

ENTRE A FORMA, O CONTEÚDO E OS GÊNEROS TEATRAIS: A TESSITURA DO DRAMA HISTÓRICO TUDOR¹

Dr. RÉGIS AUGUSTUS BARS CLOSEL
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo, São Paulo, Brasil
(regis.close1@gmail.com)

RESUMO: Este artigo discute a estrutura do drama histórico escrito às vésperas e ao longo do período jacobino e que recupera enredos que ocorrem na época dos Tudors, buscando descrever a estética dramática da Reforma Inglesa quanto às suas características próprias e às divergências em relação a peças do mesmo gênero. Através de comparações e análises de um vasto grupo de peças históricas, é proposto que o conteúdo sócio-histórico tenha um caráter formador, definindo os recursos de estrutura e de forma.

PALAVRAS-CHAVE: Peças históricas elisabetano-jacobinas. Estética. Reforma inglesa. Drama inglês. Shakespeare. Inglaterra, século XVI.

Artigo recebido: 27 set. 2016.
Aceito: 31 out. 2016.

¹ Este texto deriva de uma pesquisa de Doutorado em Teoria e História Literária, intitulada “*Sir Thomas More: Estudo e Tradução*”, defendida em março de 2016, realizada no Instituto de Estudos da Linguagem da *Universidade Estadual de Campinas*, orientada pela Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber, com estágio no *Shakespeare Institute*, supervisionado pelo Prof. Dr. John Jowett, e apoiada, tanto no Brasil como no exterior, pela FAPESP, processos 2011/21988-9 e 2012/22101-0, respectivamente. O autor reforça seus agradecimentos a todos os envolvidos e à agência de fomento.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 27 dez. 2016.

AESTHETICAL CROSSROADS: THE FABRIC OF TUDOR HISTORICAL DRAMA

ABSTRACT: This article explores the topics of format, structure, theatrical genres, and their relationship to content in the historical plays that depicted the Tudors, written either in the late Elizabethan or early Stuart periods. It describes the dramatic aesthetics of the English Reformation, focusing on some characteristics of historical plays, those written in the 1600s about the Tudors, and those from the 1590s about the Plantagenets. It argues, by means of aesthetical comparison and analysis, that the socio-historical content defines the dramatic choices, such as the structure and the format of the plays.

KEYWORDS: Early modern English history plays. Aesthetics. English Reformation. Early modern English plays. Shakespeare. Sixteenth-Century England.

“There is a history in all men's lives
Figuring the natures of the times deceased”
William Shakespeare, *Henrique IV Parte II* (III.i, 80-81)²

Este artigo discute a estrutura do drama histórico escrito às vésperas e ao longo do período jacobino e que recupera enredos que ocorrem na época dos Tudors, buscando descrever a estética dramática da Reforma Inglesa quanto às suas características próprias

²A fonte para a epígrafe é a edição de *Henry IV Part II* editada por James C. Bulman para a Arden Shakespeare Third Series (2016).

e às divergências em relação a peças do mesmo gênero. Essas obras convergem na descrição de vidas e momentos associados com períodos fundamentais da reforma e contrarreforma inglesa, formando um grupo que abrange desde políticos importantes, como Sir Thomas More, passando por candidatos à Coroa e alcançando os monarcas esperados como possíveis protagonistas, a exemplo de Elizabeth I. Ao recorrer à formulação “drama histórico Tudor”, refiro-me, portanto, aos Tudors como tema e eixo temporal da ação das peças e não somente ao momento histórico da produção do texto. Consequentemente, o drama histórico Plantageneta – e o de seus predecessores – fornece um rico aparato de comparação entre duas formas de dramatização de personagens e episódios históricos. Trata-se de um tipo de drama que, como será discutido, apresenta desafios de categorização formal frente a um conteúdo que parece reger a tessitura do texto.

