

UM SHAKESPEARE ROMÂNTICO: ENTRE O ESTÉTICO E O POLÍTICO

Leonardo Bérenger Alves Carneiro*
Marlene Soares dos Santos**

RESUMO: O presente artigo busca pensar a presença de William Shakespeare na poesia romântica, com foco particular no Romantismo inglês. Para tanto, apresenta-se um panorama histórico-crítico do movimento romântico, bem como o papel decisivo do diálogo estabelecido não apenas entre Shakespeare e os poetas do chamado primeiro Romantismo alemão, mas também com os poetas românticos ingleses da primeira e da segunda gerações. As forças poetológicas e ideológicas que operaram em oposição ao Neoclassicismo de matriz francesa foram também observadas, ressaltando-se o papel decisivo de um retorno a Shakespeare para o estabelecimento de uma nova poética que reagia à hegemonia cultural francófona.

Palavras-chave: William Shakespeare. Romantismo. Influência. Anticlassicismo.

I have a smack of Hamlet myself, if I do say so
S. T. Coleridge

Na Inglaterra, as quatro décadas que separam os anos de 1780 e 1820, período geralmente reconhecido pela historiografia literária como Romantismo, testemunharam transições dramáticas nas visões de mundo iluministas. Na literatura, essas tensões de transição são representadas por toda uma geração de poetas afetados frontalmente pelas leituras das peças e sonetos de William Shakespeare (1564-1616), encontrando no Bardo uma síntese de suas expectativas anticlassicistas, e que acabam por reforçar, portanto, uma visão do primeiro Romantismo alemão – a saber, a de William Shakespeare como “gênio original”, tal qual a geração alemã do *Sturm und Drang* o leu. Essa noção de “originalidade” que circunda a obra de Shakespeare começa a ser traçada já durante o século XVII inglês e vai conquistando contornos cada vez mais nítidos na imaginação dos poetas e dramaturgos da Europa romântica. O *status* e o prestígio cultural alcançados por Shakespeare entre a época de John Dryden (1631-1700) e a de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), mais acentuadamente durante os cem anos compreendidos entre as décadas de 1750 e 1850, foi de tal maneira incontestável que nenhum poeta inglês ou alemão do final do século XVIII ou do início do XIX parece ter escapado da sensação de que as peças de Shakespeare, talvez com maior intensidade do que seus poemas e sonetos, haviam apreendido toda “a natureza humana”.

No entanto, a recepção à obra de Shakespeare durante o século XVIII europeu levanta posicionamentos os mais antagônicos, que valoravam a adequação ou não do cânone shakespeariano a expectativas estéticas forjadas por discursos políticos e nacionalistas em

* Doutor em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professor adjunto de Literatura e Cultura Britânica do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Correntemente, sob supervisão da Professora Dra. Marlene Soares dos Santos, desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado sobre a presença de William Shakespeare na literatura inglesa do século XIX. Tem publicado artigos em periódicos e capítulos em livros sobre a obra de William Shakespeare.

E-mail: leoberenger@yahoo.com.br

** Doutora em Literatura Inglesa pela Universidade de Birmingham e professora emérita da Faculdade de Letras da UFRJ. Autora de inúmeros trabalhos sobre a obra de William Shakespeare, destacam-se entre suas publicações: *Shakespeare: as comédias* (Ed. Tessitura, 2016); *Shakespeare, sua época, sua obra* (co-organizado com Liana Leão, ed. Beatrice, 2008); além de diversos artigos e dos estudos introdutórios para as traduções de José Roberto O’Shea das peças *Antônio e Cleópatra* (Ed. Mandarim, 1998) e *Cimbeline, Rei da Britânia* (2002); *Péricles, Príncipe de Tiro*; *Conto do Inverno* (2007) e *Os dois primos nobres* (2017), publicadas pela Editora Iluminuras. E-mail: msdoss@globo.com

explosiva fricção durante este que também é reconhecido como o “século das revoluções”. Em meio à hegemonia iluminista e racionalista do período, e configurando-se como tendência prevaiente nas artes na Europa, cabendo assinalar sua forte presença e influência francesas, o Neoclassicismo surge ainda no século XVII a partir “da aplicação de princípios abstratos, de um rígido código de normas, valores críticos, fórmulas literárias que consubstanciavam a imposição de um gosto oficial” (PROENÇA FILHO, 1994, p. 194). Ao pensar a arte dramática, o Neoclassicismo prescreve a teoria aristotélica das unidades de tempo, lugar e ação – unidades que já haviam sido subvertidas por Shakespeare em suas peças, bem como o são a regularidade do verso e a coerência dos gêneros, posto que o Bardo não raro introduziu cenas rasgadamente cômicas em seus textos trágicos, como será observado e valorizado pelo maior nome da intelectualidade na Inglaterra de sua época, o Dr. Samuel Johnson, (1709-1784), um nome que se tornou uma assinatura do neoclassicismo inglês.

Sobretudo nos territórios germânicos da segunda metade do século XVIII e sintetizando uma virada poetológica e ideológica ímpar, Shakespeare aparece a toda uma geração de jovens poetas e intelectuais como um modelo de um novo fazer estético que se forja por uma reação “contra as influências corrosivas do racionalismo e as tendências reformadoras do Iluminismo” (HAUSER, 1995, p. 596). Mais além, negar a hegemonia neoclássica nas artes representaria afastar-se de uma hegemonia francesa marcadamente aristocrática, que, sobretudo a partir da chegada ao poder como Cônsul de Napoleão Bonaparte (1768-1821) e seu projeto de uma pan-Europa em 1799, deixa de ser apenas cultural e assume contornos políticos que envolvem questões de soberania nacional.

