais ingredientes só poderiam resultar em uma das mais famosas tragédias de Shakespeare: a história do mouro de Veneza, Otelo; sua amada esposa Desdêmona e seu alferes Iago, o vilão com a aparência de honesto.

Otelo difere em vários aspectos das outras três tragédias principais de Shakespeare. Escrita aparentemente no momento de sua performance na corte pelos Homens do Rei (a companhia de atuação de Shakespeare), publicada depois de *Hamlet* (cerca de 1599-1601) e antes de *Rei Lear* (1605-1606) e *Macbeth* (cerca de 1606-1607), *Otelo* compartilha com essas outras peças uma fascinação com o mal em seu aspecto mais virulento e universal. Honan chega a asseverar que, apesar dos interesses comerciais e as exigências da bilheteria do que ele chama do “último período trágico” do dramaturgo, vê-se em *Otelo*, a demonstração da plena maturidade intelectual de seu autor (2001, p. 378).

As quatro grandes tragédias do dramaturgo captam e expõem os efeitos devastadores de muitos dos pecados capitais espirituais: a ira, onde o ciúme pode se enquadrar, a inveja, senhora da ingratidão e da ambição desmedida, assim como a soberba, que distorce grandemente o anseio de excelência entre os homens. Vemos isso em *Hamlet*, em *Macbeth*, em *Rei Lear* e em *Otelo*. Porém, a última delas aqui citada, *Otelo*, faz com que um mal em particular; a inveja, no caso de Iago, desperte o mal no qual a peça toda se baseia: o ciúme sexual. Assim, mediante a mordida ardente no fruto proibido do ciúme, Otelo, até então senhor em seu Paraíso matrimonial, ao ser incitado pela serpente Iago, fere com a espada flamejante, a

árvore da sua vida e sua companheira no seu Jardim do Éden, Desdêmona. Biblicamente falando, isso bem reflete o que Salomão disse em Provérbios 6:34: “Porque os ciúmes enfurecerão o marido; de maneira nenhuma perdoará no dia da vingança” (TJFA, 2007, p. 314).

Com isso, ambos são abruptamente expulsos do Éden perdido, já que Otelo, após matar Desdêmona e se dar conta do veneno mortal inoculado em seu coração pela serpente, acaba por se matar. Interessante perceber a analogia que tal episódio denota, já que assim como na *Bíblia*, é o render-se à investida do mais maléfico dos seres, comendo daquele fruto proibido e devido às consequências desse sentimento maléfico, que a morte entra no mundo, tornando Adão e Eva fracos e mortais. Como Bakhtin bem destacou ao se referir às questões da representação literária do discurso de outrem em dado texto: “o romance revela uma influência poderosa sobre o plano extraliterário e a transmissão da palavra do outro” (2010, p. 139). E nesse romance trágico de Shakespeare, como na *Bíblia*, a partir do ato de um; inocentes e culpados, todos são alvos das consequências desse ato, pagando com a própria vida o preço de se deixar possuir pelo o mal.

O dramaturgo parece sempre voltar a algum jardim, mas especificamente quando há um momento crucial para a peça. Foi assim com Romeu e Julieta, na cena do balcão do jardim; com o assassinato do rei Hamlet pelo irmão-serpente, em um jardim; a queda de Ricardo II na cena do Jardim do Templo. Hamlin (2013) afirma que como a história do Testamento é uma história real, a história de Adão e Eva oferece lições valiosas de moral e política para lideranças posteriores e seus assuntos.

Hamlin declara que as alusões do dramaturgo baseadas em Genesis 1 a 3 eram muito mais complexas do que as contidas nas “Chronicle histories”, e várias

vezes ambíguas, mas que estão baseadas em temas semelhantes. Por meio da história de Adão e Eva, Shakespeare conta que muitos consideravam a Inglaterra como sendo “this other-Eden, demi-Paradise”, tal como representado no segundo ato, cena 1, da peça Ricardo II. É que “Shakespeare (...) aplica simbolicamente a história do Jardim do Éden à história inglesa, interpretando este Éden como um ‘estado’ de inocência em múltiplos sentidos” (2013, p. 135). Houve ainda homens como Alexander Craig, que comparou o jardim descrito em Gênesis 2, com o “*Mouth of Queen Elizabeth*”. A rainha celebrava a Inglaterra como um “Éden terreno especialmente para o próprio gozo e deleite”, este Éden (inglês) também é um elogio óbvio para o rei Jaime I deste poeta escocês.

Um ano antes, o historiador John Lane havia elogiado a rainha Elizabete I e descreveu o luto nacional por ela em todo o Éden paradisíaco daquele país. O bispo Joseph Hall acrescentou um nível a mais à tal comparação, fazendo de sua terra natal, Suffolk, um Éden à altura da Inglaterra, assim como a nação inglesa como sendo o Éden do mundo. A mesma apologia era feita pelo cosmógrafo John Speed, que colocou a Inglaterra como o Éden europeu, devido à sua temperatura, seu clima, suas riquezas e suas atrações culturais (HAMLIN, 2013, p. 135).

Assim, percebe-se o mundo rodeado de visões bíblicas e seculares que William Shakespeare vivia. O fato é que, tanto os mitos da Criação, quanto a teoria do *Big Bang*, falam do começo dos tempos até seu final apocalíptico. Shakespeare, ao transitar por esse mundo da *Bíblia*, pode certamente estar com sua mente criadora em contato com a noção de um começo e de um fim dos tempos, difíceis de imaginar, mas que nem por isso, provavam ser impossíveis.

Bloom (2001) apresentou essa parte do tema recorrente principal da peça como a “Queda de Iago”, estabelecendo assim o paradigma com a queda de

Satanás, em Milton. O Deus de Milton, assim como *Otelo*, rebaixa o mais devotado de seus servidores, e o magoado Satanás, rebela-se. Eis a mesma história encontrada não só no início da *Bíblia* em Gênesis quanto no final dela, em Apocalipse. É como se a trajetória do inimigo de Deus, seu grande opositor ou antagonista, se desenrolasse junto com a de Jeová e seu povo, e a própria história da humanidade. Ainda que tal inimigo não seja a razão do Princípio, poderá talvez, como Iago, ser a causa do Fim.

6.1 RAÍZES DA TRAGÉDIA

A obra *Otelo* é a segunda das quatro maiores tragédias de William Shakespeare, datando entre 1603 a 1604 e foi em 1º de novembro que teve registrada sua apresentação na corte elisabetana. Também é a única dessas quatro que excluem o riso, descontinuando a persistência da tragicomédia em grande parte desse tipo de gênero literário (BLOOM, 2001). Barbara Heliodora, uma das tradutoras da obra, afirma que “mesmo não sendo a maior peça de Shakespeare, ela seria (...) a melhor, do ponto de vista da construção dramática” (2011, p. 7). A terceira das quatro mais importantes tragédias do dramaturgo, em matéria de encenação e “popularidade”.

Das quatro, é a única em que o protagonista não é um príncipe ou um rei e nem vem a se tornar um. Apenas um membro da Nobreza, um general. Ali se retrata o amor e o antiamor, o poder da paixão e a força do ódio, esse lobo alimentado pela própria mão, que é o ciúme. Ainda que não se revele visitas fantasmagóricas, mágicas, como em *Macbeth* e *Hamlet*, apresenta o pior dos vilões: um homem movido por uma desmedida ambição e por um desejo sobrenatural de vingança. Iago traz em seu seio o encantamento perverso das bruxas, o tormento dos fantasmas e a insídia dos demônios. Entra em cena a velha e portentosa batalha

entre bem e mal. Só que tal batalha só muda o destino dos seus personagens principais: Otelo, Cassio, Desdêmona e Iago.

Em matéria de construção e apresentação da obra, o que se sabe é que Shakespeare, antes de criar um texto de conteúdo tão denso e original, teve contato com algumas fontes como a novela de *Hecatombithi*, uma popular coletânea de contos do italiano Giovanni Battista Giraldi, de alcunha Cinthio, publicada primeiramente em 1565. Essa coletânea se dividia em dez temas, cada um com dez contos. O terceiro tema era "A Infidelidade de Maridos e Esposas" e o sétimo conto (que ao contrário do que se diz por aí, não tinha título nenhum, a não ser "*Novella VII*") falava de "*Un capitano moro*", cujo personagem masculino principal era um militar negro. Desse original apenas um nome foi usado pelo dramaturgo: Desdêmona, ou Disdemona, como no texto-fonte. Otelo seria o Christophoro Moro, Iago seria Alfieri (Alferes), Cassio, o *capo di squadra*, e assim por diante. E embora a trama seja seguida com considerável fidelidade, a fonte italiana é apenas uma história de intriga barata e muita brutalidade, com o Alferes, que após ser rejeitado por Disdemona de quem desejava se tornar amante, procurou vingar-se dela usando Moro (HELIODORA, 2011, p. 7).

Naseeb Shaheen completa a informação ao relatar em seu livro (1987, p. 125), que o dramaturgo pode mesmo ter seguido a trama de Cinthio para a construção da peça *Otelo*, porém, a cena do assassinato da personagem principal foi praticamente tirada de uma das "*novelles*" do poeta e bispo italiano Matteo Bandello (1455-1562), traduzida para o inglês por Geoffrey Fenton, intitulada como "*Certaine Tragicall Discourses*", de 1567, que narra a história de um capitão albanês, que devido a um ciúme doentio, é capaz de matar também sua bela esposa para que ninguém a tome como mulher após sua morte.