Assim, o presente artigo insere-se no debate voltado à concepção dramática, enfatizando o papel desempenhado pelo conteúdo sócio-histórico de tais peças como determinante para suas formulações estéticas. Comparações com o drama histórico de Shakespeare serão feitas oportunamente, de forma a facilitar a apreensão das diferenças e semelhanças entre peças de momentos históricos tão distintos, como a Guerra das Rosas e as oscilações político-religiosas do século XVI.

Uma primeira aproximação das peças históricas do período jacobino que tratam dos reinados de seus antecessores Tudor não é por si só clara, pois os nomes das personagens não estão visíveis logo nas primeiras palavras dos títulos, como é o caso das peças escritas

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

ao longo do período Tudor sobre os reis Plantagenetas.³ É necessário, portanto, que o leitor que queira conhecê-las tenha alguma familiaridade com o tratamento das peças históricas do período para poder situá-las, uma vez que os títulos não são óbvios e de compreensão imediata, à exceção, claro, de *Henrique VIII* (1612), de William Shakespeare e John Fletcher, que aparece nessa forma no *Primeiro Fólio*. Contudo, antes de aparecer nessa coleção, a peça também era conhecida pelo título elusivo *All is True*.

As peças sobre Elizabeth I são um caso extremo e curioso. O título da obra histórica, dedicada à sua memória e dividida em duas partes, é: *If You Know Not Me, You Know Nobody* (1605-6).⁴ O nome da monarca só aparece na folha de rosto, na primeira parte da peça, no subtítulo “Or The Troubles of Elizabeth I”, acompanhado por uma efígie da rainha logo abaixo. Thomas Heywood,⁵ ao escrever essas duas peças, parecia inaugurar o uso de títulos elusivos, pois outro drama do mesmo período, agora sobre Henrique VIII, escrito por Samuel Rowley, receberia o título *When You See Me, You Know Me* (1605).⁶

Em uma época na qual a imagem de monarca não é tão amplamente reconhecível em meios de comunicação, essa forma de

³ Ainda que possa existir alguma confusão com os títulos das três partes de *Henrique VI* e suas versões anteriores, a nomeação das peças Tudor é bem diferente das Plantagenetas.

⁴ Ref. *British Drama* (BD) entrada 1427 (Parte I) e 1433 (Parte II). Doravante, referências ao catálogo *British Drama 1558-1642* serão feitas apenas de forma abreviada.

⁵ Thomas Heywood foi o escritor que mais dedicou obras individuais à memória de Elizabeth I, recorrendo a quase todos os gêneros literários (WATKINS, 2009, p. 36-37).

⁶ Ref. BD 1441.

título sugere tratar-se provavelmente de algum culto da imagem dessas figuras históricas, por meio de representações tais como efígies baseadas em retratos famosos. Segundo John Watkins, a partir de 1563 Elizabeth proíbe a circulação de qualquer imagem sua que não fosse baseada em algum retrato oficial (WATKINS, 2009, p. 39); ela teme particularmente ser representada em um papel teatral. Por isso o dramaturgo Ben Jonson se envolve em maus lençóis ao adicionar a rainha como personagem muda em *Every Man Out of His Humour* (1599),⁷ embora haja casos em que a representação da monarca, por vias alegóricas, passe sem problemas com a censura (p. 238, n. 11).

É possível deduzir que o reconhecimento da efígie seria imediato, como Heywood parece ansioso por dizer com sua escolha de palavras no subtítulo “Or the troubles of Elizabeth” e a efígie da rainha, em *If You Know Not Me*. Contudo, quem diz uma frase semelhante ao título da peça não é Elizabeth, e sim o mercador Hobson,⁸ enquanto outra personagem, Gresham, é quem salva a jovem princesa dos planos de sua meia-irmã Maria, em uma espécie de elo entre as duas partes.⁹ Outra possibilidade de compreensão do título é que, por se tratar de uma monarca cuja morte é recente, todos os que vierem assistir à peça viveram no período elisabetano e são capazes, portanto, de reconhecer a rainha ali representada. Ainda que

⁷ Ref. BD 1216.

