
O APELO HISTÓRICO EM *TITO ANDRÔNICO*, DE SHAKESPEARE
The Historical Appeal in *Titus Andronicus*, by Shakespeare

Sueli Meira Liebig¹

RESUMO: Este trabalho se propõe a investigar, tomando como parâmetro questões pertinentes à Estética da Recepção, como avultam em um texto as historicidades do autor e do leitor, e de que maneira William Shakespeare consegue estabelecer uma relação entre história e literatura, a fim de retratar metaforicamente a queda do Império Romano e sua consequente ressurreição, através de uma de suas peças, *Tito Andrônico*. O relacionamento entre literatura e história tem aberto caminho para a crítica literária, os estudos culturais, a historiografia e a prática literária. A Literatura, enquanto instituição social viva, tem que ser entendida ao mesmo tempo como um processo histórico, político, filosófico, semiótico, linguístico, individual e social. Sua realidade vai além do texto e assume o discurso que conta, mesmo que minimamente, com as dimensões do enunciador, do enunciado e do enunciatário. Sendo assim, a Literatura não pode estar apenas no texto, nem tão somente nos dois outros ângulos do tripé, o autor e o leitor. Em sua dinâmica, ela engloba e compromete todas essas instâncias, num jogo totalmente dialético.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; História; Estética da Recepção; Shakespeare.

ABSTRACT: This study aims to investigate, taking as relevant to the Aesthetics of Reception issues parameter as a text swell into the historicity of the author and the reader, and how William Shakespeare manages to establish a relationship between history and literature in order to portray metaphorically the fall of the Roman Empire and its subsequent resurrection, through one of his plays, *Titus Andronicus*. The relationship between Literature and History has paved the way for literary criticism, cultural studies, historiography, and the literary practice. As a live social institution, Literature has to be understood as a historical, political, philosophical, semiotic, linguistic, individual and social process alike. Its reality goes beyond the text and assumes the discourse that counts, although minimally, on the dimensions of the speaker, the text, and the listener. This way, Literature cannot be present only in the text, or even in the other two angles of the triangle, the author and the reader. In its dynamics it both assembles and compromises all these instances, in a totally dialectic game.

KEYWORDS: Literature; History; Aesthetics of Reception; Shakespeare.

¹ PPGL/UEPB, Campina Grande – PB

INTRODUÇÃO

O teatro teve e continua tendo, sem sombra de dúvida, um grande impacto sobre a literatura e a história. Dramaturgos como Shakespeare, Eurípides, Esquilo e Sófocles ainda são estudados em sala de aula nos dias de hoje por causa do seu intenso apelo interdisciplinar e social. Peças escritas há centenas de anos ainda são consideradas atuais por conta do apelo que subliminarmente conseguem passar ou pelo que os fatos históricos podem dizer. Dentre esses autores, ninguém mais acuradamente do que Shakespeare entendeu a alma humana ou pode delinear com mais maestria os personagens e suas falas. Suas peças têm sobrevivido ao passar do tempo e continuam influenciando grandemente a literatura universal, além de contemplar um teatro que pode ser interpretado e encenado sob uma miríade de diferentes formas.

Tomadas separadamente, a historicidade do autor e a do leitor tendem a ser bem diferentes. Luis Filipe Ribeiro (2000) assegura que o costume de a crítica literária privilegiar os textos já consolidados pela tradição fazem disso uma garantia. A leitura de um Shakespeare ou de um Machado de Assis, por exemplo, confronta hoje um saber do século XXI à criação artística dos séculos XVI e XVII, no caso do primeiro, e do século XIX, no do segundo. É um diálogo de épocas totalmente diferentes e, todavia, muito semelhantes em seus problemas básicos. E é justamente por isso que tais autores nos interessam tanto nos dias atuais.

Como sabemos, as discussões sobre o complexo relacionamento entre literatura e história têm aberto caminho para a crítica literária, os estudos culturais, a historiografia e a prática literária. Assim, a Literatura enquanto “instituição social viva, tem que ser entendida como um processo. Processo histórico, político e filosófico; semiótico e linguístico; individual e social, a um só tempo” (RIBEIRO, 2000, p.24). Sua realidade vai além do texto e assume o discurso — que conta, mesmo que minimamente, com as dimensões do *enunciador*, do *enunciado* e do *enunciatório*. Sendo assim, a Literatura não pode estar apenas no texto nem tão somente nos dois outros ângulos do tripé, o autor e o leitor. Em sua dinâmica, ela engloba e compromete todas essas instâncias, num jogo totalmente dialético. É preciso que compreendamos que O “real” da Literatura é um processo que envolve personagens situados historicamente em contextos sociais muito bem definidos. A cada leitura, na dialética urdida entre leitor, texto e autor, constitui-se uma realidade histórica e social diferente.

Baseado nestas premissas, este trabalho procura investigar como Shakespeare consegue estabelecer uma ligação entre história e literatura, a fim de retratar metaforicamente a queda do Império Romano e sua

consequente ressurreição — sinalizada pela Era de Ouro elisabetana — através de uma de suas peças, *Tito Andrônico*. É bem verdade que Shakespeare retrata eventos da história do Império Romano que são, no seu bojo, elementos ficcionais, mas não se pode negar que a questão da corrupção política de Roma tenha sido um fato decisivo para o enfraquecimento e o declínio do Estado.