Interessante ver ainda na obra de Cínthio, que o vilão italiano, ainda que por razões diversas das do lago, também faz uso de um lenço para comprovar a desconfiança do marido. Sendo assim, Moro e Alfieri passam a planejar um assassinato hediondo, onde um pedaço do teto cairia sobre a esposa inocente, bem quando ela estivesse brincando com o filho – eis aí a grande diferenciação entre um texto e o outro –, a fim de que se caracterizasse em um terrível acidente (HELIODORA, 2011).

Honan cita ainda uma peça trágica de Thomas Heywood, *A Woman Killed with Kindness*, ou, *Uma mulher morta com gentileza*, encenada no teatro rival Rose, no início de 1603, que gozava de boa popularidade e cujo tema era bem semelhante ao mouro de Veneza, parecidas o suficiente para competir (2001, p. 378). Mas Naseeb relata outras fontes onde William Shakespeare pode ter pego emprestado alguns detalhes, apesar de garantir que nenhuma dessas obras teve quaisquer influências nas referências bíblicas contidas na obra *Otelo*. São elas, a tradução de Pliny's de Philemon Holland *Natural Historie* (1601), *Historie of the turkes* (1603), de Richard Knolles, a *Geographical Historie of Africa* (1600), de John Pory e *The Commonwealth and Government of Venice* (1599), de Sir Lewes Lewkenor (SHAHEEN, 1987, p. 125).

Paralelo a isso, Shakespeare pode, por meio de *Otelo*, ter de modo sutil, posto em evidência o embate com as leis de profanidade promulgadas pelo governo britânico. Segundo Shaheen, em 1606, o Parlamento inglês aprovou “O Ato para Restrição de abusos dos trabalhadores no espaço cênico” (1987, p. 125), pela prevenção e abstenção do uso excessivo do sagrado nome de Deus, seja em meio às apresentações teatrais, nos intervalos, desfiles ou qualquer coisa semelhante, e mesmo se qualquer personagem no palco de um teatro falasse de maneira jocosa

ou sacrílega, deveria ser multado em dez libras cada ofensa proferida. Com isso, foram proibidos muitos juramentos no Primeiro Folio de *Otelo* devido a esse Ato e a maior parte acabou sendo retirado do Folio.

Entretanto, não se pode deixar de assimilar algumas referências bíblicas apresentadas na obra, apesar da constatação da proximidade da obra de Cinthio com a de Shakespeare, Naseeb Shaheen afirma em seu livro que “não há qualquer citação bíblica no texto de Cinthio” (1987, p. 125). Em compensação, em *Otelo*, só nos primeiros quatro atos, em uma longa lista de referências bíblicas, cerca de 41%, se encontra nas palavras de Iago, enquanto Otelo só cita doze. No entanto, no ato V, a situação se inverte e enquanto Otelo faz 13 referências, Iago já não faz nenhuma. Assim, 44 das 62 referências saídas do contexto bíblico na peça (essas contadas por Naseeb Shaheen) são mencionadas por Otelo e Iago. À *Desdêmona* cabem apenas sete (SHAHEEN, 1987).

Na análise do discurso em si mesmo, ignorar a sua orientação externa contradiz o que Maingueneau (1997) afirmou se chamar “interferência diatrófica”. Além da interferência polifônica, há, sem sombra de dúvida, a política. Honan constata que a peça possa ter sido uma forma leve de cortesia ao rei Jaime ao notar o interesse dele pela guerra de Veneza contra os turcos mulçumanos (2001, p. 380). Isso remonta ao que Compagnon revela sobre o fato de que “a mimésis aristotélica, em forma de obra trágica, não visa aos estudos de relações entre literatura e realidade, mas sim à produção de ficção poética verossímil” (1999, p. 102).

Interessante é que nem Marx (2013), nem Hamlin (2013) fizeram algum estudo comparativo com algum tema ou personagem da *Bíblia*, muito menos fizeram um exame minucioso de falas com passagens bíblicas. Apenas Naseeb Shaheen apresentou tal atividade de recolha, com uma publicação posterior.

Todas as linguagens do plurilinguismo, qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vistas específicos sobre o mundo, formas da sua interpretação verbal, perspectivas objetais, semânticas e axiológicas. Como tais, todas elas podem ser confrontadas, podem servir de complemento mútuo entre si, oporem-se umas às outras e se corresponder dialogicamente. Como tais, elas se encontram e coexistem na consciência das pessoas, e antes de tudo na consciência criadora do romancista. (BAKHTIN, 2010, p. 98-99)

Segundo o teórico russo, todo ato comunicativo pressupõe um sujeito constitutivamente duplo: o eu que enuncia e um tu, implícito, que responde (BAKHTIN, 2010). Sendo assim, toda manifestação linguística contém essa dualidade, pois o enunciador ao se pronunciar dialoga com o outro implícito que, de certa forma, orienta a composição de seu texto. E ainda que a obra shakespeariana se baseie na história de Cinthio, sobre o ciúme; *Otelo* se mostra um texto sobre atos morais, reputação, honra e sedução masculina. E apesar de Shakespeare ter deixado passar algumas referências confusas, nomes trocados, contradições grandiosas, personagens fantasmas que surgem de repente e logo são descartados, esta é uma história de amor, escrita com grande habilidade, onde o vilão, urdidamente, derrota o herói e a heroína, tornando não só a mais pungente das tragédias do dramaturgo, imprimindo nos que a conhecem uma marca, que ao mesmo tempo é dotada de beleza e de crueldade. Nada mais trágico do que ver um amor que morre antes dos amantes.

6.2 VIDA E MORTE NO PARAÍSO SHAKESPEARIANO

A peça *Otelo*, como em *Gênesis*, é a história de amor, do início de um casamento, entre duas pessoas que são totalmente desconhecidas uma para a outra, e que se veem repentinamente em uma convivência com alguém absolutamente estranho. Shakespeare traz mais uma vez a presença de livros

bíblicos à pauta, já que a *Bíblia* é basicamente composta de história de casais, como Adão e Eva, Abraão e Sara, Isaque e Rebeca. Além desse tema recorrente, há outro comum a todos os humanos desde o “início da humanidade” e que se encontra tão bem explicitado em no livro bíblico de Eclesiastes 1:2, “Vaidade das vaidades! Tudo é vaidade” (TJFA, 2007, p. 737).

Segundo o dicionário Aurélio, vaidade significa “sentimento de grande valorização que alguém tem em relação a si próprio; qualidade do que é vão, inútil, sem solidez nem duração; ostentação; futilidade”. Ou seja, a vaidade de Iago em acreditar ser melhor do que Cássio e até mesmo de Otelo; a vaidade de Brabâncio por “perder” a filha para alguém com quem não se comprazia; a vaidade de Otelo por se sentir ferido em sua honra, a ponto de ser juiz e carrasco da pessoa que dizia amar; a de Cássio, que o levou a se envolver em relacionamentos duvidosos. Tal como a vaidade de Adão e Eva que desejavam ser conhecedores do bem e do mal, para serem, de acordo com a afirmação de Satanás, como os deuses.

Desde a representação (ou proposição) dos eventos que acabaram por precipitar a expulsão de Adão e Eva do jardim do Éden, e que nos remete a tal contexto em vários momentos da composição dramática da peça, assim como algumas apropriações e alguns empréstimos significativos do hipotexto bíblico, percebe-se que tudo isso muito contribuiu para a grandiosidade de mais uma tragédia shakespeariana.

Começando pelo sentimento extremado do ciúme. Segundo o dicionário *Infopedia online*, a palavra “ciúme” vem do grego e assumiu em latim a forma “*zelus*” ou zelo. Na *Bíblia*, encontramos várias escrituras, onde Deus se autotransforma como um Deus zeloso. Já nos Dez mandamentos, em Êxodo 20:5, em que declara: “(...) porque eu, o Senhor teu Deus, sou Deus zeloso, que visito a iniquidade dos pais nos

filhos, até a terceira e quarta geração”. Porém, tanto na tradução de *King James Bible* (KJB) quanto na *Geneva Bible* (GB), a palavra “ciumento” (ou *jealous*) passa a significar “zeloso”, como se confirmasse que tal sentimento faz parte não só dos humanos, mas também de outros seres ou entidades. Porém, distante de seu aspecto negativo, nesse caso, a frase se traveste quando usada para se referir a Deus, como um deus “zeloso” por seu povo, que no Velho Testamento correspondia aos israelitas. Como um deus zeloso, era grande a sua preocupação em proteger, defender e orientar constantemente seus seguidores.

Pode-se perceber assim como um sentimento pode determinar o fundamento, um componente-chave de uma tragédia, no instante em que ele toma proporções extremadas, aponta para o que Bakhtin bem afirma, que “o prosador (...) tenta dizer inclusive aquilo que lhe é próprio na linguagem de outrem (...) e frequentemente ele mede o seu mundo com escalas linguísticas alheias” (2010, p. 95).