⁸ A frase é dita no final da parte II, quando a Rainha não reconhece Hobson, que lhe havia emprestado dinheiro. Heywood deixa implícita a mensagem de que ele (e possivelmente outros mercadores) teve uma participação no financiamento da vitória sobre a Invencível Armada. O verbo “to know” é recorrente ao longo das duas partes.

⁹ Segundo Charles W. Crupi, Elizabeth divide a história com Gresham na Parte II, e sua *National Exchange* se torna uma conquista nacional. Gresham representa um tipo de heroísmo comercial (2004, p. 296).

funcionem como figuras reais (protagonistas), outras personagens históricas podem ter identificação imediata, por conta de suas trajetórias pessoais e, em alguns casos, de seus exemplos,¹⁰ embora nenhuma delas seja membro da família real inglesa. É o caso daquelas personagens que, ao contrário das peças sobre os monarcas, emprestam-lhes seus nomes: *Sir Thomas More* (1600; 1603-4),¹¹ de vários autores; *Thomas, Lord Cromwell* (1602),¹² de autoria desconhecida; *Sir Thomas Wyatt* (1602-3),¹³ de Dekker, e possivelmente as peças perdidas sobre o Cardeal Thomas Wolsey.¹⁴

Além dessas, há também a peça perdida *Lady Jane* (1602),¹⁵ de Thomas Heywood, Henry Chettle, Thomas Dekker, John Webster e Wentsworth Smith, sobre a tentativa de coroar uma familiar de Henrique VIII como rainha da Inglaterra, logo após a morte de Eduardo VI.¹⁶ A ação situa-se no final do reinado de Eduardo VI

¹⁰ O termo *exemplo* é empregado aqui em sentido amplo: como algo que pode ser imitado ou como aquilo que *não* deve ser seguido; essas interpretações variam de acordo com o tipo de identificação do espectador com a pessoa representada e seu entendimento da história e da trajetória. As interpretações também são afetadas pelos recursos empregados pelo texto e na encenação.

¹¹ Ref. BD 1277. Para datação dessa peça, siga a edição de John Jowett (2011).

¹² Ref. BD 1290.

¹³ Ref. BD 1369 e 1369a; ver também a entrada 1365.

¹⁴ Os registros da existência dessas peças permitem intuir que elas não têm títulos oblíquos, sendo conhecidas como *Cardinal Wolsey* (Ref. BD 1293) e *The Rising of Cardinal Wolsey* (Ref. BD 1309). O Cardeal Wolsey apareceria nessas duas peças, assim como em *When You See Me* e *Henrique VIII*.

¹⁵ Ref. BD 1365.

¹⁶ Lady Jane Grey teria sido nomeada rainha da Inglaterra, embora este seja um tópico de debates históricos. Ela teria governado relutantemente por alguns dias, devido à vontade de Eduardo VI em seu testamento. Quando, finalmente, o Parlamento acaba por reconhecer Maria como a herdeira do trono, Jane Grey é condenada como usurpadora, presa e executada.

(1547-1553)¹⁷ e início do de Maria I,¹⁸ e provavelmente seria uma peça em duas partes. Embora se tenha perdido, vale destacar o nome feminino como título,¹⁹ particularmente o nome de alguém que morre como traidora, assim como os outros indivíduos citados acima.

Outros exemplos de título são ainda mais extremos, como os de peças situadas nos reinados henriquianos ou elisabetano, mas que contam a história de seus adversários diplomáticos, Roma e Espanha: *Whore of Babylon* (1606),²⁰ de Thomas Dekker, que glorifica Elizabeth I, e *The Devil's Charter* (1606),²¹ de Barnabe Barnes, que trata dos Borgia. Embora *Whore* conte, de forma alegórica, a história dos atentados contra a vida de Elizabeth, a “whore”²² do título é representada claramente pelo Papa.