A PEÇA

Considerada uma das mais sangrentas peças trágicas do bardo inglês, acredita-se que *Tito* tenha sido escrita entre 1584 e 1600. Expondo episódios supostamente derivados da história do Império Romano, mas que são completamente fictícios, a obra não chega a se encaixar no gênero peça histórica ou mesmo no de peça romana². Alguns críticos até defendem que *Tito Andrônico* não pode ser considerada uma peça histórica porque combina vários nomes e eventos de pontos divergentes da história de Roma. A melhor descrição para a obra seria “tragédia de vingança”, um gênero cujo herói resolutamente persegue o seu fito de vingança, mas parece bem no momento de sucesso. *Tito Andrônico* segue as convenções da peça de vingança elisabetana, embora pelo seu exagero pareça menos uma imitação deste gênero dramático e mais com uma paródia deliberada de tal tipo de peça.

Vale salientar que esta aproximação da história com a literatura tem um sabor de *dejàvu*, como diria S. J. Pesavento (2006), dando a impressão de que tudo o que se apreço como novo já foi dito e de que se está “reinventando a roda”. Enquanto a sociologia da literatura desde há muitos anos circunscreve o texto ficcional ao seu tempo, compondo o quadro histórico no qual o autor vive e escreve, a história, por sua vez, enriquece seu campo de análise com uma dimensão “cultural”, na qual a narrativa literária ilustra a sua época. Neste caso, a literatura cumpre perante a história um papel de descontração, de leveza, de evasão, como que na esteira da concepção dos que amam as belas artes como se fosse “*um sorriso da sociedade*” (PESAVENTO, 2006, p.1).

É claro que hoje em dia tais posturas se mostram ultrapassadas, não porque se ressentam de valor intrínseco — como por exemplo no caso da contextualização histórica da narrativa literária — ou porque sejam

² O termo “Peças Romanas” de Shakespeare é uma alusão feita pelos críticos às três peças do dramaturgo inglês ambientadas na Roma ancestral: *Júlio César*, *Antônio e Cleópatra* e *Coriolano*, cuja fonte é o historiador romano Plutarco.

consideradas erradas — no caso de se focar a literatura somente como passatempo. Isto acontece porque novas questões se colocam aos intelectuais neste início de um novo milênio: a desgastada fórmula da “crise dos paradigmas” (PESAVENTO, 2006, p.1), que questionou as verdades e os modelos explicativos do real, ou a nossa cosmovisão pelo enfoque da globalização. O que salta aos olhos é o fato de que nos situamos no meio de uma realidade complexa e estilhaçada, que necessita de novas formas de acesso para a sua compreensão. *De rigueur*, cada época se depara com problemas específicos e tenta respondê-los, valendo-se para isso de um arsenal de conceitos que se renova no tempo. Senão vejamos:

O enredo da peça, inserido no contexto da queda do Império Romano, conta a história de um general romano, o fictício Tito Andrônico, cuja filha única é estuprada e mutilada por dois jovens, Quirão e Demétrio, ajudados pela sua vingativa mãe Tamora, a rainha dos godos, e pelo amante desta, Aarão, um mouro. As inúteis tentativas de vingança de Tito são rejeitadas por um Estado corrupto, até que ele finalmente perpetra a justiça com suas próprias mãos — o que lhe traz resultados imensamente dolorosos.

O APELO HISTÓRICO

Os fatos históricos atestam que a corrupção era endêmica no Império Romano, tanto durante o apogeu quanto durante o seu declínio. Como a grande maioria das entidades políticas, o Império passou por períodos de reforma em que a corrupção era erradicada e por outros em que ela era completamente institucionalizada. Um dos principais problemas era a escolha de um novo imperador. Diferentemente da Grécia, onde a transição poderia não ser tão empolgante, mas era no mínimo segura, os romanos nunca fixaram um sistema efetivo para estabelecer de que modo o novo governante seria selecionado. A escolha era frequentemente aberta ao debate entre o predecessor, o Senado, a Guarda Pretoriana e o Exército. Gradativa, mas seguramente, a Guarda Pretoriana ia angariando autoridade para escolher o novo imperador, que por sua vez a recompensava com mais e mais regalias e influências, contribuindo assim para a perpetuação de um ciclo vicioso. A prática de vender o trono a mais alta oferta se espalhou desde o ano 186 e, durante o século posterior, Roma iria ter não menos que 37 novos imperadores — 25 dos quais arrancados do posto por terem sido vítimas de conspiração e assassinato.

Como veremos com mais detalhes adiante, existem no texto camadas que se sobrepõem e que para se mostrarem completas necessitam da intervenção do leitor. Assim, ele próprio torna-se um processo histórico. A

cada leitura, socialmente dada, deposita-se uma nova camada de significações sobre as já existentes, que se agrega à obra como um elemento a mais de sua história. Cada uma dessas camadas constitui, por sua vez, um outro texto, que adotará ou não a forma escrita. De qualquer forma, entretanto, o texto adquirirá existência social e especificidade histórica. Assumindo a forma escrita, este será candidato à eternidade e a constituir-se como elemento pertencente a uma determinada cultura.