Na Alemanha, é um Goethe (1749-1832) já idoso quem, em 1824, nas famosas *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823-1832*, redigidas e compiladas por Johann Peter Eckermann, vocaliza a ansiedade sofrida pelos autores de sua geração ao terem que lidar com a herança da obra shakespeariana:

– Um talento dramático – prosseguiu Goethe –, caso fosse significativo, não podia ignorar Shakespeare, não podia mesmo deixar de estudá-lo. Mas se o estudasse não podia deixar de reconhecer que Shakespeare já esgotara a natureza humana inteira em todas as suas facetas, em todas as suas alturas, e que no fundo, para quem veio depois, não restara mais nada a fazer. E onde iria buscar a coragem de simplesmente empunhar a pena tendo já consciência e tendo já reconhecido com toda a seriedade de sua alma a existência de tantas obras excelentes, insondáveis e inalcançáveis. (ECKERMANN, 2016, p. 516)ⁱ

A angústia e a ansiedade expressas por Goethe por ser um poeta que escreve após Shakespeare, que demandam do autor “coragem de simplesmente empunhar a pena”, fazemos lembrar da “angústia (*anxiety*) da influência”, conforme teorizada pelo crítico norte-americano Harold Bloom, que compreende a história da poesia como uma série de encontros “edipianos” entre poetas e seus precursores. Para o freudiano Bloom, no entanto, o precursor (ou o “poeta forte”, como o chama) é aquele que será confrontado, cuja influência não será aceita pacífica e passivamente pelo “poeta mais jovem” (por aquele que, como Goethe, escreve após um “poeta forte”). “Sem a leitura de Shakespeare, Milton e Wordsworth por Keats”, opina Bloom, “não poderíamos ter as odes, sonetos e os dois ‘Hyperions’ de Keats” (BLOOM, 2002, p. 24). Se concordamos com o professor de Yale sobre o fato de que dificilmente John Keats (1795-1821), ou qualquer outro poeta romântico, teria produzido o que produziu sem estar circunscrito ao amplo e magnético perímetro da influência shakespeariana, discordamos de que essa angústia tenha sido elaborada por Keats e seus contemporâneos românticos pela via de um confronto a Shakespeare. Ao contrário, a relação dos poetas românticos com Shakespeare não se quer em confronto ao Bardo, mas parece estar sempre consciente daquilo que, ao fim do século XVIII, Puff, personagem da obra satírica *The Critic, or a Tragedy Rehearsed*, escrita

por Richard Brinsley Sheridan (1751-1816) em 1779, enuncia: a noção de que nossa linguagem poética é invariavelmente shakespeariana.

Baseada em *The Rehearsal* (1672), de George Villiers (1628-1686), a comédia de Sheridan trata das desventuras de um autor, Mr. Puff, ao convidar Sir Fretful Plagiary e os críticos de teatro Dangle e Sneer para um ensaio de sua peça *The Spanish Armada*, uma paródia de Sheridan do tipo de drama trágico em voga na época. É em um momento de ironia acentuadamente metateatral, na primeira cena do terceiro ato da comédia, quando o crítico Sneer reconhece um verso de Shakespeare na peça-dentro-dentro-da-peça que está sendo ensaiada, que Puff, personagem que se torna altamente popular nos palcos ingleses na virada do século XVIII para o XIX, parece resolver, sem confrontos, a ansiedade e a angústia que se levantam em um dramaturgo que escreve depois de Shakespeare:

BEEFEATER: Quero ser maldito, se não te amoⁱⁱ.

SNEER: Já não ouvi esta linha antes?

DANGLE: Sim, creio que há algo parecido com isso em *Otelo*.

PUFF: Deus! Agora que vocês puseram isso na minha mente, eu acho que há sim – mas isso não tem consequências – tudo o que posso dizer é: aconteceu de duas pessoas chegarem ao mesmo pensamento – e Shakespeare fez uso dele primeiro, é isso” (SHERIDAN, 1988, p. 177).

A fala de Puff dá voz a uma ideia já estabelecida na Inglaterra de Sheridan, que podemos chamar de pré-romântica: a noção de que o retorno a Shakespeare é inexorável, de que a linguagem literária seria, antes, uma linguagem também shakespeariana.

Cruzando o Atlântico, no Brasil do Romantismo, Álvares de Azevedo (1831-1852) intitula como “Puff” o seu prólogo a *Macário*, publicado somente em 1855, um “drama fascinante, feito mais para a leitura do que para a representação”, como o adjetiva Antonio Candido (CANDIDO, 2002, p. XI). Acreditando, conforme anuncia nas primeiras linhas de seu “Puff” (seu prefácio), ter criado para si “algumas ideias teóricas sobre o drama” (AZEVEDO, 2002, p. 3), o jovem poeta brasileiro faz de *Macário* um ataque ao Neoclassicismo francês, ao paradigma trágico que nomes como Corneille (1606-1684) e Racine (1639-1699) representavam. A tragédia regular praticada e prescrita pelos neoclassicistas franceses tornou-se o antimodelo para românticos alemães, ingleses e brasileiros, que buscavam por uma poética livre da rigidez formal francófona. É ecoando a personagem satírica de Sheridan (Puff) e certamente concordando com Goethe que Azevedo afirma em seu “Puff” que “quando não se tem alma adejante para emparelhar com o gênio vagabundo do autor de *Hamlet*, haja ao menos modéstia bastante para não querer emendá-lo”ⁱⁱⁱ (AZEVEDO, 2002, p. 4). Por “emendá-lo”, Azevedo parece ter em mente a onda de adaptações shakespearianas que a Europa testemunhou, já no teatro da Restauração (1660), e que comumente buscavam “domesticar” o texto de Shakespeare aos gostos do Classicismo, durante o século XVII, e aos do Neoclassicismo, prevalentes nas artes europeias dos 1700 e sintonizados à opinião de Voltaire (1694-1778) sobre Shakespeare que, em suas *Lettres philosophiques* (1734), entende o Bardo como “um gênio cheio de força e fecundidade, do natural e do sublime, sem o menor sentido de bom gosto e conhecimento das normas” (apud BATE, 1992, p. 4).