¹⁷ O início da peça, lamentando a morte do Rei, ecoa o início de *Henrique VI* Parte I, no qual se lamenta a morte de Henrique V.

¹⁸ Sua existência está documentada no Diário de Henslowe (Ref. BD 1365). É possível que os dramaturgos responsáveis por *Sir Thomas Wyatt* tenham absorvido ou reescrito cenas que pertenceriam a essas peças. Seu enredo trata do momento de crise criado pela morte do Rei Eduardo VI, ainda na adolescência, e da dúvida sobre quem lhe sucederia no trono, um tema que acaba culminando na revolta de Wyatt contra Maria I, quando esta opta pelo casamento com um monarca espanhol.

¹⁹ É importante ressaltar que títulos que destacam o papel da protagonista feminina não seriam tão incomuns no período jacobino, ainda que raros, como ocorre em *The Duchess of Malfi* (1612), de John Webster, ou em *The Tragedy of Mariam* (1613), esta última inclusive escrita por uma mulher, Elizabeth Cary.

²⁰ Ref. BD 1500.

²¹ Ref. BD 1523. Essa peça conta a história do Papa Alexandre VI (Rodrigo Borgia). O filho desse Papa o sucede no pontificado, mas é suplantado por Júlio II, o Papa que precisará lidar com o divórcio de Henrique VIII. A trama não tem relação com os eventos ingleses, mas demonstra a forma como a Roma não clássica e associada ao Papado aparece no drama do período.

²² Tal designação para o Papa não é incomum, como na peça sobre os Borgia. Também é um lugar comum a ideia de associar o Papa com o Anticristo (ASCH, 2014, p. 44).

Títulos como esses causam impacto pela forma como veem a história e a transformam em ação. Em primeiro lugar, o ponto fulcral não é a história de um Rei ou mesmo os grandes acontecimentos de um reinado. Trata-se de um fragmento, de uma história que acontece naquele período, e em que o Rei ou a Rainha podem desempenhar papel muito pequeno. Em segundo lugar, uma multiplicidade de perspectivas é oferecida ao espectador ou leitor por esse tipo de peça, quando comparada com outras em que o monarca domina o palco – como, por exemplo, as peças históricas das duas tetralogias shakespearianas de *Ricardo II* a *Ricardo III* – embora tenham mais semelhanças com as estruturas das duas partes de *Henrique IV*, peças em que a cidade e a corte são representadas em alternância, mas inter-relacionadas.

As figuras reais tendem a uma notável transformação: do monarca presente, que é o grande centro dos acontecimentos, como na peça de Rowley, àquele que, embora ausente, é o grande influenciador de todas as ações, caso de *Sir Thomas More* ou *Cromwell*. Muitas vezes o monarca é representado por agentes ou por instrumentos, tais como cartas, decretos ou mensageiros. A soberania de sua vontade, entretanto, não é abalada pela falta de sua presença direta no palco.²³ Isso permite o uso de recursos como os perdões emitidos pelo Rei, que chegam atrasados aos condenados, relativizando sua bondade ou enfatizando o poder dos agentes do monarca.²⁴ A oportunidade do dramaturgo de tornar a figura real algo

²³ Ver o capítulo 'A Presença da Reforma Inglesa em *Sir Thomas More*', de minha autoria, publicado no livro *Shakespeare 450 Anos* (2014).

²⁴ Ver a execução de Lincoln em *Sir Thomas More* e do protagonista em *Cromwell*. No primeiro caso, trata-se de algo tacitamente manipulado para a

progressivamente complexo acaba por ser suprimida, uma vez que não ocupa o centro do palco e tampouco aparece na maioria das cenas. Outra consequência é a dispersão dessa complexidade em outros personagens ou episódios.