Inspirado nos eventos históricos acima, o Tito de Shakespeare traz a lume uma severa crítica à política romana quando compara o Império a um corpo sem cabeça. Isto se pode notar bem no começo da peça, quando Marco Andrônico roga ao irmão Tito que “Be candidatus then, and put it on, and help to set a head on headless Rome” (*Tito*, Ato I, cena I).³ Além de ser apenas uma ambientação para a peça, a cidade de Roma funciona como um cenário altamente simbólico que reflete os estados físico e mental dos personagens principais. Na verdade, a própria Roma deveria ser incluída no elenco dos personagens pela importância que tem na narrativa. O sacrifício e a extirpação das vísceras de Álarbo funcionam como uma metáfora para a alimentação do faminto monstro-império, que sem dó nem piedade devora os seus inimigos. O autor carrega em si ideias valores, opções, crenças, linguagens, visões de mundo que pertencem a sua sociedade e a sua época, sendo com elas que ele irá construir os seus textos. É com elas que emprestará significações para suas obras e se orientará em sua trajetória pela vida. Assim, apela Lúcio para o esquiteamento do primogênito príncipe godo, como manda a tradição romana:

Give us the proudest prisoner of the Goths,
That wemay hew his limbs, and on a pile
Ad manes fratrum sacrifice his flesh, before this earthy prison
of their bones; that so the shadows be not unappeased, nor we
disturb'd with prodigies on earth⁴ (*Tito*, Ato I, cena I).

A passagem acima é apenas um eufemismo do que está por vir: a peça apresenta pavorosas cenas de mutilação, mãos decepidas, canibalismo, insanidade mental, enterro de vivos e estupro. Concentrando nosso enfoque numa perspectiva que tem se revelado eficaz no olhar sobre o mundo que

³ “seja candidato então e ajude a colocar uma cabeça numa Roma acéfala”.

⁴ Dê-nos o mais orgulhoso dos prisioneiros godos para que possamos destroçar seus membros e empilhá-los como oferenda aos espíritos dos nossos irmãos; sacrificar a sua carne diante da prisão terrena dos seus ossos; para que acalmadas fiquem logo as sombras; sem que na terra venham perseguir-nos depois os seus espectros (*Tito*, Ato I, cena I).

redimensiona as relações entre a história e a literatura, voltemo-nos um pouco para os estudos do imaginário, que têm apontado para a recuperação das formas de ver, sentir e expressar o real dos tempos passados. De acordo com Sandra J. Pesavento, esta seria uma “atividade do espírito que extrapola as percepções sensíveis da realidade concreta, definindo e qualificando espaços, temporalidades, práticas e atores” (PESAVENTO, 2006, p.1). Para a autora, o imaginário representa também o abstrato, o não visto e não experimentado. Funciona mais ou menos como um elemento organizador do mundo, que dá coerência, legitimidade e identidade, orientando condutas e inspirando ações. Assim, o imaginário seria um sistema produtor de ideias e imagens que conteria as duas formas de apreensão do mundo: a racional e conceitual, que forma o conhecimento científico, e a das sensibilidades e emoções, que corresponde à sensibilidade. O imaginário encontra a sua base de entendimento na ideia da representação. Neste ponto, as diferentes posturas convergem: o imaginário é sempre um sistema de representações sobre o mundo, que se coloca no lugar da realidade, sem com ela se confundir, porém tendo nela o seu referente. Assim, mesmo que os seguidores da História Cultural sejam frequentemente atacados por “negarem a realidade”, nenhum pesquisador, de modo consciente, pode desconsiderar a presença do real. Apenas se parte do pressuposto de que este real é construído pelo olhar enquanto significado, o que permite que ele seja visualizado, vivido e sentido de forma diferente, no tempo e no espaço. Ao construir uma representação social da realidade, o imaginário passa a substituí-la. Sendo assim, embora a violência fosse de certa forma comum no drama elisabetano, *Tito Andrônico* supera outras tragédias de vingança de Shakespeare no que diz respeito à frequência à barbaridade dos atos violentos cometidos.

Numa alegoria à corrupção do Estado, o dramaturgo lida com a mutilação de modo a chamar a atenção do público para a impossibilidade de acordo com um governo que não tem cabeça, mãos ou língua. Por outro lado, fica claro que a corrupção havia deixado os cidadãos romanos impotentes, privados do direito de acusar as autoridades ao apontar-lhes o dedo ou silenciados por não possuírem uma língua com a qual pudessem expressar sua indignação com o caos estabelecido. As manobras de Aarão para destruir Lavínia incluem o seu estupro e mutilação e isto, de igual maneira, é o que acontece aos cidadãos de Roma de modo geral: “This is the day of doom for Bassianus: His Philomel must lose her tongue to-day, Thy sons make pillage of her chastity and wash their hands in Bassianus' blood”⁵ (*Tito*, Ato II, cena III).

⁵ “Este dia vai ser decisivo para Bassiano: Sua Filomela ficará muda, teus filhos vão roubar-lhe a castidade e a mão lavar no sangue de Bassiano”. (*Tito*, Ato II, cena III).