De volta à Inglaterra, é John Keats (1795-1821) quem, em carta a John Taylor datada de 27 de fevereiro de 1818, parece negar qualquer confronto edipiano com Shakespeare, ao afirmar que se sente protegido pelo “poeta mais forte”, se usarmos do jargão de Bloom:

Tenho grandes motivos para estar contente, pois graças a Deus posso ler e talvez compreender Shakespeare em suas profundezas; e tenho muitos amigos, estou certo, que, se eu falhar, irão atribuir qualquer mudança em minha Vida e Temperamento à

humildade em vez de Orgulho – a um encolhimento sob as Asas de grandes Poetas. (KEATS, 1970, p. 70)

Tanto Goethe quanto Azevedo, Keats, Sheridan e seu Puff, ao assumirem o quão inescapáveis os ecos da obra de Shakespeare seriam aos poetas de seu tempo, parecem antecipar questões que se tornarão decisivas para a teoria textual do século XX. O conceito de “intertextualidade”, caro a teóricos como Roland Barthes e Julia Kristeva, sugere que toda a escrita, assim como toda a produção cultural, é um entrelaçamento de matérias discursivo-culturais já existentes: a noção, portanto, de que “*Texto quer dizer Tecido*” (BARTHES, 2013, p. 74, itálicos do autor). De formas as mais diversas, criamos, a partir daquilo que veio antes de nós e que existe ao nosso redor em formas plurais de expressão cultural. Na visão barthesiana, todo texto é um intertexto, na medida em que outros textos estão presentes neste intertexto. A intertextualidade é, assim, a condição que constitui um texto como tal, e implica, portanto, a noção de que toda criação, toda produção, é sempre uma recriação, uma reprodução, uma replicação de outras vozes diversas. Tudo aquilo que pensamos, dizemos ou fazemos, a forma como agimos, encontra suas raízes em idéias, palavras e práticas sociais e culturais que nos pré-existem (BARTHES, 2013, p. 13). Utilizado por Julia Kristeva em 1969 para explicar o que Mikhail Bakhtin, na década de 1920, entendia por “dialogismo”, o termo “intertextualidade” encerra a ideia de que um texto não subsiste sem outro, quer como uma forma de atração ou de refração, permitindo que ocorra um diálogo entre duas ou mais vozes autorais, entre dois ou mais discursos. Nas palavras de Kristeva, o texto “é uma permutação de textos, uma intertextualidade; no espaço de um texto, vários enunciados, tomados de outros textos, se cruzam e se neutralizam” (KRISTEVA, 2012, 109).

Inserida em uma trama intertextual polifônica, a recepção neoclássica de Shakespeare, epitomizada pelos comentários de Voltaire, é apenas aparentemente homogênea, tanto no contexto europeu quanto no francês, em particular. Como a personagem Puff em *The Critic*, cuja voz parece trazer um embrião da teoria barthesiana, os séculos XVII e XVIII também foram marcados por comentadores da obra shakespeariana que, em inúmeros momentos de suas obras críticas, podem ser lidos como vozes que soam como de outras eras. A oposição, tão decisiva ao pensamento romântico, entre “gênio”, cuja inteligência seria supostamente natural e inata, e “arte”, que mobilizaria uma inteligência cultivada e do artifício, já havia sido estabelecida em língua inglesa pela pena de John Dryden que, embora compreendido como expoente maior do Neoclassicismo britânico, em seu ensaio *An Essay of Dramatic Poesy* (1668) em tom panegírico, antecipa um Shakespeare romântico:

Para começar então com Shakespeare. Ele foi o homem que, entre todos os poetas modernos e talvez antigos, teve a alma maior e mais compreensiva. Todas as imagens da natureza ainda estavam presentes para ele, e ele as desenhou não laboriosamente, mas com alegria: quando ele descreve algo, você mais do que vê, você também sente. Aqueles que o acusam de carecer de estudo, elogiam-no ainda mais: ele foi naturalmente instruído; ele não precisava dos óculos de livros para ler a natureza; ele olhou para dentro de si e a encontrou lá. Não posso dizer que ele seja igual em todos os lugares; se ele fosse assim, eu lhe faria mal ao compará-lo com os maiores da humanidade. Ele é muitas vezes plano, insípido; sua sagacidade cômica degenerando em obviedades; sua densidade séria, em algo bombástico. Mas ele é sempre excelente, quando alguma grande ocasião lhe é apresentada: nenhum outro homem pode dizer que alguma vez teve uma obra tão adequada à sua inteligência, e então não se elevou tão acima do resto dos poetas. (DRYDEN, 2012, p. 2254)

O texto de Dryden enfatiza a “alma compreensiva” e “naturalmente instruída” de Shakespeare, capaz de fazer seus leitores e espectadores “sentirem” aquilo que outros poetas e dramaturgos somente permitiam que fosse “visto”, e que seria capaz, portanto, de produzir uma identificação no leitor/espectador com a ação e as emoções figuradas em seus textos dramáticos.

Primeiro poeta laureado na Inglaterra, Dryden antecipa e valoriza aspectos da poética shakespeariana que serão igualmente enaltecidos por Dr. Samuel Johnson em seu famoso prefácio geral à edição das obras completas de Shakespeare, publicada em 1765. Ao referir-se ao *status* canônico e monumental do Bardo, Dr. Johnson afirma que “o fluxo do tempo, que incessantemente corrói o edifício de outros poetas, deixa incólume o diamante de Shakespeare” (JOHNSON, 1996, p. 44). Enquanto obra de crítica literária, porém, o prefácio de Johnson é essencialmente conservador, pois valoriza os aspectos formais da literatura iluminista. No entanto, concede a Shakespeare uma posição superior às regras clássicas, já que o Bardo seria “acima de todos os escritores, ao menos de todos os escritores modernos, o poeta da natureza, o poeta que apresenta a seus leitores um espelho dos costumes e da vida” (JOHNSON, 1996, p. 37). Confrontando textualmente Voltaire, Dr. Johnson defende a potência shakespeariana de “provocar riso e tristeza não apenas em um mesmo espírito, mas também em uma só obra” (JOHNSON, 1996, p. 41). Ao alertar o leitor de seu prefácio de que embora não sejam, “no sentido exato e crítico, nem tragédias nem comédias” (JOHNSON, 1996, p. 40), as peças de Shakespeare encerram “uma prática que contraria as regras da crítica, porém esta sempre se abre aos apelos da natureza” (JOHNSON, 1996, p. 41), Johnson pavimenta uma estrada decisiva na construção não apenas de um “poeta nacional”, como Michael Dobson (1992) compreende Shakespeare, mas de um poeta/dramaturgo que se apresenta como alternativa para ingleses e alemães à hegemonia cultural e à ambição geopolítica francesa, como os românticos o compreenderam.