Em *If You Know Not Me, You Know Nobody Part I*, Elizabeth tem papel importante em meio ao desenvolvimento das cenas, embora a rainha da Inglaterra, no período em que se dá a ação, fosse Maria I. Outra figura influente é o rei-consorte, Filipe II da Espanha, que cultiva certa admiração pela cunhada (Elizabeth) e é uma personagem mais bem definida do que a própria Rainha. Na segunda parte, Elizabeth já é a rainha do período correspondente, embora Heywood escreva uma peça complexa. Nos quatro primeiros atos, o autor minimiza o papel de Elizabeth, para ampliar o espaço e a complexidade das outras personagens, e só lhe atribui relevância na ação no último ato, quando retrata a soberana como figura marcial frente à tentativa de invasão da Armada espanhola.

Rowley cria outro tipo de monarca em *When You See Me*, quando recorre a uma imagem de Henrique VIII como um Rei bufão que, como o Henrique V shakespeariano, passeia anonimamente²⁵ pelas ruas da cidade, à noite. Outra imagem é a do Rei enquanto pai, esposo e homem comum, como destaca a responsável pela edição mais recente (Rowe, 2015, p. 49), pois, inicialmente o monarca precisa lidar com o impasse de um parto complicado, que acabará levando uma das duas vidas, e deve decidir se salva a esposa ou o seu filho.

população enquanto, no segundo caso, o perdão atrasado simboliza o possível arrependimento de Henrique VIII, algum tempo após a execução de Cromwell.

²⁵ Sobre o Rei que se disfarça ao longo da peça, ver o livro *The Disguised Ruler in Shakespeare and his Contemporaries* (2012), de Kevin A. Quarmby.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

Ele escolhe a primeira opção, mas o resultado é o contrário. Os destaques da peça acabam por ser o nascimento do príncipe Eduardo e a representação tanto da terceira esposa de Henrique VIII (a mãe de Eduardo VI) como também da última, em meio a outras figuras notáveis, como Thomas Cranmer e o Cardeal Wolsey. Assim como na primeira peça sobre Elizabeth e, em certa medida, nas duas partes de *Henrique IV* e *Ricardo II*, o herdeiro (real ou suposto) é a personagem que se destaca mais ao longo do enredo, geralmente envolta em um círculo de favoritos ou pequenos grupos²⁶ de pessoas influentes.

Além do monarca, as personagens de origem nobre que geralmente dominam o andamento da ação são também figuras minimizadas. Nessas peças a mudança no panorama social, ocorrida ao longo do século XVI em virtude da Reforma, é visível. Assim, entre as personagens existe uma significativa redução no número de membros da nobreza e na sua importância na ação. Homens como Thomas More, Thomas Cromwell, o Bispo Stephen Gardiner, Thomas Cranmer e Thomas Wolsey – todos de origem humilde – são personagens que ocupam o maior número de cenas, influenciam seus pares reais e têm suas histórias contadas, tomando para si, em alguns casos, também os títulos das obras.²⁷ Há um realismo social determinante nessas peças sobre o reinado Tudor. Tal realismo também é visível por meio do crescimento tanto do individualismo²⁸ como do nascimento de uma figura social, que viria a ser designada e

²⁶ Segundo Schofield, a separação de personagens em grupos conflitantes é uma marca das peças de temas Tudor (2010).

²⁷ Os títulos dessas obras não são elusivos como os vistos em peças de monarcas Tudor.

²⁸ A peça *Cromwell* é uma boa representante desse tipo de pensamento.

caracterizada posteriormente como *burguês*,²⁹ a exemplo dos dois mercadores que dominam a segunda parte de *If You Know Not Me*.