Comentando outras interessantes facetas da obra, Gillian Kendall observa que a maestria de Shakespeare com a língua dá estilo à brutalidade vista em *Tito Andrônico*, considerando que os recursos retóricos por ele utilizados, como a metáfora, ampliam o imaginário violento, além de elevá-lo. Ela discute o modo como o uso figurativo de certas palavras literalmente complementa as suas contrapartes. Segundo a autora, a estratégia confunde o modo como o público percebe as imagens (KENDALL: 1989, p. 300). Um exemplo disso pode ser visto através da imagem criada pela aproximação do corpo político com o corpo morto: as duas imagens logo se tornam intercambiáveis, como acontece a outras no desenrolar da peça. Mary Fawcett Laughlin, por sua vez, analisa a linguagem da obra como tema. Este estilo formal e rígido que contrasta com as caóticas ações da peça enseja um tipo de ambiguidade que só podemos perceber no nível dos personagens. Ela observa que a própria poesia é como Tito — “brutalmente formal”, “bárbara ainda que civilizada”, resumindo, um oxímoro (FAWCETT, 1983, p. 83). Na verdade os falantes são inteligentemente desumanizados, revelando a corrupta mas militarmente controlada sociedade do Império Romano - um estado corrupto e fraturado que Tito ajuda a piorar ao dar o poder a Saturnino. Os personagens, tanto quanto a língua, cooperam para construir o cenário desmoralizante (rígido porém caótico) no qual a crescente tragédia de Tito se desenrola. Uma das cenas mais impressionantes da peça, a do estupro de Lavínia, se desenvolve numa parte remota da floresta. Quando a narrativa se desenvolve, entram Quirão e Demétrio com Lavínia violentada; as mãos decepadas e a língua cortada. Demétrio então diz, “So, now go tell, and if thy tongue can speak, who 'twas that cut thy tongue and ravish'd thee” (Ato II, cena IV).⁶ A mutilação da jovem pelos bestiais herdeiros do trono de Roma é nada menos que a mais grotesca expressão do tema do desmembramento. Ela é a “map of woe,” “Rome's fair mistress,”⁷ (Ato III, cena II); que na sua virtude e beleza representa o Império. A partir do momento em que a jovem tem as mãos e a língua decepadas pelos godos, Shakespeare metaforiza o desmembramento da própria Roma. A terrível visão da filha violentada e mutilada enlouquece o pai:

Lavinia, what accursed hand Hath made thee handless in thy father's sight? What fool hath added water to the sea, Or brought a faggotto bright-burning Troy? My grief was at the height before thou camest, And now like Nilus, it disdaineth

⁶ “Agora vai e diz, se puderes falar, quem foi que cortou a tua língua e te estupro” (Ato II, cena IV).

⁷ “Mapa de desgraças”, a “meretriz romana”.

bounds. Give me a sword, I'll chop off my hands too; For they have fought for Rome, and all in vain; And they have nursed this woe, in feeding life; In bootless prayer have they been held up, And they have served me to affectless use: Now all the service I require of them. Is that the one will help to cut the other. 'Tis well, Lavinia, that thou hast no hands; For hands, to do Rome service, are but in vain⁸ (*Tito*, Ato III, cena I).

Ele agora não vê mais razão para manter as suas próprias mãos — aquelas que lutaram em vão por Roma. Equiparando mais uma vez o corpo político do Estado com o seu corpo físico, Tito expressa a sua determinação de decepar as próprias mãos como símbolo da sua impotência de restaurar a integridade física e mental de Lavinia. Ao longo da peça há várias outras alusões a pessoas desmembradas pelo Estado corrupto, todas ilustrando essa tendência de igualar o corpo do Estado com os corpos de seus cidadãos. Enganado por Aarão, Tito é levado a cortar a própria mão na tentativa de salvar Quinto e Márcio:

Titus Andronicus, my lord the emperor Sends thee this word, that, if thou love thy sons, Let Marcus, Lucius, or thyself, old Titus, Or any one of you, chop off your hand, And send it to the king: he for the same Will send thee hither both thy sons alive; And that shall be the ransom for their fault (*Titus*, Act III, scene I).⁹

Mesmo assim os seus filhos são decapitados. A mutilação da mão do general, representativa da sua súplica pela vida dos filhos em troca dos serviços prestados a Roma e ao seu imperador, serve apenas para que ele tenha o membro — e o serviço que ele representa - devolvido em tom de chacota:

⁸ Lavinia, que mão amaldiçoada te traz assim decepada à presença de teu pai? Que idiota acrescentou água ao mar ,ou lenha a uma Tróia já em chamas? O meu pesar já era insuportável antes desta visão, E agora, como o Nilo, desconhece limites. Dá-me uma espada e deceparei minhas mãos também; Porque elas lutaram por Roma em vão; Alimentando minha vida cuidam de meus males; Em preces vãs têm elas sido levantadas; delas fiz uso sem nenhum proveito: A única coisa que ora exijo delas, por isso, é que uma ajude a cortar a outra. É bom, Lavinia, que ora mãos não tenhas, porque se mostram inúteis para servir a Roma (*Tito*, Ato III, cena I).

⁹ Tito Andrônico, meu Senhor o Imperador te manda esta mensagem – de que se amas teus filhos, deixa que Marco, Lúcio, ou tu mesmo, velho Tito, Ou qualquer um de vocês, decepe a tua mão e mande ao rei: ele, pela mesma vontade, imediatamente vos mandará teus dois filhos com vida; Sendo essa a multa pelo crime deles (*Tito*, Ato III, cena I).

Worthy Andronicus, ill art thour repaid For that good hand thou sent'st the emperor. Here are the heads of thy two noble sons; And here's thy hand, in scorn to thee sent back; Thy griefs their sports, thy resolution mocked... ¹⁰ (*Titus*, Act III, scene I)

Uma coisa, entretanto, devemos ter em mente: O fato de que os dois primeiros desmembramentos da peça foram praticados pelas mãos do próprio Tito. Ele extirpa os membros de Álarbo e os sacrifica aos deuses romanos, como vemos no início do drama, além de matar o próprio filho Múcio por ir de encontro à sua vontade. Isto nos mostra que ele, tanto quanto outros legítimos romanos possui uma fascinação bárbara pelo tema do desmembramento político tornado pessoal. Tito esquarteja o corpo de Álarbo da mesma forma que alegoricamente o seu exército dizima os godos em batalha. Quando seu filho Múcio o desobedece ao chegar a Roma, ele o mata, simbolizando que o moço não faz mais parte de um corpo romano organizado.