No início da peça, mostra um Otelo, mouro, descendente de africanos provenientes do que hoje chamamos de Marrocos e também da parte ocidental da Argélia. O termo vem do latim *maures*, ou “*mauri*” que significa “negro”, em referência à pele escura da população que havia sido dominada pelo Império Romano no século I a.C. Daí a presença de mouros na região da Itália. Entretanto, a maior concentração de mouros ficou na Península Ibérica, tanto em Portugal quanto na Espanha. Eles tinham se convertido ao islamismo após o contato com árabes vindos do Oriente Médio para espalhar os mandamentos do profeta Maomé, porém ao migrarem para a Europa Cristã, foram obrigados a se converter ao cristianismo, após o Édito de Cisneros, promulgado em 1502, passando a ser conhecido como os mouriscos.

Muitos, porém, apesar de abraçarem a fé cristã, continuaram a cumprir ritos como a circuncisão, banhos e a comemoração do Ramadã. Havia ainda os “*mudéjares*” e os “*moçárabes*”. O primeiro grupo era representado pelos muçulmanos que mantiveram a sua religião em terra cristã, termo proveniente do Árabe *Mudajjan*, que significa “domesticados”, só que boa parte deles, com o tempo, começaram a adotar costumes e o idioma cristãos. Já o segundo grupo era constituído por cristãos convertidos aos modos e costumes árabes, mas que mantiveram a sua religião.

No entanto, devido à intolerância e à falta de entendimento quanto à diversidade religiosa, sucedera uma série de revoltas bem ou malsucedidas, até a eclosão da Guerra de Granada (1568-1571), duramente vencida pelas tropas do governo de Granada, e a expulsão definitiva daquela minoria étnico-religiosa. Foi sob esse momento histórico e conturbado da Europa que se ambienta a narrativa de *Otelo*. É impossível entrar em contato com a peça shakespeariana e não perceber essa conturbada relação representada pelo mouro Otelo e a cristã Desdêmona. Decerto que as primeiras cenas demonstram que Otelo já havia aceitado o cristianismo, o que quebrou o jugo desigual entre os infiéis, tema recorrente em 2 Coríntios 6:14 (TJFA, 2007, p. 1257), certamente um grande obstáculo para o amor dos protagonistas.

Otelo, ao contrário do herói épico que se coloca desde o início livre de qualquer provação (Bakhtin, 2010, p. 182), parece ter sido criado por Shakespeare, dentro da ideologia cristã do martírio (a provação pelo sofrimento e pela morte, desígnios do Mouro e de sua amada) e da ideia de tentação (provado pelas seduções, interpretado por Iago) (p. 182), ambas se unindo à provação particular do romance grego (provação da coragem e da fidelidade amorosa, que podemos

reconhecer em Cássio e Desdêmona, respectivamente), representadas tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia* de Homero.

Se confrontarmos, por exemplo, a primeira cena do Mouro na ribalta, quando ele encara o tropel de homens armados com tochas, que chega para aprisioná-lo, difícil é, para quem conhece o contexto bíblico, não relacionar tal ato com a rendição de Jesus no Monte das Oliveiras, em João 18:3, pela a guarda dos fariseus, sob a acusação de blasfêmia e insurreição (TJFA, 2007, p. 1168). Assim como a Igreja fundada por Cristo desafiava a pseudo-religiosidade dos judeus, tão equivocados em relação à lei mosaica, ao passar a usar a lei para se privilegiar e até para justificar seus erros; o mouro de Veneza, um nobre comandante, visto pela família de Desdêmona como um bárbaro errante, retratado de um modo até mesmo antagônico, desafiava os “preconceitos” (a idade, a cor, a ascendência não cristã) em nome de um grande amor. E não seria o amor uma forma de religião?

Podemos ver isso em partes que aqui não serão listadas pela ordem em que aparecem na peça, mas pela temática apresentada e suas repetições, se houver. Começando pela temática principal na qual se contextualiza basicamente a obra: O evento da tentação da serpente, oferecendo o fruto proibido aos primeiros pais: Adão e Eva e as consequências de um ato contrário à vontade de Deus e de uma determinação dos céus, cujo desígnio final é a morte. Segundo *O dicionário de personagens bíblicos*, Adão, foi o primeiro homem na face da Terra, criado por Javé, ou Deus, e Eva, a primeira mulher, criada a partir de uma vértebra de Adão. Em hebraico, esse nome, Eva, vem de uma raiz que significa: “vida, viver”. Deles descendera toda a humanidade, segundo a história bíblica.

Desdêmona é uma Eva dedicada, apaixonada pelo marido Otelo/Adão, a quem vê como único amor, o homem de sua vida. E para ficar com ele, ela chega a

desafiar o Pai (o mesmo que Ihe dera à vida, comparativamente à *Bíblia*). A ironia – um dos principais mecanismos retóricos, presente no conceito de intertextualidade, muito usada por Shakespeare, em sua época – é que justamente esse gesto, que é tido pelo pai como um engodo, uma transgressão vil, será usado contra ela, por Iago. Quando ela assegura que desconhece saber o que significa ser infiel, tal declaração soa totalmente crível; prostituta não é uma palavra presente em seu vocabulário. Essa mulher, “carne da carne” de seu esposo, que o ama como a seu próprio corpo, passa a ser vulnerável contra as acusações dirigidas a ela, porque não as compreende e não acredita que alguém sequer possa acreditá-las. Como se para ela, apenas sua castidade fosse já uma prova cabal inquestionável de seu caráter. Como se esse amor tamanho, que a tudo renuncia para ficar com o ser amado, fosse o suficiente para colocar tal amante acima de qualquer tipo de suspeita.

A “preferência” a Otelo, em vez de ao próprio pai, tal como Cordélia, que colocou seu dever ao marido antes do que ao seu pai, não deve ser visto como uma forma de ingratidão de Desdêmona, pois, para ela, nada mais natural e adequado do que aquilo. Shakespeare usou aqui uma alusão textual de um exemplo bíblico. Em Gênesis 24:47-67, Rebeca, a futura esposa de Isaque, se prontificou imediatamente a deixar tudo e ir com servo de Abraão, abandonando sua família para ir ao encontro de seu noivo, um homem que sequer conhecia (TJFA, 2007, p. 26-27). E Otelo, não importando quanta consideração demonstrasse por Desdêmona em termos de sua própria identidade (chamava-a de “minha bela guerreira” no Ato II, cena 1) estimava Desdêmona como ela merecia (SHAKESPEARE, 2011, p. 47). “Nem tenho palavras” – ele exclama quando a reencontra em Ciprus no ato II, cena 1: “Meu discurso acaba aqui. A alegria é demais” (SHAKESPEARE, 2013, p. 44).

No ato III, cena 3, a apaixonada intensidade do amor do mouro prepara o caminho para sua tragédia; ele fala mais verdadeiramente do que o conhecimento “Que a perdição tome conta da minha alma. E quando eu não mais te amar, o Caos se estabelecerá uma vez mais” (SHAKESPEARE, 2013, p. 72). A tradução de Beatriz Viégas-Faria dá um tom mais consonante ao texto bíblico, já que Adão por seu amor a Eva, acaba por ceder à tentação de Satanás (que tem como um dos seus codinomes “Perdição”) e assim, ambos são expulsos da “ordem paradisíaca”, para o caos mundano.

Iago, a serpente, ou Perdição, é quem observa, no ato II, cena 1, que Otelo/Adão tem nesse amor o seu ponto fraco: “É de si nobre e constante no amor” (SHAKESPEARE, 2011, p. 51). “É homem de natureza nobre, dedicada, constante” (SHAKESPEARE, 2013, p. 47). Mais uma alusão textual, onde o dramaturgo usa a figura da serpente como um antagonista para o homem Adão, assim como usa o vilão Iago como opositor do herói Otelo. Segundo a história bíblica, o apóstolo Paulo constata posteriormente a Timóteo, no Novo Testamento que foi Eva que cedeu a tentação da serpente, não Adão. 1 Timóteo 2:14 cita o seguinte: “E Adão não foi enganado, mas a mulher, sendo enganada, caiu em transgressão. Também em 2 Coríntios 11:3, identifica-se que: “Assim como a serpente enganou Eva com a sua astúcia” (TJFA, 2007, p. 1294, p. 1261). Na peça, a serpente Iago também engana os dois amantes.

Se Adão não tivesse cedido à tentação, ele permaneceria no Jardim do Éden e Eva seria expulsa sozinha. Mas sua natureza nobre e seu amor fez com que escolhesse partilhar também do fruto proibido e seguir Eva em seu destino funesto em um mundo desconhecido¹⁹. A tradução da *Bíblia de Geneva* (2010), porém vem

¹⁹ “E viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele

ampliar o entendimento sobre a razão dessa escolha: “*The which thou gavest to bewith me, she gave me of the tree, and I did eat*” (p. 39). Maior clareza vem da nota de rodapé que indica que para Adão, como Eva tinha lhe sido dada por esposa, ele teria que ficar onde ela estivesse. Percebe-se aqui, o que Nitrini constatou como o processo de configuração da obra e citando Anna Balakian, que propôs meios de ruptura entre a obra ou ideia “original” e a “imitação”: “o desvio ou a deformação da convenção e o aperfeiçoamento de uma técnica que situa uma ideia já conhecida num clima linguístico propício” (NITRINI, 2010, p. 142). É a arte de recorte e colagem, definido por Compagnon (2007).