Em ambas as literaturas nacionais (alemã e inglesa), Shakespeare é tomado como modelo poético, como paradigma de um fazer artístico cujas motivações encontram suas raízes em um cenário político acentuadamente turbulento. Em um romance contemporâneo ao chamado Período do Terror^{iv} na Revolução na França, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1793-1795), obra fundamental no desenvolvimento do Romantismo alemão em particular, e no europeu como um todo, Goethe já faz diversas referências a *Hamlet* (1600-01). No romance, Goethe cria um herói que, após a morte do pai, se junta a uma companhia teatral, com a condição de que fosse montada uma peça na qual Wilhelm desempenhasse o papel de Hamlet. Um ator que só aparece na noite da estreia faz o papel do Fantasma, e a voz do colega de palco imediatamente faz Wilhelm se lembrar da voz de seu próprio pai, recentemente falecido, desencadeando na mente do protagonista uma série de reflexões sobre a figura paterna.

Considerado pela crítica literária um paradigma do *Bildungsroman* (o romance de formação), a obra de Goethe descreve o percurso do herói, desde a sua juventude, marcada pela imaturidade e por avassaladoras paixões, passando pela realização artística nos palcos, até o momento de uma convivência mais apaziguada com outros indivíduos igualmente amadurecidos. É decisivo o aprendizado que Wilhelm Meister adquire como espectador de Shakespeare, no sistema da obra, para que o herói desenvolva mais consciência de si mesmo e da sua relação com o próprio pai ao passar pela experiência de leitura e interpretação da tragédia da Dinamarca. Outrossim, como nos ensina Pedro Süssekind (2008), a relação de Wilhelm com o teatro constitui um dos temas mais importantes do romance. A montagem na qual Wilhelm atua como o príncipe da Dinamarca e os debates das personagens acerca da tragédia de *Hamlet* fazem referência a um episódio histórico no desenvolvimento do teatro germânico. A encenação de *Hamlet* em 1776, na cidade de Hamburgo, foi decisiva para a fundação do teatro nacional na Alemanha e Goethe parece ter sido altamente impactado por ela, pouco antes de redigir a primeira versão do romance. Como nos aponta Otto Maria Carpeaux, em *A Literatura Alemã*:

A representação de *Hamlet* em Hamburgo, em 20 de setembro de 1776, é a maior data na história do teatro alemão. Em breve será Shakespeare o dramaturgo mais representado nos palcos alemães. No alto intelectualismo e profundo sentimentalismo e na indecisão e incapacidade de agir de Hamlet, os jovens gênios alemães reconhecerão, como num espelho, seu retrato e seu destino. (CARPEAUX, 1994, p. 66)

O profundo sentimentalismo de inspiração hamletiana dos “jovens gênios alemães” deve ser compreendido para além de uma expressão estética, firmando também uma posição político-nacionalista. Como parte de seu projeto expansionista, a França napoleônica derrota, em dois de dezembro de 1805, na Campanha de Ulm, as tropas austríacas e toma Viena no mês seguinte, o que resulta na assinatura do Tratado de Pressburg, que retira os Habsburgos de qualquer esfera decisória da política nos territórios germânicos. O levante austríaco de 1809 não é bem sucedido e Napoleão derruba, na Batalha de Wagram, qualquer aspiração nacionalista do povo austríaco em julho daquele ano. Tais circunstâncias vão revestir de forte carga ideológica e política as palestras anticlassicistas proferidas por August Wilhelm Schlegel^v (1767-1845) justamente na Viena de 1808, e que serão publicadas em Heidelberg ao longo dos dois anos e meio seguintes. A conquista dos palcos e da imaginação alemã por Shakespeare, a que se refere Carpeaux, responde a anseios estéticos e políticos que buscavam afirmar um sentido de identidade e, portanto, de nacionalidade, em oposição àquele construído por uma herança clássica e, em última análise, francófila.

O trabalho crítico e intelectual dos irmãos Schlegel se inicia, porém, ainda no século XVIII. Quando August e Frederick Wilhelm Schlegel (1772-1829) e seu círculo começaram a escrever sobre *romantische Poesie* na década de 1790, “eles estavam em busca do antigo uso de *romauns* como um termo distinto de ‘latino’, pois um dos significados emergentes da literatura ‘romântica’ é seu contraste com a literatura ‘clássica’, isto é, a literatura greco-latina” (FERBER, 2010, p. 6). Os irmãos Schlegel estabelecem assim uma distinção entre o Neoclassicismo e o Romantismo, entre uma arte poética regular (latina, clássica, iluminista ou racionalista), praticada na França, e uma outra (britânica, romântica, germânica ou gótica), que se opunha ao prescritivismo artístico de Voltaire. Apropriar-se de Shakespeare, o poeta de “pouco latim e menos grego”^{vi}, com toda sua “irregularidade” não classicista, enquanto um autor que, embora estrangeiro, representaria os anseios nacionais alemães é para toda uma geração de escritores germânicos um posicionamento político para o qual o Bardo será feito de um potente estandarte.