Ao longo da peça, aparecem cerca de 80 menções a mãos e inúmeras referências a línguas. Estes dois órgãos do corpo humano detêm grande carga simbólica em *Tito*, representando respectivamente os atos de guerrear e de falar. Comparemos: Lavínia tem ambas as mãos e a língua arrancadas; Tito tem uma das mãos decepada e os Andrônicos, de modo geral, sentem que as suas línguas são instrumentos inúteis quando confrontados com o desmandos e a corrupção do mandato de Saturnino e Tamora. As referências simbólicas a mãos na peça são tão numerosas que chegam às raias a obsessão. Como outras palavras exaustivamente repetidas nas peças shakespearianas, o termo "mãos" em *Tito* parece ir além do significado denotativo. A palavra não apenas sugere trabalho ou tarefa, mas uma espécie de monomania. O constante falar das mãos claramente demonstra o estado de insanidade de Tito, suas inquietantes meditações sobre a sua impotência pessoal e a miséria que se abate sobre sua família, explodindo em violência no Ato V.

Da mesma maneira, é importante observar quais discursos dos personagens são eficientes e quais não são. No desenrolar da trama, as expressões orais dos Andrônicos são sempre desajeitadas e sua poesia frequentemente desordenada ou sem muito nexos. Consideremos como

¹⁰ Alto Andrônico, muito mal pago foste pela mão que enviaste ao soberano. Aqui estão as cabeças dos teus dois nobres filhos; E aqui está a tua mão, mandada de volta a ti em escárnio; É desporto para ele tua mágoa; Tua resolução, divertimento... (*Tito*, Ato III, cena I).

exemplo o longo e excêntrico discurso de Marco ao encontrar a mutilada sobrinha Lavínia:

...Speak, gentle niece, what stern ungentle hands have lopp'd and hew'd and made thy body bare of her two branches, those sweet ornaments, whose circling shadows kings have sought to sleep in, and might not gain so great a happiness as have thy love? Why dost not speak to me? Alas, a crimson river of warm blood, like to a bubbling fountain stirr'd with wind, doth rise and fall between thy rosed lips, coming and going with thy honey breath¹¹ (*Tito*, Ato II, cena IV).

A língua do mouro Aarão, pelo contrário, é cáustica e ao mesmo tempo brilhante — um instrumento de tormenta, tática cruel e vilania. Enquanto é torturado por Lúcio, ele grita: “If there be devils, would I were a devil, to live and burn in everlasting fire, So I might have your company in hell But to torment you with my bitter tongue”¹² (*Tito*, Ato V, cena I). Aarão usa a própria língua obstinadamente, uma arma incrivelmente eficaz contra os romanos. Mesmo nos instantes finais do drama, enquanto seu corpo é preso, sua língua continua solta e ferina: “I have done a thousand dreadful things as willingly as one would kill a fly, and nothing grieves me heartily indeed but that I cannot do ten thousand more”¹³ (*Tito*, Ato V, cena II). O desmembramento virtual de Aarão no final da peça, quando ele é enterrado até o pescoço em solo romano, é a instância final do seu tema recorrente:

Set him breast-deep in earth, and famish him; There let him stand, and rave, and cry for food; If any one relieves or pities him, For the offence he dies. This is our doom: Some stay to see him fasten'd in the earth.¹⁴ (*Titus*, Act V, scene III)

¹¹ ...Fala, meiga sobrinha. Que bárbaras e impiedosas mãos te mutilaram desse jeito e o corpo te deixaram privado dos dois galhos, estes doces ornatos cujas frondes sombrosas os próprios reis se disputavam para nela dormir, sem que pudessem jamais obter a dita incalculável de conquistar-te o amor? Por que não falas? Oh, dor! Um rio carmim de sangue quente, como fonte revolta pelo vento, se eleva e cai entre os teus lábios cor de rosa, indo e vindo com o teu hálito.¹¹ (*Tito*, Ato II, cena IV)

¹² Se o diabo realmente existe que eu seja ele, para viver e queimar no fogo eterno e ter a sua companhia no inferno para torturá-lo com a minha língua ferina. (*Tito*, Ato V, cena I).

¹³ (Eu já fiz milhares de atrocidades de tão bom grado quanto alguém que mata uma mosca e nada me entristece mais do que não ter podido fazê-las dez vezes mais) (*Tito*, Ato V, cena II).

¹⁴ Enterrai-o até o peito e deixai-o morrer de fome; Deixai-o cravado como uma estaca, raivoso, gritando por comida; E se acaso alguém dele se apiede, por tal ofensa morra. Esta é a sentença: Cuide alguém de enterrá-lo como ordenei! (*Tito*, Ato V, cena III)

Ao fazer isto, Shakespeare ilustra a maneira como Roma engole o mouro, não apenas de forma metafórica, mas até mesmo física. A última cena é marcada por um considerável número de cadáveres. Após uma análise mais detalhada, percebemos que absolutamente todos os assassinatos que ocorrem na peça são necessários para abrir caminho para uma nova Roma. No último instante desta cena final, temos quase que a repetição da mesma situação do Ato I, cena I: Tito é substituído pelo filho mais velho Lúcio, como possível novo imperador, e os conflitos mais sérios — entre Bassiano e Saturnino, entre Tito e Tamora — não mais existem. A chacina é tamanha que os únicos personagens a permanecerem vivos são os que de alguma forma permaneceram intocáveis, Lúcio e Marco; Roma é horripelantemente devastada e a sucessão de vinganças também se mostra altamente destrutiva.