Já Iago, a serpente, pertence a um grupo seletivo de vilões em Shakespeare que, enquanto plausivelmente motivados em termos humanos, também têm deleite no mal por si só: Aaron, o Mouro, em *Tito Andrônico*, Don John em *Muito Barulho por Nada*, e Edmundo em *Rei Lear*. Eles não são, como Macbeth ou como Cláudio, em *Hamlet*, homens motivados pela ambição de cometer crimes que claramente reconhecem ser errados. Mesmo que vilões como Edmundo tardiamente buscassem fazer reparações, eles tendem a ser essencialmente sem consciência, seres sinistros e entretidos com a própria sagacidade. Eles estão relacionados uns aos outros por uma metáfora de palco do mal personificado derivado do “vício” da moralidade, cujo papel era típico para seduzir a própria Humanidade, mantendo-a longe da verdadeira virtude e corrompendo-a com encantos mundanos (BLOOM, 2001).

Como aquele tentador maliciosamente envolvente do Éden, os vilões de Shakespeare nessas peças tomam à plateia como sua confidente, gabando-se, em solilóquios, de sua esperteza, jubilando-se com o triunfo do mal, e improvisando

comeu com ela. Gênesis 3:6. Então disse Adão: A mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore, e comi. (Gênesis 3:12). Isso se encontra na tradução em português de João Ferreira de Almeida (2007, p. 4).

planos com ousadia e engenhosidade. Todos eles são excelentes atores em sua esfera, enganando praticamente todos os demais personagens até o fim da ação, com suas expressões de pura hipocrisia. São hipócritas, dotados de um recurso amplamente utilizado por Shakespeare, o da ironia dramática, onde o público sabe mais do que os próprios personagens da peça. Esses vilões têm prazer em praticar tal “esporte” e nos impressionam pelo virtuosismo. O papel é paradoxalmente cômico em seu uso da enganação ingênua e talentosa – a lúgubre e irônica comédia do vício. Sabemos que devemos condenar moralmente ainda que aplaudamos sua habilidade.

O ciúme, ou a inveja é, em geral, um sentimento negativo. Na *Bíblia*, por exemplo, se concretiza em histórias como a de José, filho de Jacó, em Gênesis 37:28, que é vendido por seus irmãos aos negociantes ismaelitas, que o levaram para o Egito (TJFA, 2007, p. 45) ou na história do rei Saul, em 1 Samuel capítulos 18 a 31 com o mais novo “ídolo” do povo israelita, Davi, que após matar o gigante Golias, torna-se um valoroso soldado do exército de Saul, que, se no início o adorava, chegando a dar-lhe uma de suas filhas em casamento, mais adiante passou a persegui-lo incansavelmente para matá-lo, devido ao seu ciúme extremo (TJFA, 2007, p. 354-362). Ou ainda, em 1 Samuel 1: 1, sobre o ciúme que Penina tinha de Ana, devido ao amor que o marido de ambas, Elcana dedicava a essa, ainda que Ana não tivesse lhe dado ainda filhos como Penina lhe dera (TJFA, 2007, p. 322).

As referências bíblicas listadas a seguir estão apresentadas na ordem em que aparecem na peça:

No primeiro ato, cena 1, Iago já se revela em solilóquio: “Não sou o que sou” (p. 15, BH). Segundo Bloom (2001), no capítulo 24, dedicado a *Otelo*, esta bravata

alusiva de Iago contradiz “propositadamente” o apóstolo Paulo em 1 Coríntios 15:10: “Pela graça de Deus sou o que sou” (TJFA, 2007, p. 1250). Shakespeare aplica a inversão de polaridade, afirmação e negação. Assim, ele deforma o sentido da enunciação para “polemizar com ela” (p. 539). Sem saber quem é, Iago se propõe a ser qualquer coisa ou pessoa. Herói ou vilão, forte ou fraco. Até mesmo, quem sabe, uma extensão de outro, Otelo ou Cássio, uma imitação barata ou um objeto de valor. Conceituado pelas palavras de Bakhtin (2015):

Nossa própria relação com [nossa] imagem externa [e interna] [...] diz respeito apenas ao seu eventual efeito sobre os outros – observadores imediatos – isto é, nós a avaliamos não para nós mesmos, mas para os outros e através dos outros. Ainda se pode incorporar aquela [expressão] que gostaríamos de ver em nosso rosto [...] fazendo a expressão que nos parece essencial e desejada. São essas expressões diversas que lutam e entram em simbiose causal em nosso rosto refletido no espelho. [...] Não é uma alma única e singular que está expressa; no acontecimento da autocontemplação interfere um segundo participante, um outro fictício[...]. Eu não estou só quando me contemplo no espelho, estou possuído por uma alma alheia. (BAKHTIN, 2015, p. 31, grifo nosso)

Otelo, o outro lado do espelho de Iago, o bem e o mal, a verdade e o erro, o claro e o escuro. A força de um é a fraqueza do outro. A derrota de um é o sucesso do outro. Providenciais as palavras de Bloom (2001, p. 539), “Satanás derrota Adão e Eva; mas o sutil Iago vai mais longe, pois seu único Deus é o próprio Otelo, cuja queda se torna a vingança maior de Iago, arrasado pela rejeição, talvez, como consequência da mesma, sofrendo (...) de um forte sentimento de (...) fracasso, de não ser aquilo que fora”. Complementares essas, “Otelo era tudo para Iago, porque a guerra era tudo, sem Otelo, Iago é nada, e ao guerrear contra Otelo, Iago luta contra a ontologia” (BLOOM, 2001, p. 539).

No Ato I, cena 1, a tradução de Beatriz Viégas (SHAKESPEARE, 2013, p.12) encontra-se a fala de Brabâncio (Barbara Heliodora chama de Brabântio), onde ele tem a confirmação de seu pressentimento em relação à filha Desdêmona: “Este acidente não é diferente de meu sonho. Acreditar nele já me vai oprimindo”. Tais palavras lembram a inquietação pessimista de Jó, presente em Jó 3:25: “Porque aquilo que temia me sobreveio, e o que receava me aconteceu” (TJFA, 2007, p. 595). Ecos semelhantes ao do *Rei Lear*.

No ato II, cena 3, há a intensificação da tragédia quando Iago começa a executar seu plano vil, aproveitando das falhas alheias. “Reputação, reputação, reputação! Oh, perdi minha reputação! Perdi a parte imortal de mim mesmo e o que sobra é bestial” (SHAKESPEARE, 2013, p. 59). “Reputação, reputação, perdi minha reputação! Perdi a parte imortal, senhor, de mim mesmo e o que resta é animal” (SHAKESPEARE, 2011, p. 63). Ambas as traduções mostram Cássio que ao tomar conhecimento da gravidade de sua falha, lamenta a perda de sua reputação, o que nos remete a uma provável referência a Provérbios 22:1: “Mais digno de ser escolhido é o bom nome do que as muitas riquezas; e a graça é melhor do que a riqueza e o ouro” ou como vemos na GB, *A good name is to be chosen above great riches, and loving favor is above silver and above gold* (2010, p. 655). Seguindo a linha de Montaigne, Shakespeare usa a culpa de Cassio para fazê-lo confessar. Otelo então ao saber do ocorrido reage aplicando o que Montaigne chama em seu “Ensaio”, de “condenação instrutiva” (1996, p. 179).

A tradução de João Ferreira de Almeida se assemelha medianamente ao texto da *Bíblia de Geneva*. Mas ainda assim está presente o que Bakhtin constatou: “Dois enunciados alheios ..., que não se conhecem e toquem levemente o mesmo tema (ideia), entram inevitavelmente em relações dialógicas entre si. Eles se tocam

no território do tema comum, do pensamento comum” (2015, p. 320). É necessário lembrar quão complexo é determinar a intertextualidade implícita a fim de que possa ser analisado o processo de absorção e transformação acionado pelo hipertexto e se ler a obra, levando em conta tal inclusão “alienígena”.

Podemos ver também uma alusão ao alerta de Jesus aos seus discípulos, por meio das palavras de Paulo, quanto aos “falsos líderes” dentro da Igreja na passagem que se encontra no ato II, cena 3, da tradução de BH: “Pra cometer seus mais negros pecados, os demônios começam celestiais, como eu agora”. (SHAKESPEARE, 2011, p. 66). A fala de Iago manipula as pessoas ao redor, usando contra elas suas próprias ações e palavras, descobrindo seus pontos fracos, para enredá-los, sempre contando “histórias plausíveis às pessoas mais indicadas a acreditar nelas” (HELIODORA, 2011, p. 280). O poder da serpente que um dia já foi anjo faz jus às palavras do personagem acima citadas. Tais palavras se aproximam mais de uma referência que se encontra em 2 Coríntios 11:13-14, revelando uma ironia bem condizente com as palavras ditas por Iago ao sugerir que Cassio procurasse pela intercessão de Desdêmona junto a Otelo, a fim de que assim consiga recuperar o posto perdido, “Porque tais falsos apóstolos são obreiros fraudulentos, transfigurando-se em apóstolos de Cristo. E não é maravilha, porque o próprio Satanás se transfigura em anjo de luz” (TJFA, 2007, p. 1261). Pode mesmo ser uma mensagem subliminar feita por Shakespeare ao poder monárquico vigente que se dizia ser o “Iluminado”, para poder realizar atos terríveis de perseguição e extermínio dos seus opositores.