Portanto, muito da ação dessas peças históricas jacobinas envolve a narrativa de outras pessoas, em uma série de perspectivas sobre o reinado, em que o Rei e seus nobres têm papel significativamente menor. A ação pode abranger, como nas peças anteriores, problemas de política interna ou externa, envolvendo a resolução de conflitos dentro ou fora da Inglaterra. *If You Know Not Me, You Know Nobody Part II* é um caso curioso também nesse quesito. A segunda parte superestima a história da fundação da *National Exchange*, enquanto deixa a vitória dos ingleses nos mares e sua relação com os episódios em segundo plano. O que de fato une as duas partes – e dá coesão à segunda – são as intervenções dos mercadores Gresham e Hobson. É apenas na edição posterior de 1633, que Heywood se preocupa em dar mais destaque ao final da peça, aumentando o número de diálogos e inserindo cenas que retratam o inimigo nos mares, mas sem alterar a dinâmica da história. O discurso de tom protonacionalista que Shakespeare emprega em seu *Henrique V* não é um recurso utilizado na composição da personagem Elizabeth por Heywood, que parece mais preocupado em representar a determinação e a busca de espaços entre diversas classes ou grupos dentro da Inglaterra Pós-Reforma.

Segundo John Watkins, a rainha Elizabeth, na representação de Heywood, governa a Inglaterra mais por seu compromisso com a fé

²⁹ Sobre esse assunto, ver “Reading Nascent Capitalism in Part II of Thomas Heywood’s *If You Know Not Me, You Know Nobody*” (2004), de Charles W. Crupi, para uma leitura detalhada dos comportamentos dos dois mercadores e a complexidade única dada por Heywood ao tema.

protestante (final da parte I) e principalmente com súditos poderosos, como os mercadores (parte II), do que por qualquer direito hereditário. A cena sintomática dessa concepção ocorre quando as estátuas de todos os reis ingleses se perdem no oceano, mas a galeria de retratos dos cidadãos destacados de Londres – geralmente homens ricos que fizeram grandes doações à cidade em troca de fama e prestígio – permanece firme na *Exchange* (WATKINS, 2009, p. 47-51).

Religião é assunto que ocupa espaço relevante nessas peças sempre na forma como os monarcas Tudor ou membros da família real são recordados por meio dos esforços confessionais – pessoais ou visíveis em suas medidas políticas – de cada um no sentido da manutenção de sua própria fé como religião nacional. A narração da história do protestantismo³⁰ em cada reinado recebe destaque especial. Assim, as guerras dos Plantagenetas pela coroa dão lugar aos conflitos religiosos que permearam o período de Eduardo VI, Maria I e Elizabeth I e continuaram ao longo do período jacobino. A postura em relação a esse assunto, por parte da pessoa recordada pelo drama, acaba sendo fundamental para o enredo. Entretanto, exemplos como *Sir Thomas More* mostram que essas peças estão realmente bem distantes da simplicidade do maniqueísmo dramático de algumas gerações anteriores, embora lancem mão, ocasionalmente, de discursos de ódio, que também já estão presentes em uma das primeiras peças históricas, *The Troublesome Reign of King John*, predecessora do *Rei João* de Shakespeare: A complexidade individual frente aos dilemas impostos pela fé e pelo Estado – em alguns casos

³⁰ Por uma série de motivos, a história da Inglaterra acaba por se mesclar com a história do protestantismo inglês, algo que seria revisado apenas séculos mais tarde.

impelindo a posições contrárias –, não por acaso, como discutirei mais adiante, acaba tomando grande espaço e definindo os recursos utilizados por esse grupo de dramaturgos. Vale lembrar que a problemática da obediência ao rei ou ao Papa é estranha para o contingente histórico Plantageneta e se desenvolverá de maneira complexa ao longo dos primeiros anos de James I.

Essas obras lançam mão também de alguns recursos, como sonhos proféticos e solilóquios, já conhecidos de outras peças históricas. Os sonhos têm a mesma função de alertar a audiência,³¹ mas podem ser usados como uma fantasia na qual se fala indiretamente sobre algo que não poderia ser dito abertamente, como é o caso em *Sir Thomas More*. Os solilóquios se aproximam mais do estilo de Hamlet, que conversa consigo mesmo, do que do de Ricardo III, que dialoga frequentemente com a plateia. A origem humilde está no centro das inquietações do solilóquio de Cromwell, que aparece logo nas cenas iniciais, assim como também é o caso para Thomas More, quando este se torna Lorde Chanceler.