Quando Marco diz, "O let me teach you how to knit again this scattered corn into one mutual sheaf, these broken limbs again into one body"¹⁵ (*Ato V, cena III*), ele parece concluir que a Roma desta peça é um corpo mutilado e que há a possibilidade do surgimento de uma nova cidade, livre dos fragmentos do antigo corpo, sinalizando uma Roma intacta, completa. Vários críticos acreditam que a última fala do jovem Lúcio, neto de Tito, seja não só a premonição de uma época melhor para a capital italiana, mas também a consciência de que aquele fora um império fundado sobre as bases apodrecidas do estupro e do assassinato, literalmente falando, numa confirmação de que até mesmo o rapaz fora contaminado por todos os crimes que testemunhou. Suas últimas palavras, afinal, ainda estão envoltas num clima de execução:

...As for that heinous tiger, Tamora, No funeral rite, nor man mourning weeds, No mournful bell shall ring her burial; But throw her forth to beasts and birds of prey: Her life was beast-like, and devoid of pity; And, being so, shall have like want of pity. See justice done on Aaron, that damn'd Moor, By whom our heavy haps had their beginning: Then, afterwards, to order well the state, That like events may ne'er it ruate.¹⁶ (*Titus*, Act V, scene III)

¹⁵ Permiti-me que vos ensine a recolher de novo numa paveia, num corpo só o trigo tresmalhado, esses membros partidos de volta ao corpo! (*Tito*, Ato V, cena III).

¹⁶ ...Quanto a essa odiosa tigresa, a tal de Tamora, não terá ritos fúnebres, nem prantos, nem dobrar melancólico de sinos por ocasião do enterro. Não; jogai-a para pasto das feras e das aves. Vida animal teve ela, sem piedade; Não teremos com ela, assim, piedade; Providenciarei para que seja feita logo justiça nesse mouro infame, fonte e origem de todos os nossos males.

Lúcio, o cidadão que devolve a ordem ao Império Romano no final de *Tito Andrônico*, emerge como seu redentor. Frances Yates (1975) chama a nossa atenção para o fato de que *O Livro dos Mártires* começa com a legendária figura do rei Lúcio, que disseminou o cristianismo na Grã-Bretanha, e termina com a imagem da rainha Elizabeth e sua chamada Era de Ouro,¹⁷ concluindo que o Lúcio da peça seria uma homenagem ao primeiro de uma lista de reis cristãos que antecederam a rainha no século XVI. Ela ainda observa a referência feita à partida da terra de Astréia, a deusa da Justiça:

Come, Marcus; come, insmen; this is the way. Sir boy, now let me see your archery; Look ye draw home enough, and 'tis there straight. Terras Astraea reliquit: Be you remember'd, Marcus, she's gone, she's fled. Sirs, take you to your tools. You, cousins, shall Go sound the ocean, and cast your nets; Happily you may catch her in the sea; Yet there's as little justice as at land...
(*Titus*, Act IV, scene III)¹⁸

Elizabeth é identificada como Astréia¹⁹ e Lúcio traz e volta a justiça a Roma, tanto em seu nome quanto no da rainha. Desta forma, pode-se dizer que a deusa ressurgiu. Consequentemente, o seu papel como redentor pode ser tido como um dos mais brilhantes: A apoteose de Lúcio no final da peça

Apliquemos depois todo o cuidado no bem-estar do nosso grande Estado, para que nunca mais pereça. (*Tito*, Ato V, cena III)

¹⁷ O termo “Era de Ouro” vem da mitologia grega e se refere à primeira de uma série de quatro a cinco outras Eras humanas, seguida das Eras da Prata, do Bronze, e do Ferro e então do presente, um período de declínio. Por extensão, a Era de Ouro denota um período de paz primordial, harmonia, estabilidade e prosperidade.

¹⁸ Vem, Marco; venham, primos, este é o caminho. Garoto, agora mostra o quanto és hábil na pontaria. Puxa bem a corda, que a seta irá direto. Terras Astraea reliquit: Sim, Marco, não te esqueças disto: foi-se, fugiu. Agora, meus senhores, todos peguem nos instrumentos. Vós, meu primo, o oceano rondareis; jogai a rede; Porventura no mar ireis achá-la, muito embora a justiça esteja ausente de lá, como da terra... (*Tito*, Ato IV, cena III).

¹⁹ Na mitologia grega *Astraea* ou *Astréia* (serva das estrelas) era filha de Zeus e Têmis. Tanto ela como a mãe eram personificações da justiça, embora Astréia também fosse associada à inocência e à pureza. Ela é também comumente identificada como a deusa da justiça, Dice, que vivia na Terra mas a deixou desde que foi atingida pela avareza humana. Conhecida como a virgem celestial, ela foi a última dos imortais a viver entre os humanos durante a Era do Bronze (a Terceira Era, depois da utópica Era de Ouro e da enganosa Era de Prata) um das cinco Eras humanas deterioráveis, segundo a antiga religião grega. Fugindo do pecado da humanidade, ela subira aos céus para tornar-se a constelação Virgo. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Astraea_mythology (Acessada em 27 de Março de 2013).

sinaliza o retorno da “Virgem”²⁰ — o retorno a um império de justiça e a uma Era de Ouro.