“Fogo e enxofre!” É a fala do ato IV, cena 1, encontrada da mesma forma, tanto na tradução de Barbara Heliodora (SHAKESPEARE, 2011, p. 110), quanto na de Beatriz Viégas (SHAKESPEARE, 2013, p. 107), para enfatizar a pronúncia irada

de Otelo após Desdêmona referir-se inocentemente à amizade que sente por Cássio. Este tem sido um frequente sinal bíblico de castigo divino. Sodoma e Gomorra, que em Gênesis 19:24, foram destruídas por uma chuva de “enxofre e fogo”, desde os céus (TJFA, 2007, p. 19). Esta imagem parece ainda no Salmo 11:6 (TJFA, 2007, p. 630), como uma alusão ao fim do mundo e à destruição do diabo: “Sobre os ímpios fará chover laços, fogo, enxofre e vento tempestuoso; isto será a porção do seu copo”. Mais uma vez, a questão do ciúme como algo catastrófico, destrutivo, mas presente como fraqueza humana.

No ato IV, cena 2 (SHAKESPEARE, 2013, p. 110), Emília afirma ao confrontar Otelo sobre a fidelidade de sua ama, “Se algum desgraçado colocou tal ideia em sua cabeça, que os céus revidem, com a maldição da serpente”. Assim, ela deseja ao autor de tamanha calúnia o mesmo castigo divino imposto à serpente, quando houve a expulsão de Adão e Eva do jardim do Éden em Genesis 3: 14-15: Porquanto fizeste isto, maldita serás mais que toda a fera, e mais que todos os animais do campo; sobre o teu ventre andarás, e pó comerás todos os dias da tua vida. E porei inimizade entre ti e a mulher, e entre a tua semente e a sua semente; esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar” (TJFA, 2007, p. 3-4).

Em sua tradução de *Otelo*, no ato IV, cena 2, Beatriz Viégas-Faria faz o mouro se referir à amada ironicamente a um tipo de anjo: “Paciência, tu, querubim novinho e de lábios rosados”, (SHAKESPEARE, 2013, p. 112-113). O anjo querubim pertence à terceira ordem de anjos, logo abaixo do serafim e do arcanjo. Quando Adão e Eva foram expulsos do jardim do Éden, em Gênesis 3:24, Deus colocou “querubins ao oriente do jardim do Éden, e uma espada inflamada que andava ao redor, para guardar o caminho da árvore da vida” (TJFA, 2007, p. 4). É possível que Shakespeare ao ter pensado nessa situação se reportasse novamente ao Jardim do

Éden, fazendo com que Otelo visse em Desdêmona, com sua suposta infidelidade, um querubim armado a expulsá-lo de seu paraíso conjugal.

“Você, que ocupa cargo oposto ao de São Pedro. E guarda a porta do inferno, sim, você!” Em sua tradução do ato IV, cena 2, Barbara Heliodora (SHAKESPEARE, 2011, p. 117-118) destaca essa fala de Otelo, já cego de raiva de sua esposa, aludindo com estas palavras a vocação de Pedro, segundo o próprio Cristo: “tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela (Mateus 16:18, TJFA, 2007, p. 1050). Koch configura tal contexto dentro da intertextualidade implícita, ainda que este não tenha sido nomeado ou introduzido por expressões prototípicas (2012, p. 121). Shakespeare parece trabalhar com a questão política mais uma vez, pois se para a Igreja Católica, São Pedro era o panteão da Igreja, seu “fundador”, seu opositor, no caso, o fundador da religião anglicana, agora na figura do rei Jaime I, seria o guardião do inferno. Ou seja, muitos que se dizem deuses, geralmente são lobos em forma de cordeiro.

Na leitura do ato IV, cena 3 (SHAKESPEARE, 2011, p. 126), uma planta chamada “chorão” também é conhecido como salgueiro²⁰. “A pobre alma suspira cantando, o verde do chorão”. No entanto, Beatriz Viégas a chama tanto de plátano, como de salgueiro (SHAKESPEARE, 2013). Eis o verso inicial da “canção do salgueiro” mencionada por Desdêmona. Assim há muitas referências bíblicas ao salgueiro ou sicômoro, que é uma árvore de boa sombra (*Ficus sycamorus*), muito cultivada no Oriente Médio e que produz um fruto comestível semelhante ao figo, tanto no Livro Sagrado quanto nas liturgias da época de Shakespeare, os cânticos e

²⁰ Salgueiro de ramos longos, finos e pendentes, cultivado especialmente para ornamentar as margens dos lagos, dos jardins e parques.
Disponível em <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/chorão>>.
Acesso em 16 maio 2016.

os réquiens, os primeiros executados, como demonstração de gratidão e alegria, os segundos, como um hino para louvar e chorar os mortos. Segundo Shaheen (1987, p. 138), os egípcios utilizavam sua madeira para a fabricação das urnas funerárias onde encerravam as múmias, o que reforça o tom sombrio da canção entoada por Desdêmona. Tem-se então a presença do tipo intertextual de copresença por referência a uma entidade qualquer, expressamente conhecida (KOCH et al., 2012). Shakespeare pode ter assim procurado intensificar o clímax, apontando para um fim funesto da inocente Desdêmona.

“Pálida como tua camisola! Quando nos encontrarmos, no Dia do Juízo Final, esse teu olhar irá empurrar-me para fora do céu, e os espíritos satânicos irão agarrar-se à minha alma”. Beatriz Viégas no ato V, cena 2, referiu-se ao reencontro que Otelo prevê no futuro com Desdêmona como o dia do Juízo Final, tão presente em vários livros da *Bíblia*, destacando-se dentre eles, o livro do Apocalipse (SHAKESPEARE, 2013, p. 147).

Otelo é uma tragédia cujo sentimento de terror e piedade que o gênero deve provocar nos espectadores está visivelmente presente, pois como Adão, este herói, ou melhor, este herói trágico, passa da ventura para a desventura por ter cometido algum "erro crasso", um pecado abominável, perante Deus e os homens. Para Otelo, a morte física, representada pela catarse, foi seu desejo de redenção, de perdão. Para Adão, sua transgressão resultou não só na expulsão do Paraíso, como no "princípio das dores": trabalho duro, ter filhos, passar por dores e privações. Ambos confiaram em um inimigo velado. Ambos seguiram instintos errados. Mas só Adão suportou as consequências. Otelo escolheu o caminho mais fácil: o suicídio.

Vale a conclusão redentora de Barbara Heliodora, ao afirmar que Otelo, com seus atos extremados finais “efetivamente age de acordo com seu exigentíssimo

sentido de justiça tanto em relação a Desdêmona quanto em relação a ele mesmo”
(2011, p. 282).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever é fazer uso social de um instrumento cultural e ideológico que permite ao sujeito refletir, elaborar o conhecimento e tomar consciência ideológica de si e do mundo que o rodeia. É, antes de tudo, fazer-se lido e ler, compreender, responder, perguntar ou argumentar. É, portanto, fazer uso de uma linguagem social, cultural, ideológica, política.

Partindo desse princípio, a língua em uso é, por natureza, dialógica, porque não sendo única, está sempre impregnada pelas palavras de outros. Como diz Bakhtin (2010, p. 89), “todo discurso é orientado para a resposta”. Assim, o discurso é sempre um diálogo vivo que se constitui “pelo que já foi dito e pelo que ainda não foi dito” e está sempre orientado para um outro social, para uma resposta, uma compreensão e uma variedade de vozes, perpassadas pelas visões de uma época, cultura ou grupo social.

A pesquisa apresentada, cujo principal foco é a análise das obras *Hamlet*, *Macbeth*, *Rei Lear* e *Otelo*, do dramaturgo William Shakespeare, e as tessituras bíblicas inseridas em cada uma dessas peças com propósitos leigos, mostrou quais semelhanças e diferenças residem nas escolhas de passagens bíblicas feitas pelo dramaturgo, os temas e as formas específicas, informações apresentadas em histórias, seja em linguagem direta ou figurada.

O trabalho propiciou a oportunidade de poder transitar por tantas memórias, desenvolver o hábito da ponderação, da observação dos detalhes, entrando em mentes e vidas de pessoas reais, além dos personagens principais deste trabalho. Pessoas como Tyndale, Marlowe, Rei Jaime I, Rainha Elizabeth, etc. Também poder ler as semelhanças e “dessemelhanças” nas traduções de Anna Amélia, de Millôr, Heliadora, Beatriz Viégas e Bandeira, sempre voltada para a presença/ausência das

escrituras. Despertar um inesperado, mas decerto um não praticado dom de interpretação de línguas, para conseguir desenvolver melhor os objetivos pretendidos e alinhar de modo coerente e racional as relações intertextuais entre ambos os cânones.

E, sobretudo, estudar o maior dramaturgo de todos os tempos e a adaptação de textos bíblicos em suas obras, passar a conhecer melhor a estruturação de suas obras, além de perceber quão conhecedor ele fora dos escritos bíblicos. Em geral, era por meio da sobreposição de diversos enunciados, referências, textos-fonte que Shakespeare criava suas construções discursivas, uma fusão poderosa da linguagem cotidiana com a literária. Como autor renascentista, Shakespeare teve a instrução necessária que serviu de pano de fundo, que vai além de oferecer apenas entretenimento.