No caso específico da literatura inglesa, acredita Jonathan Bate que uma indelével “rede de citações, alusões e ecos, [...] estabelece a presença de Shakespeare nos principais poemas, bem como nos escritos sobre poesia dos românticos ingleses” (BATE, 1986, p. 3). Diferentemente, porém, dos românticos alemães, os ingleses não propuseram nenhum tipo de “teoria romântica”, como o fizeram August Schlegel e Frederick Schlegel em seu contexto germânico, mas uma série de princípios artísticos que vão também passar por uma reação ou resposta a Shakespeare. A distinção, estabelecida em grande medida por August Schlegel em suas palestras, entre uma estética neoclássica e uma estética romântica circula inicialmente na Inglaterra sob a forma também de palestras literárias, proferidas por Coleridge, entre os anos de 1812 e 1813. Tais palestras não foram publicadas (e só o serão parcialmente) até o período compreendido entre os anos de 1836 e 1839, quando Herbert Nelson Coleridge, sobrinho do poeta, inicia a edição dos textos de *Literary Remains* em quatro volumes. A principal fonte de Coleridge às idéias de Schlegel foi o livro *De L’Allemagne* (1813) de Madame Germaine de Staël (1766-1817), publicado em Londres pela primeira vez em uma edição em francês em 1813, seguida quase que concomitantemente pela publicação de sua tradução para o inglês. *De L’Allemagne* recebeu imediata crítica positiva na Grã-Bretanha e passou a familiarizar leitores e intelectuais ingleses com as ideias alemães acerca do Romantismo (DAY, 1996, p. 83). Staël, que já havia sido exilada por Napoleão em 1803 e em 1806 por sua oposição ideológica ao regime, vê na antifrancofilia e no anticlassicismo das palestras de A. W. Schlegel um posicionamento estético ressonante ao seu posicionamento político. Seguindo Jonathan Bate (1992), é absolutamente decisivo localizarmos, em seu momento tão turbulento da história

européia, as palestras de A. W. Schlegel que, como as palestras de Samuel Taylor Coleridge quatro anos mais tarde, não fogem da sombra de Napoleão.

Se enquanto poeta Coleridge tem em Shakespeare seu modelo artístico, como crítico literário o Bardo é o autor ao qual ele mais frequentemente retorna, aquele por meio do qual Coleridge se opõe estética e ideologicamente a expectativas iluministas, influenciando, assim, o fazer poético não apenas de outros autores de sua geração como de toda a geração seguinte. Um dos traços convergentes mais marcantes entre a obra crítica de A. W. Schlegel e a de Coleridge é o uso que ambos os críticos fazem de Shakespeare para fins patrióticos e nacionalistas. “Não se trata de plágio”, alerta-nos Bate, “mas de inevitabilidade histórica: teria sido surpreendente se um inglês e um alemão, palestrando sobre Shakespeare no auge das guerras napoleônicas, não tivessem empreendido apropriações semelhantes” (BATE, 1992, p. 16, grifo do autor). Por princípio, Coleridge buscou forjar uma crítica que fosse neutra ideologicamente, mas uma leitura mais cuidadosa nos revela que suas palestras estão permeadas por seus posicionamentos políticos, particularmente aqueles de teor antijacobino ou antigalicista, o que pode revelar uma atitude revisionista de seu próprio engajamento político de juventude, tendo sido o poeta um entusiasta radical dos ideais republicanos franceses.

Em uma de suas palestras sobre *Hamlet*, integrante da série de 1813, Coleridge cita alguns versos de *The Borderers* (1796-97), peça escrita por seu amigo e também poeta William Wordsworth (1770-1850). Em sua biografia crítica de Wordsworth, recentemente lançada, é mais uma vez Jonathan Bate quem nos oferece comentários esclarecedores sobre as preocupações políticas dos românticos ingleses, que em seu projeto de uma poética da subjetividade, extrapolam inovações que seriam exclusivamente estéticas. Ambientada durante o reinado do rei Henrique III da Inglaterra, quando ingleses no norte do país entraram em conflito com os escoceses, *The Borderers* estabelece relações tópicas com o seu tempo de produção que podem ser lidas como críticas contundentes ao ativismo revolucionário testemunhado na Europa continental. Na tragédia de Wordsworth, tendo os barões do norte do país “alcançado um certo grau de *liberté e fraternité* com a assinatura da Magna Carta durante o reinado anterior, o de rei João, pai de Henrique” (BATE, 2020, p. 135), o país passa a se degenerar numa terra sem lei, que, ao ter limitado os poderes absolutistas de seu monarca, foi lançada em um estado de caos e violência entre facções políticas. O vilão da peça – Rivers – foi imediatamente lido pelo círculo intelectual de Wordsworth como um Robespierre-Iago do Lake District, que “rejeita a velha moralidade da igreja e do estado” (BATE, 2020, p. 136), configurando-se num tirano amoral. Richard Brinsley Sheridan (o autor de *The Critic*), neste momento produtor artístico no teatro Drury Lane, interessa-se em levar o texto de Wordsworth ao palco, mas acaba por desistir da ideia, por julgar a trama demasiadamente política. Coleridge, portanto, palestrando sobre *Hamlet* em 1813, estabelece uma aproximação crucial entre os dois autores, Shakespeare e Wordsworth: o olhar “delicado” para seus heróis. Shakespeare, sobretudo com os solilóquios designados a Hamlet, teria dado a seus heróis “o direito ao sentimento”, “sem as declarações e a filosofia pomposa de Tom Paine”, tal qual o Henrique III de Wordsworth (COLERIDGE, 1989, p. 73). O *Hamlet* das palestras de Coleridge era apresentado ao público como uma obra absolutamente grandiosa na medida em que se afastava da filosofia revolucionária da França. Na palestra de 1813, Shakespeare e Wordsworth ofereciam uma alternativa aos *Direitos do Homem*^{vii} (1791): o direito ao sentimento. Coleridge ia assim construindo, ao longo dos anos em que palestrava sobre o Bardo e sua obra, um Shakespeare cada vez mais próximo daquele forjado na Alemanha dos irmãos Schlegel: um Shakespeare “explicitamente antiPaine” (BATE, 1992, p. 21), antiTerror e antigalicista.