JAUSS E A HISTORICIDADE DAS OBRAS

Hans Robert Jauss (1994) defende o ponto de vista de que a história da literatura, ao seguir um cânone ou descrever a vida e obras de alguns autores de modo cronológico, deixa de contemplar a historicidade das obras, desconsiderando o lado estético da criação literária, uma vez que a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório no desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade (JAUSS, 1994, p.8).

Tentando minimizar o abismo que existe entre literatura e história, conhecimento histórico e estético, o crítico alemão apropria-se das contribuições legadas pelo marxismo e o formalismo. A teoria literária marxista, a partir de uma visão sociológica, procura demonstrar a ligação entre literatura e realidade social. Ao considerar como literárias apenas as obras que possam refletir situações relacionadas aos conflitos sociais de poder, a visão marxista a vincula a uma estética classista. O leitor, sob essa perspectiva, torna-se o sujeito que iguala suas experiências pessoais ao interesse científico do materialismo histórico. (JAUSS, 1994). Devemos ter em mente que no ato da leitura o leitor constrói as diversas perspectivas oferecidas pelo texto, realizando adequações, negando ou reelaborando o processo de compreensão e de interpretação, residindo aí a sua extrema importância na consubstanciação de uma obra.

Dialogando com estas duas correntes literárias antagônicas e constatando a sua negligência os critérios da recepção, ou seja, ao efeito produzido pela obra no receptor, Jauss formula um novo conceito de leitor que está ausente tanto na literariedade do formalismo como também na visão redutora do marxismo, que a transformava, assim como ao autor, em algo ou alguém que pertencia a determinada classe social. Estas são algumas das bases da sua Estética da Recepção.

²⁰ A fila de pretendentes à mão da rainha Elizabeth era tão longa que se tornou um escândalo real, chegando até mesmo a ameaçar a estabilidade política da Inglaterra. É bem provável que na época Elizabeth tenha conscientemente decidido permanecer solteira e adotar a persona da “rainha virgem”, tanto para salvar as aparências quanto para realizar futuras manobras políticas.

Ao refletirmos sobre o texto dramático e sobre sua recepção é importante considerar os elementos da historicidade do texto e do leitor. Considerando a importância do diálogo entre a História e a Arte Jauss assim se pronuncia:

O abismo entre literatura e história, entre o conhecimento estético e o histórico faz-se superável quando a história da literatura não se limita simplesmente a, mais uma vez, descrever o processo da história geral conforme esse processo se delineia em suas obras, mas quando, no curso da ‘evolução literária’, ela revela aquela função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura, concorrendo com as outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais. (JAUSS, 1994, p. 57)

Para Jauss, reconstruir o horizonte de expectativa a partir do qual uma obra foi criada e recebida é fundamental na busca do seu sentido. Essa reconstrução permite compreender que o sentido que o leitor dará ao texto está atrelado ao processo histórico que ele traz na consciência. Assim, a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto *estéticas* quanto *históricas*: estéticas pela relação que mantém com outras obras já lidas e históricas pelo fato de a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o seu significado histórico.

OS PAPÉIS DO AUTOR E DO LEITOR

A título de arremate, vamos nos reportar agora mais especificamente ao papel do autor na obra de arte de cunho histórico. Tanto quanto o leitor, mesmo sendo único e uma pessoa física identificável, ele é também uma figura histórica. Shakespeare, para nós leitores do século XXI, é o perfil de um enunciador construído através de quase cinco séculos de contínuas leituras. Se como indivíduo mal sabemos quem foi pelas poucas informações que nos chegam sobre sua vida, seu perfil se avoluma na medida em que as leituras de suas obras se multiplicam e se ampliam. Como cidadão da Inglaterra elisabetana do final do século XVI e início do XVII, ele se torna uma figura histórica em si mesmo, o que fica evidente em tudo o que escreveu. Sua imagem, como assevera Luis Filipe Ribeiro (2000), é resultante de uma antiga construção discursiva:

Shakespeare é um discurso a respeito de um autor. Aliás, ele mesmo não sabia que era um autor do período elisabetano, nem poderia sabê-lo. Tal classificação lhe é muito posterior. A dialética indivíduo/sociedade mais uma vez se expressa em toda sua clareza. Autor e leitor são, na verdade, processos sociais e, por isso mesmo, históricos, ainda que tenham como significantes indivíduos reais, únicos e irrepetíveis. E isto em nada atenta contra a teoria do sujeito individual. Ao contrário, reforça-a. Pois o indivíduo só é único se se diferencia do todo e, para isso, deve a ele pertencer. Ele é o um e é o outro, a um só tempo. Nele, sociedade e individualidade se contrapõem numa alucinante dialética, em que se baseia toda a construção do psiquismo. (RIBEIRO, 2000, p.26)

Sendo assim, o autor traz consigo valores que pertencem à sua sociedade e ao seu tempo e é com eles que trabalhará a construção de seus textos, como já tivemos a oportunidade de enfatizar. É através dos mesmos que ele irá emprestar significados às suas obras. Nesta perspectiva, o leitor tem dimensão semelhante. Ele também poderá produzir um texto a partir da leitura de determinado livro. Como autoriza a estética da recepção, ele poderá construir significados para os espaços vazios deixados pelo autor para a teia de significantes do texto alheio e, desta maneira, apropriar-se da obra de outrem. Ribeiro observa ainda que é exatamente isto que nos dá a sensação inquietante de que os grandes clássicos nos plagiaram por antecipação...