Dentro de tal elemento de instrução não há discriminação, para ele, entre o que é meramente “secular” e o que é “sacro”, o que deixa Shakespeare bem confortável para transitar livremente por passagens bíblicas, não apenas para ecos ou vozes acessórias, mas para os principais temas de suas obras, como os de salvação e redenção, justiça e misericórdia, condenação e punição, levando-o a transformá-los e a ressignificá-los, dando a seus escritos uma maior unidade de sentido e um status muito maior, indiscutivelmente melhor do que qualquer “literatura de segundo grau” (GENETTE, 2010).

Em meio a estas narrativas trágicas de uma realidade estruturada entre começos, meios e fins, nada mais compreensível, se envolvêssemos nesse estudo, o começo (Gênesis de *Otelo*) e o fim (Apocalipse de *Macbeth*) bíblicos. Trazendo, da eternidade sacra para a mortalidade secular, pautas como a ativação do livre-arbítrio humano, o poder das escolhas e das consequências a elas afixadas, a força do

amor, do relacionamento familiar, o excesso e a falta de sentimentos ligados à personalidade do homem. O início e o fim de cada dia vivido nessa esfera espacial onde existimos. Manhãs cheias de esperança, noites que podem deixar sábias lições, ou vitórias amargas.

Percebe-se que em ambas as obras, a metáfora e o símbolo expressam sua construção de sentidos. A presença bíblica nas tragédias não se destaca apenas por conta da referência, da citação, da alusão apropriada pelo dramaturgo, mas também devido ao contexto em que foram inseridas. Assim, a (res)significação simbólico-metafórica interdepende da tensão determinada dentro das relações intertextuais, a qual determinará a sua metaforicidade ou não. A genealogia das obras shakespearianas traça a linhagem de um dos maiores, senão o maior escritor do cânone ocidental, em que a intertextualidade, com suas tipologias e *midrashes*, contam como parte fundamental. Shakespeare é um sintetizador, e o mundo é a sua biblioteca, sua *Bíblia*.

Assim buscou-se, com este trabalho, apresentar um aprofundamento nas questões dialógicas que envolvem duas obras que se encontram no centro de dois cânones: a *Bíblia*, ápice do cânone religioso e a obra shakespeariana; do cânone literário ocidental. Tendo os puritanos e protestantes que fugiram da Europa, principalmente os oriundos da Inglaterra, para as novas colônias britânicas nas Américas, trazido em sua bagagem ambos os livros, pode-se dizer que a *Bíblia* e Shakespeare foram a base ideológica daquele Novo Mundo.

Assim, dentro do método analítico-comparativo, foram destacadas, dentro das quatro tragédias shakespearianas, as relações intertextuais com os textos bíblicos, a copresença de recursos como a alusão, a citação e a referência. Essa tarefa árdua só pôde ser possível com o suporte e o direcionamento de traduções

múltiplas da *Bíblia*, aqui representada pela *1599 Geneve Bible*, a *King James Bible* e a tradução em português de João Ferreira de Almeida da Sociedade Trinitariana Bíblica. Também, a fim de uma maior compreensão de tais empréstimos e como eles foram transportados para a versão em português, focando especificamente texto bíblico, mister foi fazer uso de duas traduções diferentes em português de cada uma das tragédias, feita por tradutores diferentes, em épocas aproximadas de publicação.

A análise de *Hamlet* teve como tema recorrente a “Maldição Primeira”, caracterizando aí a alusão explícita da história dos irmãos Caim e Abel, trazendo à pauta a relativização dos laços familiares e quão contraditórios eles podem ser. Dentro da visão de Montaigne, Shakespeare dá vazão ao fato de que conflitos entre irmãos de sangue, que geralmente envolvem a comunidade de interesses, a partilha de bens, a (eventual) pobreza de um como consequência da riqueza do outro, podem desencadear resultados imprevisíveis e até execráveis. Ainda houve temas secundários, como o poder monárquico no dialogismo entre a história do rei Davi e do príncipe Hamlet, em que, mais uma vez, Shakespeare procura abordar a questão política, contestando a infalibilidade dos reis; assim como a questão do indivíduo pertencente a um mundo de aparências, no qual o homem pode se valer da ambiguidade e do contraditório como forma de se colocar perante o mundo.

Outro eixo se firma em *Macbeth* e no Apocalipse, cujo exame buscou identificar como o evento apocalíptico anunciado pela *Bíblia* dialoga com a história de um homem que nutre uma ambição desmedida, sua sede pelo poder e o preço que ele paga por isso. O tema do regicídio acaba por se reportar ao maior dos regicídios contido na *Bíblia*, o do Rei dos Reis, Cristo e Sua crucificação. A morte de Duncan desencadeia eventos que levam à desintegração tanto dos Macbeth,

espiritual e emocionalmente falando, quanto dos habitantes do reino, enquanto sociedade. Shakespeare, que já havia manipulado nessa peça os relatos de fontes históricas antigas da vizinha Escócia, assim como do momento político vigente, agiu igualmente com as revelações bíblicas sobre o fim do mundo.

Com isso, a questão da intertextualidade permeou todo o trajeto tomado, da mesma forma que nos demais capítulos, sob a luz das obras de teóricos como Bakhtin, Samoyault, Genette, Maingueneau, entre outros, assim como dos estudiosos que se debruçaram sobre Shakespeare e a *Bíblia*, entre eles Frye, Shaheen, Marx e Hamlin.

No eixo que abrange a peça do *Rei Lear*, usamos o espelho de Jó, o personagem mais conhecido do Velho Testamento. *Rei Lear* se baseia na elaboração do *midrash*, assim como *Hamlet*, no qual há drama, personagens e conteúdo imagético que reproduz de modo peculiar a história poética e trágica. Ao realizar a conexão intertextual entre esses dois personagens, Shakespeare chama a atenção para as limitações do homem, mediante sua condição enquanto ser humano. Em análise, ainda, as rupturas e mudanças ocorridas na vida de alguém durante sua existência, sejam voluntárias ou não, o processo doloroso de transformação tanto pessoal, quanto histórico, que visa levar à autoavaliação e ao amadurecimento.

No redemoinho da confluência de duas eras e na impossibilidade da transição serena entre as duas, Shakespeare novamente trabalha a questão da situação sociopolítica da Inglaterra elisabetana, seus costumes, suas mazelas. Mas, diferente de Jó, não há uma nova chance para a maior parte do elenco. As histórias de Lear e Jó apontam elementos paralelos, de enredo, de tema, de personagem e de linguagem que trazem maior luz e compreensão simultaneamente. Tal estudo

também pode identificar as mudanças produzidas por empréstimos de um texto antigo, tido como sagrado em um moderno drama para o teatro.

Sendo assim, um servo de Deus e um rei decaído, a peça *Rei Lear* mostra como a negligência, o medo e a enfermidade são capazes de levar uma pessoa a um encontro com uma espécie de carma cósmico ou mesmo a uma perda de esperança e de equilíbrio mental e emocional. Inicialmente, diante das adversidades, se veem atraídos pelo suicídio, para que no decorrer da situação, acabem ficando mais resistentes contra os males do destino, envolvidos em suas súplicas, lamentações e inconformismo. Diante de pseudoconsoladores como filhas, servos, esposa, amigos - que os angustiam com sua displicência e reprovação, chegando a espantá-los, com a falta de empatia. No final de ambas as histórias, cada protagonista experimenta um encontro divino ou quase divino com aquele cuja presença mais necessitaram: Jó com seu Deus que o permitiu passar por tantos pesares e depois o confortou; Lear com a filha rejeitada de quem recebeu tanto desprezo quanto carinho. Este encontro conclui o processo de autodescoberta e os torna vencedores na batalha contra seus adversários.

Que nesta pequena esfera de grandeza em que vivemos, o maior aprendizado é parar de correr à frente, para se preocupar em chegar junto com o outro e até carregar o outro, que se machucou, que está desanimando, que caiu; para que a vitória seja de todos. Isso pode ser a maior das loucuras, mas foi o que o apóstolo Paulo deduziu aos santos de Corinto, em 1 Coríntios 3: 18: "Ninguém se engane a si mesmo. Se alguém dentre vós se tem por sábio neste mundo, faça-se louco para ser sábio" (TJFA, 2007, p. 1137).

Finalizando as tragédias, tem-se o homem Otelo e a serpente Iago. Peça com menos excertos bíblicos do que as outras, porém com uma presença de

espírito, como poucas. Pode se perceber aqui princípios bíblicos como o da igualdade, apesar da diversidade; o da liberdade de escolha, o da inocência e da fé. Assim como vícios maléficos destrutivos: a inveja, a ira, o orgulho vaidoso, o engodo, a inclemência. A astúcia do vilão Iago, maior detentor do papel principal, consegue transformar o herói em um anti-herói, atingido pela flecha tóxica do ciúme. Mais uma vez, o dramaturgo aplica a visão de Montaigne para fixar, na mente do seu público, as escolhas e seus efeitos imprevisíveis, a ambiguidade da personalidade humana, a relativização da moral, mediante os extremados sentimentos da alma do homem.