“O discurso crítico de Coleridge é o paradigma da ideologia estética [...] romântica” (KAVANAGH, 1986, p. 166), que, ao se afastar do modelo poético iluminista, assume a construção de um discurso que afirma a “racionalidade de uma fusão específica de classes sociais” (KAVANAGH, 1986, p. 167): um movimento, portanto, que esvazia a aristocracia de

seu monopólio literário e traz as camadas médias da sociedade ao mundo das letras. A elevação de Shakespeare à posição de modelo literário alimenta a imaginação de poetas os mais produtivos na geração seguinte à de Coleridge e Wordsworth, oriundos de classes sociais as mais variadas e da qual fazem parte John Keats e Lord George Gordon Byron (1788-1824), os quais vão se relacionar com Shakespeare, o “poeta mais forte”, de maneiras bastante diversas, senão opostas. Se Keats se sente protegido “sob as asas” de Shakespeare, Byron, refletindo sua personalidade controversa, parece sistematicamente alternar admiração e despeito pelo dramaturgo a quem Dryden, já no século XVII, via como um artista de “alma compreensiva”. Se em carta endereçada aos irmãos George e Tom, datada de 21 de dezembro de 1817, Keats elogia Shakespeare por aquilo que compreendeu como sua “negative capability”, referindo-se à potência da poesia shakespeariana em articular vários pontos de vista e nunca defender uma visão particular do que seria uma verdade, Byron, por outro lado, afirma que “nasceu para a oposição” (*Don Juan*, XV, 22: “[...] but I was born for opposition”), destacando o mimetismo antagônico que anima sua ambição em ser visto como “gênio original” do mundo literário de seu tempo.

“Na maioria de seus textos dramáticos, Byron de fato dependia das unidades [aristotélicas] para libertá-lo de Shakespeare” (BARTON, 2004, p. 226), a quem ele chamou, em carta ao amigo Murray de 14 de julho de 1821, de “o pior dos modelos, apesar de ser o mais extraordinário dos autores” (BYRON, 1982, p. 348). Em 16 de dezembro de 1811, na companhia de seu amigo Samuel Rogers, Byron assistiu a uma palestra sobre Shakespeare que Coleridge proferiu na Great Room of the London Philosophical Society. Coleridge inicia sua fala atacando a ideia neoclássica de que o texto teatral deveria respeito às unidades aristotélicas, o que para o crítico estreitaria o espaço da ação em trânsito no palco, de modo que a grande função do dramaturgo, a de ser o “espelho da vida”, estaria completamente comprometida, pois “o limite permitido pelos gregos era de 24 horas, mas nós podemos chegar a 24 meses, porque [o tempo] já virou objeto da imaginação” (COLERIDGE, 1989, p. 49). Coleridge insistia na ideia de que a grandeza de Shakespeare consistia em suas:

combinações entre o mais alto & o mais baixo, entre o mais alegre e o mais triste. Ele não era engraçado em uma cena e melancólico na outra, mas tanto uma coisa quanto a outra na mesma cena: o riso é feito para inchar a lágrima de tristeza e lançar como que uma luz poética sobre ela, e a lágrima mistura uma ternura com o riso que a sucede. (COLERIDGE, 1989, p. 49)

A palestra parece ter sido especialmente inspiradora para Byron. Então aos vinte e três anos, o Lord defende o seu longo poema *Don Juan* (1819) da crítica neoclássica de Francis Cohen, que acusara a obra de desrespeitar os limites entre o cômico e o trágico, o farsesco e o solene. Decorridos oito anos desde que assistiu à palestra, em 12 de agosto de 1819, usando de argumentos semelhantes aos proferidos por Coleridge sobre Shakespeare, Byron retruca: “Vou responder ao seu amigo”, escreve a Murray, “que se opõe à rápida sucessão de diversão e gravidade – como se nesse caso a gravidade não aumentasse (pelo menos na intenção) a diversão” (BYRON, 1982, p. 213).

No entanto, é nos poemas, mais do que em suas cartas e diários, que Byron se apropria mais explicitamente de Shakespeare, seus personagens e seus versos. Em *Don Juan*, poema no qual os exemplos são inúmeros, a presença de Shakespeare geralmente vem acompanhada da necessidade de lembrar seus leitores de que a reverência a Shakespeare, que de uma certa forma caracteriza seus contemporâneos, não é algo que Byron pareça levar tão a sério: “Gosto muito de citar; / Você deve perdoar este verso, é onde ela, / A Rainha da Dinamarca, para Ofélia leva / Flores para o túmulo” (*Don Juan*, II, 17: “I like so much to quote; / You must excuse this extract, ‘tis where she, / The Queen of Denmark, for Ophelia brought / Flowers to the grave”). No Canto IX, na sequência da citação de “Ser ou não ser! eis a questão”, o poeta complementa:

“Diz Shakespeare, que agora está muito na moda” (*Don Juan*, IX: “‘To be or not to be! that is the question’ / Says Shakespeare, who just now is much in fashion”). Tendo nascido para a oposição, Byron vai assumir uma *persona* pública profundamente ambivalente em relação a Shakespeare, cuja presença frequente nos versos, ensaios e palestras dos outros poetas de seu tempo ele julga uma “moda”, adicionando apenas mais uma camada de “pose” (BATE, 1986, p. 231) à personalidade de quem “acordou numa manhã e encontrou a si mesmo famoso” com a publicação em 1812 de *Childe Harold’s Pilgrimage* (MARCHAND, 1957, p. 328).

A relação ambígua entre o Lord e seu “poeta forte” antecessor não faz com que Byron deixe de “ser tão romântico quanto seus contemporâneos” (BATE, 1986, p. 246). Em seu último poema – “On This Day I Complete My Thirty-Sixth Year” –, considerado pela crítica especializada como sendo o mais confessional de sua obra (WOLFSON, 2004), os ecos de Shakespeare não são aqueles produzidos por um autor que a eles se opõe, mas por uma voz que, distintamente romântica, encontra, na trilha de Keats, abrigo “sob as asas” do Bardo. Escrito na Grécia em 22 de janeiro de 1824, o poema entoava melancolicamente as últimas horas de um poeta que se encontrava, mais uma vez, enfatizado por um jovem rapaz, Lukas Chalandrutsanos^{viii}:

My days are in *the yellow leaf*;
The flowers and fruits of love are gone;
The worm, the canker, and the grief
Are mine alone!