MORE

It is in heaven that I am thus and thus,
And that which we profanely term our fortunes
Is the provision of the power above,
Fitted and shaped just to that strength of nature
Which we are born with. Good God, good God,
That I from such an humble bench of birth
Should step, as 'twere, up to my country's head,
And give the law out there; I, in my father's life,

³¹Sobre o papel da interpretação dos sonhos, ver: “Women’s Dreams in Early Modern England” (2000), de Patricia Crawford, e *Reading Dreams: The interpretation of dreams from Chaucer to Shakespeare* (1999), organizado por Peter Brown.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

To take prerogative and tithe of knees
From elder kinsmen, and him bind, by my place,
To give the smooth and dexter way to me
That owe it him by nature: sure these things,
Not physicked by respect, might turn our blood
To much corruption. But, More, the more thou hast,
Either of honor, office, wealth, and calling,
Which might accite thee to embrace and hub them,
The more do thou in serpents' natures think them,
Fear their gay skins with thought of their sharp state,
And let this be thy maxim: to be great
Is, when the thread of hazard is once spun,
A bottom, great wound up, greatly undone.

(*Sir Thomas More*, Cena viii, versos 1-21)³²

CROMWELL

Why should my birth keep down my mounting spirit? [...]
Are not all creatures subject unto time?
To time, who doth abuse the world,
And fills it full of hodge-podge³³bastardy?
There's legions now of beggars on the earth,
That their original did spring from kings:
And many monarchs now whose fathers were
The riff-raff of their age: for time and fortune
Wears out a noble train to beggary,
And from the dunghill minions do advance
To state and mark in this admiring world.
This is but course,³⁴ which in the name of fate
Is seen as often as it whirls about:
The river Thames that by our door doth pass,
His first beginning is but small and shallow,
Yet keeping on his course grows to a sea.
And likewise Wolsey, the wonder of our age,

³² O texto base para *Sir Thomas More* é da edição da Arden Shakespeare Third Series, editada por John Jowett (2011).

³³*Hodge-podge*: misturado sem cuidados (SHAKESPEARE et al., 2013, p. 305 n. 70).

³⁴*But of course*: somente o desenvolvimento natural das coisas (SHAKESPEARE et al., 2013, p. 305 n. 70).

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

His birth as mean as mine, a butcher's son:
Now who within this land a greater man?
Then, Cromwell, cheer thee up, and tell thy soul
That thou mayst live to flourish and control.

(*Thomas, Lord Cromwell*, Ato I, cena ii, versos 59-79)³⁵

Nesses dois exemplos existe a diferença entre um solilóquio no qual uma personagem aspira à mudança social (Cromwell) e outro, em que há uma reflexão sobre os perigos da ascensão (More). Existe assim uma supressão da dimensão épica, pois não se está mais contando a história das duas casas reais – que batalharam por anos e anos em meio a muitos reinados –, nem a grande narrativa da nação. Um dos resultados desse movimento é que cenas com um tom córico, de explicação da ação, tornam-se mais raras, sendo usadas apenas quando, por algum motivo, o dramaturgo não consegue avançar o tempo histórico e recorre a essa estratégia, como em *Cromwell*.