E este leitor lê através de uma língua que não lhe pertence; entende-a, partindo de uma escala de valores que é social; articula suas significações segundo uma malha ideológica que é obra histórica; sente, condicionado por parâmetros adquiridos na aprendizagem em sociedade; sofre, garroteado por neuroses que lhe foram introjetadas nos embates pela vida. É ele, outra vez, expressão da dialética sociedade/indivíduo, organizada nele de forma especialíssima e irreduzível, a qualquer outro seu semelhante. É profundamente ele mesmo e os outros, numa unidade dinâmica e irrecorrível (RIBEIRO, 2000, p.26).

Sendo assim, os três agentes do discurso — autor/texto/leitor — constituem passos de um processo indivisível, em que cada um só existe em função dos outros. Apenas através da interação de suas partes tal processo será inteligível e captado enquanto fenômeno dotado de interesse humano. Por este motivo, Ribeiro esboça algumas hipóteses de trabalho capazes de

nos fornecerem um instrumental mais profícuo para o estudo e o ensino da Literatura: Se a Literatura se constitui como uma dinâmica social, segundo ele,

como uma espécie de energia histórica que trafega pelo circuito do discurso, envolvendo igualmente e com a mesma intensidade autor/texto/leitor, provocando mesmo uma identificação/desidentificação entre os três momentos, não nos é mais possível estudá-la privilegiando algum dos polos do processo. É o próprio processo que deve ser o objeto de estudo e de ensino, mesmo quando se possam vislumbrar dimensões diferentes de historicidade em cada um dos momentos de tal dinâmica. (RIBEIRO, 2000, p.26)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos concluir que a historicidade do autor e a do leitor, tomadas em separado, são bem diferentes. O costume de privilegiar, nos estudos literários, os textos já consolidados pela tradição é quase uma garantia deste fato. A leitura de Shakespeare, hoje, confronta um saber do século XXI a uma criação artística dos séculos XVI e XVII. É um diálogo de duas épocas totalmente diferentes e, todavia, muito semelhantes nas suas respectivas realidades histórico-sociais. E é justamente por isso que Shakespeare, assim como Machado de Assis, ainda hoje, nos interessa tão de perto. É através da leitura que podemos quebrar o arcabouço do nosso tempo histórico e dialogar com escritores de tempos mais remotos. Aí habita uma das maiores fontes de prazer do ser humano: a liberdade de poder viajar no tempo e no espaço, na ciência e na cultura, nos sonhos como também nos receios e apreensões de outras pessoas que nos precederam nessa longa cadeia discursiva que é a cultura histórica. E é justamente isto que facilita o nosso credenciamento como cidadãos e cidadãs históricos; seres de todos os tempos e de todas as culturas.

Já com relação ao texto, podemos dizer que ele tem uma dimensão histórica bastante distinta: Depois de publicado, ele é de domínio público e passa a desfrutar de uma considerável autonomia histórica. Seu itinerário no interior de uma cultura, ou mesmo fora dela, o fará sofrer novas leituras que depositarão sobre ele camadas e mais camadas de significações historicamente produzidas, num permanente confronto com os demais textos da cultura por onde trafega, conduzido por uma dinâmica que agora independe da vontade do autor. Ele é, a um só tempo, contemporâneo do

autor e de seus mais variados leitores e a cada leitura ele será dotado de uma nova dimensão histórica. Sintetizando, podemos dizer que sua história é a história de suas leituras: uma fonte inesgotável, que nos deixa entrever o tamanho e o grau de complexidade desse processo que, na própria fatura, se confunde com a dinâmica da cultura em si.

Concluindo, a relação que estabelecemos com Shakespeare neste estudo é a única relação passível de ser estabelecida através de um texto entre uma leitora brasileira nas primeiras décadas do século XXI e um dramaturgo inglês dos séculos XVI e XVII. Esta relação é uma relação histórica que traduz articulações culturais diferenciadas, em virtude da realidade do nosso tempo. Se as nossas historicidades divergem, o vínculo estabelecido através da nossa leitura do bardo inglês é contemporâneo e falará sempre da nossa história enquanto leitora. Nesse processo, a acareação com as dimensões históricas de outras sociedades longínquas no tempo servirá para aclarar e definir, com maior nitidez, além da nossa própria inserção na sociedade a que pertencemos, a inserção da humanidade como um todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOOM, Harold. Shakespeare *The Invention of the Human*. New York Publishing Company. New York, 1998

FAWCETT, Mary Laughlin. “Arms/Words/Tears: Language and the Body in Titus Andronicus”. *ELH* 50.2 (1983): 261–277.

GEDDES & GROSSET, eds. *The Complete Works of William Shakespeare*. Scotland: New Lanark, 2006.

JAUSS, Hans Robert. A história da literatura como provocação à teoria literária. Trad. De Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KENDALL, Gillian Murray. ““Lend me thy hand”: Metaphor and Mayhem in Titus Andronicus”. *Shakespeare Quarterly* 40.3 (1989): 299–316.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. « História & literatura: uma *velha-nova* história », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 28 de Janeiro 2006, consultado em 27 de março de 2013. URL: <http://nuevomundo.revues.org/1560>.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Geometrias do Imaginário*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 2000.

WILLIS, Deborah. "The gnawing vulture: Revenge, Trauma Theory, and Titus Andronicus". *Shakespeare Quarterly* 53.1 (2002): 21–52. YEATS, Frances. *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century* London: Routledge & Kegan Paul, 1975.

Data de recebimento: 15 fev. 2013.

Data de aprovação: 30 abril 2013.