Seek out – less often sought than found –
A soldier’s grave, for thee the best;
Then look around, and choose thy ground,
And take thy *rest*. (BYRON, 2000, p. 969, grifos nossos)

A despedida de Byron ecoa as duas personagens mais referidas pelos românticos dentre as quatro grandes tragédias shakespearianas. Byron parte de *Macbeth* [“My way of life / Is fall’n into the sear, the yellow leaf” (V, iii, 22)] para o túmulo do soldado (“a soldier’s grave”). Como Hamlet, para cujo enterro Fortimbrás ordena que sejam dadas honras militares [“Let four captains / Bear Hamlet like a soldier to the stage, / For he was likely, / had he been put on, / To have proved most royally” (V, ii, 397-400)], o poeta será enterrado como combatente, apesar de ter morrido de febre reumática e não na batalha de Missolonghi, na Grécia, em luta pela independência do país. Depois de toda a oposição em *Don Juan*, Byron finalmente parece descansar (“rest”) em Shakespeare.

Apesar de assumirem posições aparentemente opostas em relação a Shakespeare, Keats e Byron estabeleceram relações constantes e próximas com o Bardo em seus poemas. O uso irônico que Byron faz em suas alusões a Shakespeare no *Don Juan*, bem como os ecos shakespearianos intensos e ressonantes por toda a obra poética de Keats, revelam que “a angústia da influência” pode ser superada. Se o modelo da “angústia”, conforme teorizado por Harold Bloom, é baseado no complexo de Édipo, “é apenas o neurótico quem está permanentemente preso ao conflito edipiano. A maioria de nós passa por uma fase de sufocar, até de rejeitar nossos pais, mas crescemos: somos capazes de amar nossos pais e sermos nós mesmos” (BATE, 1986, p. 246-7). Ao falar as palavras de Shakespeare, cada um à sua maneira, Byron, Keats, Wordsworth, Coleridge, Goethe e Álvares de Azevedo, entre outros românticos cujas obras não cabem aqui neste breve artigo, assumem suas dívidas com o antepassado, encontrando, ao mesmo tempo, as suas próprias vozes em palavras que, como Puff denuncia, foram ditas primeiro por Shakespeare.

ⁱ O uso de traduções na redação deste texto exigiu dos autores certa sistematização que se faz necessária dividir com o leitor: obras em língua estrangeira cujas traduções para o português foram editadas e às quais tivemos acesso são utilizadas e seus tradutores explicitados em Referências. Obras em língua estrangeira para as quais não há traduções publicadas ou que nos foram inacessíveis serão citadas em traduções nossas.

ⁱⁱ No texto de *Otelo*, o verso é dito pelo protagonista no Ato III, cena 3, em diálogo com Iago. Usamos aqui a tradução de Onestaldo de Pennafort (conforme Referências).

ⁱⁱⁱ Para Eugênio Gomes (1961), não há como arbitrar definitivamente se Azevedo leu Shakespeare em inglês ou em traduções para o francês ou alemão. O diálogo do poeta com Shakespeare é, no entanto, estreito ao longo de toda a sua obra. É no prefácio à segunda parte de *Lira dos Vinte Anos*, por exemplo, que Azevedo nos informa de que a “unidade [de sua] obra funda-se numa binomia”, metaforizada pelos espíritos de Ariel e Caliban, em alusão evidente à peça tardia *A Tempestade* (1611), pois para ele o poeta teria “duas almas que moram nas cavernas de um cérebro”, uma “verdadeira medalha de duas faces” (AZEVEDO, 2002, p. 208).

^{iv} Durante a Revolução Francesa, o Período do Terror (O Terror, ou Período dos Jacobinos) foi um momento de severa radicalização dos princípios revolucionários, compreendido entre setembro de 1793 e a prisão de Maximilien de Robespierre, ex-líder dos Jacobinos, em 27 de julho de 1794. Entre junho de 1793 e julho de 1794, cerca de dezesseis mil pessoas foram executadas no país.

^v Também tradutor da obra de Shakespeare para o alemão. “O grande projeto empreendido por Wilhelm Schlegel (1767-1845) e completado por Ludwig Tieck (1773-1853) emanava da teoria do romantismo de Schlegel e do conceito de poesia orgânica. Neste caso, a tradução era usada como meio de defesa da teoria. Por esse motivo, essas traduções custavam a ser adaptadas para o palco; durante muito tempo, os diretores e o público preferiam traduções mais modestas, em prosa, que consideravam mais apropriadas à transmissão do Shakespeare ‘total’ do que seus complexos equivalentes formais. Não obstante, a partir da década de 1870, a versão Schlegel-Tieck passou a ser considerada superior ao original, e o conceito de um ‘Shakespeare alemão’ se tornou um tema nacionalista” (DESLISLE & WOODSWORTH, 2003, p. 90). Em posição diversa, alerta-nos Werner Habicht: “As traduções metrificadas de Shakespeare iniciadas por August Wilhelm Schlegel em 1797 e completadas sob a supervisão de Ludwig Tieck em 1833 vem sendo frequentemente categorizadas como ‘românticas’. De fato, a inspiração, a teoria e talvez a intenção por detrás do processo de tradução podem ser vistas como enraizadas nas ideias românticas ou relativas a elas. Mas o estilo e o tom do produto final estão no geral em harmonia com a dicção do drama clássico sério de toda a época de Goethe e certamente não se prestam a serem vistos como essencialmente distintos do estilo do Classicismo de Weimar” (HABICHT, 1993, p. 45). Agradecemos à Professora Marcia A. P. Martins (PUC-Rio) por esta última indicação bibliográfica.

^{vi} Referência a Ben Jonson (1572-1637) que, em seu prefácio à primeira edição das obras ditas completas de Shakespeare, o *Fólio* de 1623, afirma que o autor teria sido um homem de “small Latin and less Greek”. O biografismo contemporâneo refuta a imagem de um Shakespeare pouco versado em latim, posto que o estudo do idioma era ensinado em níveis bem elevados nas *grammar schools* inglesas, tendo Shakespeare certamente frequentado aquela estabelecida em Stratford-upon-Avon.