As alusões encontradas aqui tiveram como tema recorrente a queda de Adão e Eva, após serem enganados pela serpente, no Jardim do Éden. Com o uso da ironia dramática e da tipologia, é que o fato se tornou amplamente conhecido, apesar de ignorado até determinado momento, geralmente o momento da catarse, *Otelo* foi o único capítulo sem uma atenção “especial” de estudiosos como Hamlin e Marx. No entanto, ainda pode-se reconhecer nesta peça mais uma vez a grande proximidade e o conhecimento de Shakespeare com as Escrituras Sagradas, de modo a citar partes exclusivas delas em boa parte de seus textos.

Há de se questionar se o dramaturgo, ao usar tais escrituras, pretendia fazer alguma crítica de doutrinas ou dogmas bíblicos ou cristãos. O fato é que, em sua retórica, ele capta as representações da mente humana, as relações afetivas e em seus paradoxos. Sendo a *Bíblia* uma fonte bastante rica, produtora de alusões em abundância, ainda que se mostre um livro familiar, revela-se uma grande possuidora de discursos análogos, enunciações-eco, capaz de impregnar, com consciência cultural, política e social, obras de conteúdo diametralmente opostos.

Para determinar quais palavras, frases, citações, personagens ou passagens nas peças vêm da *Bíblia*, seguiu-se a percepção de similaridade. Desde o início, devido à vasta familiaridade com os livros bíblicos mais do que com as peças de Shakespeare, podia-se ver saltar diante dos olhos as semelhanças de redação, linguagem e enredo apropriados pelo dramaturgo e vê-las presentes, não em uma, mas em várias obras suas. Como a história do Rei Saul com a feiticeira de Endor em 1 Samuel 28 (TJFA, 2007, p. 358), com a visita de Macbeth com as bruxas, ambos com o mesmo propósito, saber sobre seu futuro como reis, que se torna visível no relacionamento conturbado entre Edmundo e Edgar, na peça *Rei Lear*. Assim como as traições de Macbeth contra Duncan e Otelo contra Desdêmona revisitam a reconhecida traição de Cristo por Judas.

Sem dúvida, outros leitores podem descobrir muito mais similaridades ainda. Como pode ser visto através de uma comparação entre as evidências bíblicas indicadas por estudiosos ingleses como Steven Marx, Hannibal Hamlin e Naseeb Shaheen, entre outros, foram encontradas muito mais tessituras do que as presentes nas obras desses autores. Devido às limitações e ao tempo vinculado para realizar recortes e colagens temáticos, necessário foi focar na problematização principal.

Ainda que algumas passagens verificadas nas obras shakespearianas aparentassem ser ecos espacialmente e contextualmente isolados, várias delas se apresentam, em sua maioria, apoiadas por outros empréstimos. Houve ainda um coro de “enunciações-eco”, fosse do mesmo livro ou da mesma passagem ou do mesmo personagem da *Bíblia*, inclusive em mais de uma tragédia, estudada aqui ou não. Como já foi dito antes, as obras de Shakespeare, em geral, estão repletas de referências bíblicas.

O Juízo Final, por exemplo, foi citado ou aludido em todas as peças aqui visitadas. Talvez seja por este ser um dos temas mais referenciados dentro da *Bíblia*. Mas, na maior parte das vezes, em que foi feita alguma citação direta sobre este tema, era como se fosse um anúncio de uma situação de mal iminente; como no caso da morte do Rei Duncan ou a de Desdêmona. Outra presença intertextual constante foi as histórias contidas no livro de Gênesis, especialmente as dos capítulos 1 a 3, implicitamente ou não.

A história do Éden perdido, de Caim e Abel, tantas vezes revisitada por Shakespeare, além de romances, como *Isaque e Rebeca*, triângulos amorosos, como os de *Raquel, Jacó e Lia* (estilo *Regan, Edmundo e Goneril*), rivalidades, como a de *Esaú e Jacó*, fora o clássico icônico “*Adão e Eva*”, temas como criação, queda e expulsão do Paraíso. Sim, há tantas referências aos capítulos iniciais de Gênesis nestas tragédias que pode-se perceber o quanto Shakespeare devia ter tais referências em sua mente constantemente.

Como ninguém, Shakespeare soube sintetizar, de modo objetivo, a multiplicidade de referências em relação ao místico e ao mítico, presentes em ambas as obras. Personagens sobrenaturais, como bruxas, fantasmas, magia; componentes da natureza, como plantas exóticas – mandrágoras, etc., – pássaros, florestas andantes, sentimentos extremados, ações violentas, toda essa instrumentalidade preconizou a elaboração do contexto ficcional da tragédia shakespeariana.

Assim, essa gama de textos nas obras shakespearianas, acaba fomentando uma multiplicidade de reprodução de pensamentos, de como interpretar Shakespeare pela ótica eclesiástica/bíblica. É a visão de um Hamlet, que serve de catequizador de sua mãe, ou de um pai assassinado tendo seu filho como seu

confessor, ou as palavras “evangelizadoras” de Polônio para seu filho Laertes. Até mesmo um rei Lear insano, a pregar para um Gloucester cego, numa semelhança inversa dos três amigos para Jó, no livro bíblico. Nesse sentido, pode-se ainda afixar a narrativa de *Otelo* e seus personagens ao advento da serpente no Jardim do Éden, é como participar de um “jogo infantil de recorte e colagem” (COMPAGNON, 2007, p. 12). Não há nenhum réptil mais traiçoeiro e mordaz do que lago nem feminilidade mais pueril do que a de Desdêmona.

Ver um dramaturgo como um pregador – poderia existir algo mais próximo de um adaptador? Basta observarmos Cristo e suas parábolas. Ele usava em seus sermões, objetos, histórias, personagens que eram familiares aos seus seguidores. Só o povo daquela época saberia dizer o que era um dracma ou um estudioso para saber, quando ele disse que para um rico seria tão difícil herdar o reino dos Céus quanto um camelo passar por um buraco de uma agulha, sendo que agulha naquele tempo era nada mais do que um arco existente nas ruas das cidades israelitas, que, por ser baixo, impossibilitava que qualquer animal grande, como um camelo, por exemplo, passasse por debaixo.

Nessa tarefa, algumas observações interessantes puderam ser notadas, uma delas foi a questão de que nem sempre foi necessário recorrer aos cânones em inglês. As ocasiões em que tais práticas estiveram presentes foram para estabelecer uma proximidade maior entre a *Bíblia* e as obras shakespearianas, logicamente sob à decisão que cada tradutor fez.

Outra parte se deve a concentração mais em temas do que em referências bíblicas diretas, como escrituras isoladas. Os títulos de cada capítulo reproduzem exatamente esta visão. Houve também instantes de resistência ocorridos no decorrer de todo esse processo construtivo, como afirmar de modo categórico a

relação de Lear com o personagem bíblico Jó, ou de Cordélia com Cristo, em várias fases no desenvolvimento de Lear. Isso tudo insuflado por um sentimento de discordância, o que gerou uma dificuldade de alcançar uma convivência total em relação a isso.

Neste processo, foi surpreendente o crescimento do saber, pelo aprofundamento cada vez maior no texto shakespeariano, o que levou a refletir sobre a importância de conhecer as obras do dramaturgo, a fim de aprender mais sobre a história, a época em que ele viveu, sobre a essência humana, seus temores, suas qualidades, sobre as nossas próprias tragédias e em qual (quais) personagem (personagens) nos enxergamos. Tão distantes e tão próximos. Amar Cordélia e odiar Goneril e Regana. Rir da engenhosidade de Iago e se espantar com a suscetibilidade de Otelo. Chorar por Desdêmona e desnudar Lady Macbeth. Enlouquecer com Hamlet e elucidar Claudio. Suspeitar de Gertrudes e desaprovar Lear. *Rei Lear* foi a peça mais difícil de me conectar, e como não amar *Hamlet*?

O início de tudo foi *Macbeth*. Ao estudá-lo pela primeira vez foi o início de uma longa e especial caminhada rodeada por vozes bíblicas e shakespearianas, que muitas vezes dialogavam, seja de modo sutil ou “gritante”. Ouvi-las foi a gênese deste trabalho. Mal imaginava eu o êxodo pelo qual atravessaria. Números e (i)números de páginas, anotações, livros, orações e jejuns. Regras, normas, nomes, com uma paciência que Jó me ajudou a ter. Ao estudar, ler e reler cada tragédia, muitas vezes vivi Cordélia, Desdêmona, Hamlet, Macduff, Edgar.

Foi magnífico perceber que as Escrituras Sagradas estão mais presentes no cotidiano das pessoas do que imaginamos. Não só em Shakespeare, mas em Millôr, Manuel, em Anna Amélia, Heliadora e Viégas, todos eles mostraram ter um bom conhecimento das escrituras, agindo com objetividade e imparcialidade. Uma grande

“Revelação” para mim. Por isso, foi mister preservar o foco dentro de uma visão mais científica e menos “cristianizada”. Um caminho que passou por terras férteis, de teóricos literários com suas “virtuoses”, seus princípios, conceitos, hipóteses, que me guiaram por esta árdua jornada.

O risco em trabalhar com quatro obras de tal porte, em vez de uma ou duas, para, com certeza, se obter um estudo mais profícuo, foi grande, mas em nenhum momento, desnecessário, muito menos pretensioso. Até porque o foco era identificar e expor o maior número de tessituras possíveis em cada uma dessas peças, que foi concretizado. Cada eco, quaisquer empréstimos encontrados eram seguidos por sentimentos de alegria, de *insights* e de entendimento, mesmo de surpresa e gratidão, que acrescentavam gradualmente mais ânimo, mais força e consistência a tamanho projeto, e maior apreço pelo estudo.