^{vii} O ensaio de Thomas Paine (1737-1809) defende que a revolução política popular é legítima quando um governo não salvaguarda direitos naturais de seu povo. Partindo de tal premissa, defende a Revolução Francesa contra o ataque de Edmund Burke (1729-1797) em *Reflexões sobre a Revolução na França* (1790). Vale ressaltar que antes do ensaio de Paine ser publicado, Mary Wollstonecraft (1759-1797) lança seu *A Vindication of the Rights of Man* (1790), “a primeira resposta a Burke, para aquilo que logo se tornaria um debate acalorado” (GORDON, 2015, p. 152) sobre a revolução na França.

^{viii} Compreendido como decididamente bissexual pela maioria de seus biógrafos, Lord Byron escreveu outros dois de seus últimos poemas enquanto apaixonado por Lucas Chalandrutsanos: “Last Words on Greece” e “Love and Death”. Sobre a bissexualidade do poeta, pondera Keith Hale: “Embora Byron seja admirado muito mais por seu humor e por suas contribuições à literatura gótica, tivesse a homossexualidade sido aceita a seu tempo, sua poesia mais soturna teria possivelmente um caráter diferente” (HALE, 2013, p. 24).

A ROMANTIC SHAKESPEARE: BETWEEN THE AESTHETIC AND THE POLITICAL

ABSTRACT: This article aims at thinking on the presence of William Shakespeare in romantic poetry, with particular focus on English Romanticism. For that, it presents a historical-critical panorama of the romantic movement, as well as the decisive role of the dialogue established not only between Shakespeare and the poets of the so-called first German Romanticism, but also with the English romantic poets of the first and second generations. The poetological and ideological forces that operated in opposition to the French Neoclassicism were also observed, emphasizing the decisive role of a return to Shakespeare for the establishment of a new poetics which reacted to the French-speaking cultural hegemony.

KEYWORDS: William Shakespeare. Romanticism. Influence. Anticlassicism.

Referências

- AZEVEDO, Álvares. *Teatro de Álvares de Azevedo, Macário/Noite na Taverna*. Edição João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. Edição José Emílio Major Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso na prosa. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1. p. 462-484.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 57-64.
- BARTON, Anne. Byron and Shakespeare. In: BONE, D. (ed.). *The Cambridge Companion to Byron*. Cambridge: Cambridge University, 2004. p. 224-235.
- BATE, Jonathan. *Shakespeare and the English romantic imagination*. Oxford: Clarendon, 1986.
- BATE, Jonathan. *The Romantics on Shakespeare*. London: Penguin Books, 1992.
- BATE, Jonathan. *Radical Wordsworth*. New Haven & London: Yale University, 2020.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BYRON, George Gordon. *Lord Byron, selected letters and journals*. Edição Leslie A. Marchand. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University, 1982.
- BYRON, George Gordon. *Lord Byron, the major works*. Edição Jerome J. McGann. Oxford: Oxford University, 2008.
- CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In: AZEVEDO, A. *Teatro de Álvares de Azevedo, Macário/Noite na Taverna*. Edição João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. IX-XXX.

-
- CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- COLERIDGE, S. T. *Coleridge's criticism of Shakespeare*. Edição R. A. Foakes. London: The Athlone, 1989.
- DAY, Aidan. *Romanticism*. London & New York: Routledge, 2002.
- DELISLE, J. & WOODSWORTH, J. *Os tradutores na História*. Tradução Sérgio Bath. Rio de Janeiro: Ática, 2003.
- DOBSON, Michael. *The making of the national poet. Shakespeare, adaptation and authorship 1660-1769*. Oxford: Clarendon, 1995.
- DRYDEN, John. An essay of dramatic poesy. In.: GREENBLATT, S. (ed.). *The Norton anthology of English Literature*. New York & London: W.W. Norton, 2012. V. C, p. 2251-2255.
- ECKERMAN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida, 1823-1832*. Tradução Mario Luiz Frungillo. São Paulo: UNESP, 2016.
- FERBER, Michael. *Romanticism: a very short introduction*. Oxford: Oxford University, 2010.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: 34, 2006.
- GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1961.
- GORDON, Charlotte. *Romantic outlaws*. New York: Random House, 2015.
- HABICHT, Werner. The Romanticism of the Schlegel-Tieck Shakespeare and the History of Nineteenth-Century German Shakespeare translation. In.: DELABASTITA, D & D'HULST, L. (eds.). *European Shakespeares: translating Shakespeare in the Romantic age*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1993. p. 45-54.
- HALE, Keith. Lord Byron (1788-1824). In.: BYRON, G. G. Edleston, *Lord Byron's Boy Poems*. Edição Keith Hale. London: Watersgreen House, 2013. p. 5-24.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- JOHNSON, S. *Prefácio a Shakespeare*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- KAVANAGH, James H. Shakespeare and Ideology. In.: DRAKAKIS, J. (ed.). *Alternative Shakespeares*. London and New York: Routledge, 1986.
- KEATS, John. *Letters of John Keats*. Edição Robert Gittings. London, Oxford & New York: Oxford University, 1970.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MARCHAND, Leslie A. *Byron, a biography*. New York: Alfred A. Knopf, 1957. v. 1.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. Rio de Janeiro: Ática, 1994.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Tradução Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Folger Shakespeare Library. Edição Barbara A. Mowat & Paul Werstine. New York: Simon & Schuster, 2012.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Folger Shakespeare Library. Edição Barbara A. Mowat & Paul Werstine. New York: Simon & Schuster, 2013.

SHERIDAN, Richard Brinsley. *The school of scandal and other plays*. London: Penguin, 1988.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare, o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

WOLFSON, Susan J. The vision of judgment and the visions of ‘author’. In: BONE, D. (ed.). *The Cambridge companion to Byron*. Cambridge: Cambridge University, 2004. p. 171-185.

Data de submissão: 30/09/2020.

Data de aceite: 05/11/2020.