Ter conhecimento desse fenômeno fez crescer a compreensão de quão contributivo foi o fato de William Shakespeare produzir peças usando tantos assuntos diferentes e férteis. Por meio dessa prática intertextual, o dramaturgo elabora a reintrodução da realidade de uma sociedade, de vários pontos da história, cultura e política que transcendeu séculos e até milênios.

Seja tomada em sentido amplo (*lato sensu*), para estabelecer qualquer relação de diálogo entre um texto e outro, sem necessariamente haver a materialização do intertexto; seja quando o intertexto se materializa em outro texto (*stricto sensu*); ou quando se torna explícito, onde fragmentos de um texto são utilizados, sempre referenciando o autor; ou implícito, quando é determinada a presença de um texto no outro, sem que a fonte seja citada; podemos concluir que nada disso se concretizaria, se não houvesse um outro – o leitor-modelo – capaz de

localizar tais interseções, analisá-las enquanto apropriações dialógicas e a função de cada uma delas presentes nesses enunciados.

Por fim, este estudo espera contribuir para outras produções acadêmicas desta natureza e com estas propriedades. Permitir novos caminhos, ampliar nossas visões. Lançar, talvez, no solo conceptivo das academias brasileiras, uma semente que futuramente possa levar à criação de uma disciplina dentro do curso de Letras/Literatura (de graduação ou pós) – apesar da existência de disciplinas como a Teopoética – onde a *Bíblia* se torne um objeto de estudo básico para uma compreensão maior da literatura ocidental.

REFERÊNCIAS

1599 GENEVA BIBLE. USA: Tolle Lege Press, 2010. 1366 p.

A BÍBLIA SAGRADA. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br>>. Acesso em: 04 mai. 2015.

A BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição Corrigida e Revisada Fiel ao Texto Original. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AUTHORIZED KING JAMES VERSION: Old Testament and New Testament. USA: The Church of Jesus Christ of Latter-Day Saints, 1990. 1590 p.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: A teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. 429 p.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

BLOOM, H. **Hamlet**: poema ilimitado. Tradução de José Roberto O'Shea. 4. ed. São Paulo, SP: Objetiva, 2000. 320 p.

_____. **O cânone ocidental**. Tradução de Marco Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

_____. **Shakespeare**: a invenção do humano. Tradução de José Robert O' Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BORNHEIM, G. Prefácio. In: HELIODORA, B. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

BRADLEY, A. C. **Shakespearean Tragedy**: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. 2. ed. London: Macmillan, 1905.

CAMATI, A. **A Importância do contexto histórico**. Texto dado em aula. Curitiba: 2014.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARUSO, Carl. **Sacred Pearls: In the Machinery of Hamlet**. THE OXFORDIAN Volume X, 2007. Disponível em: <http://www.shakespeareoxfordfellowship.org/wp-content/uploads/Oxfordian2007_Caruso-Pearls.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2015.

CEIA, C. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, 2011. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em 21 out. 2015.

'COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. (Humanitas).

_____. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007. 176 p.

DICIONÁRIO E ENCICLOPÉDIAS INFOPEDIA. Porto Editora. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

Escolha Seu Shakespeare. Portal Puc-Rio. Disponível em: <<http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/index.htm>>. Acesso em: 03 ago. 2016.

ECO, U. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FERREIRA, A. B. H. **Miniaurélio: o dicionário da língua portuguesa**. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, J.C.L. **A Bíblia como literatura: lendo as narrativas bíblicas**. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/viewFile/1650/1646>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

FRYE, N. **The Great Code: the Bible and Literature**, New York/London: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1983

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: UFMG: Faculdade de Letras, 2010. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/Palimpsestoslivro-site.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

HAMLIN, H. **The Bible in Shakespeare**. Inglaterra: Oxford University Press, 2013.

HELIODORA, B. **Reflexões shakespearianas**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004. 352 p.

_____. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2009. 300 p

_____. **Introdução**. In: SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004, p. 05-13a.

_____. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Shakespeare e o teatro elisabetano (versão integral)**. Disponível em <<http://www.shakespeare.ufpr.br>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

HONAN, P. **Shakespeare: uma vida**. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013. 280 p.

JENNY, L. **A estratégia da forma**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. In: Intertextualidades. Poétique - revista de teoria e análise literárias, N 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KIERNAN, V. **The Revolution of 1854 in Spanish History**. Oxford: Clarendon Press, 1966.

KUSCHEL, K. **Os escritores e as Escrituras: retratos teológico-literários**. São Paulo: Loyola, 1999. 230 p.

KOCH, I. G. V. et al. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2012. 166 p.

LEÃO, L. de C.; SANTOS, M. S. dos (org.). **Shakespeare: sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008. 360 p.

LEVINE, L. **Shakespeare in America**. Disponível em <<http://xroads.virginia.edu/~drbr/levine.html>>. Acesso em: 21 abr. 2016.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. São Paulo: Pontes, 1997. 198 p.

MARX, S. **Shakespeare and the Bible**. Oxford University Press, 2013.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTAIGNE, M. **Ensaio**. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1996.

NITRINI, S. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 3. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. 312 p.

PFEIFFER et al. **Dicionário Bíblico Wycliff**. 2007. Disponível em: <<http://www.youblisher.com/p/958190-Dicionario-Biblico-Wycliffe-Charles-F-Pfeiffer-Howard-F-pdf/>>. Acesso em: 10/11/2015.

PLATÃO. **Íon (ou sobre a Ilíada, gênero probatório)**. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/docs/ion.pdf>>. Acesso em: 01 nov. 2015.

ROGERSON, J.W. **O livro de ouro da Bíblia**. Tradução de Talita Macedo Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

RUSSO, R. **Monte Castelo**. In.: As Quatro Estações. EMI-Odeon Brasil, 1989. 1 CD. Faixa 7 (3 min 51 s).

RYKEN, L. **Shakespeare and the Geneva Bible**. Disponível em <<http://www.reformation21.org/articles/shakespeare-and-the-geneva-bible.php>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008.

SENA, J. **Ensaio sobre Shakespeare**. Disponível em: <<http://www.lerjorgesena.letas.ufrj.br/antologias/ensaio/sobre-shakespeare/>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

SHAHEEN, N. **Biblical References in Shakespeare's Tragedies**, Newark: University of Delaware Press, 1987.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L & PM, 2011.

_____. **Hamlet**. Tradução de Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010. 608 p.

_____. **Hamlet**. Disponível em <<http://www.shakespeareonline.com/plays/hamletscenes.html>> Acesso em: 13 jul. 2016.

_____. **Macbeth**. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010. 608 p.

_____. **Macbeth**. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Macbeth**. Disponível em: <[Http://www.shakespeareonline.com/plays/macbethscenes.html](http://www.shakespeareonline.com/plays/macbethscenes.html)>. Acesso em 16 jul. 2016.

_____. **O rei Lear**. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010. 608 p.

_____. **O rei Lear**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2006. 140 p.

_____. **King Lear**. Disponível em: <<http://www.shakespeare-online.com/plays/learscenes.html>>. Acesso em 19 jul. 2016.

_____. **Otelo, o mouro de Veneza**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Otelo, o mouro de Veneza**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L & PM, 2013.

_____. **Othello**. Disponível em: <<http://www.shakespeare-online.com/plays/othelloscenes.html>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

SENA, J. **A Literatura Inglesa**. In: “Minha História da Literatura Inglesa”. Disponível em: <<http://www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br/antologias/ensaio/sobre-shakespeare/>>. Acesso em: 21 mai. 2016.

_____. **Sobre Shakespeare**. Disponível em: <<http://www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br/antologias/ensaio/sobre-shakespeare/>>. Acesso em: 21 dez. 2015.

Shakespeare Brasil. UFPR. Disponível em: <<http://www.shakespearedigitalbrasil.com.br/romeu-e-julieta-1992-grupo-galpao/>> Acesso em: 12 jul. 2016.

SOUZA, R. A. **Teoria da Literatura**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2013.

ZELIG. Direção de Woody Allen. EUA: Robert Greenhut; Metro-Goldwyn-Mayer Inc., 1983.

ANEXOS

Temas bíblicos mais recorrentes nas quatro tragédias

Obra Tema	Hamlet	Macbeth	Rei Lear	Otelo
1) Caim e Abel	Rei Hamlet e Claudio		Edgar e Edmundo	
2) Adão e Eva	Rei Hamlet e Rainha Gertrudes			Otelo e Desdêmona
3) Jó			Rei Lear	
4) Jardim do Éden	Lugar da morte do Rei Hamlet			Morada de Otelo e Desdêmona
5) Juízo Final		Ato II, cena 3 e ato IV, cena 1		Ato V, cena 2
6) Rei Saul e a bruxa de Endor		Macbeth e as bruxas		
7) Isaque, Esaú e Jacó			Gloucester, Edgar e Edmundo	
8) Rei Davi	Hamlet			
9) Filha de Jefté	Hamlet sobre Polônio e Ofélia			
10) Cristo		Rei Duncan	Cordélia e Edgar	Otelo
11) Judas Iscariotes		Macbeth		Iago
12) A Serpente do Paraíso		Lady Macbeth		Iago