O redirecionamento para a história sobre indivíduos, ao invés da história do país, muda o tratamento dado às vidas que aparecem e desaparecem ao longo da trama. O espaço dentro da Torre de Londres é privilegiado, com muitas cenas em cárcere e diálogos que ocorrem entre o prisioneiro e seu guarda. Entretanto, apesar de esse tipo de cena já existir em *Ricardo II*, com o monarca, ou mesmo em *Ricardo III*, com Clarence, o espaço da Torre é diferente nas peças sobre os Tudor por não ser um local para assassinatos, no qual a personagem interage geralmente com aqueles que desejam sua morte, mas um

³⁵ O texto base para *Thomas, Lord Cromwell* é da edição da Royal Shakespeare Company (RSC), editado por Jonathan Bate e Eric Rasmussen (SHAKESPEARE et al., 2013). Os editores se baseiam no primeiro Quarto da peça, publicado em 1602.

local de exaltação. Nas peças Tudor, os condenados costumam ganhar a compaixão de seus guardas e caminham para a execução com certa dignidade, ao invés de saírem de cena para retornar apenas como uma cabeça dentro de um saco ou na ponta de uma lança. Nesse sentido, há uma mudança de postura no tratamento da vida individual – do indivíduo “comum” não nobre e não membro de famílias de linhagem real. Recorrendo à terminologia de Giorgio Agambem (2005), pode-se dizer que eles são tratados como *bios politikos* – um tipo de vida dentro da sociedade, basicamente um ser político –, e não mais como uma *zoe* qualquer – uma expressão de existência comum –, um tipo de vida que parecia apenas se somar às centenas de pessoas sacrificadas nos campos de batalha e que são a base da ação de tantas peças históricas.

As execuções são mais lentas, especialmente por serem carregadas de significados políticos, e estão envoltas em reflexões acerca da morte e, sobretudo, da possibilidade de readmissão social em alguns casos. Essas mortes inevitáveis têm um papel importante para contar um tipo diferente de história: a história de mártires políticos (ou religiosos), algo que indiretamente dá fundamentos para historiografias distintas, tanto dessas figuras históricas como dos períodos em que viveram. Segundo Susannah Monta, esse tipo de história existe dos dois lados do conflito (católicos e protestantes em geral), mas é na coexistência, com suas narrativas aparecendo competitivamente lado a lado, que elas podem ser mais bem apreciadas pelo público, no sentido de ser possível identificar os “verdadeiros” mártires da “verdadeira” Igreja (Monta, 2009). Ao tratar

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

de pessoas tão diferentes, como More e Cromwell, o drama parece estar na mesma direção e absorver também esse tipo de discussão.

Os embates bélicos continuam a aparecer, mas seu tratamento também é distinto. Peças que terminam em guerra não são comuns, assim como nenhuma delas se encerra com casamento. Tratados de paz entre Inglaterra e Espanha aparecem em *When You See Me*, ao final, com Henrique VIII recebendo Carlos V e culpando Wolsey pelos desentendimentos – uma cena totalmente fictícia, com alusão diplomática aos problemas entre Inglaterra, Espanha e Roma. A França deixa de ser um inimigo ancestral para dar espaço para esses dois adversários que aparecem também, de maneira alegórica, em *Whore of Babylon*; neste caso esses Estados, representados por seus Reis, agem geralmente manipulando súditos ingleses para tentar assassinar Elizabeth. Há nessas peças um desejo de final pacífico, de resolução do conflito, especialmente do conflito externo que é, na perspectiva de algumas dessas peças, a energia para existência do conflito interno, algo estritamente ligado aos medos de James I.³⁶

II

As mudanças e as semelhanças discutidas acima compõem o quadro das principais diferenças entre as peças históricas que narram os eventos da época Tudor e da dinastia que a precedeu. Os esforços dramáticos são de dramaturgos variados, trabalhando para

³⁶ Ver a tese de Schofield (2010) para uma leitura da relação entre *Whore* e a Conspiração da Pólvora, de novembro de 1605. *Treason by Words* (2006), de Rebecca Lemon, também é uma obra excelente quanto a esse assunto. Ver também *1606 – William Shakespeare and the year of Lear* (2015), de James Shapiro.

companhias em diferentes condições e para patronos distintos, algo que não permite compreender essas mudanças como sistemáticas, mas sim como o resultado da transformação das histórias que estão sendo contadas, algo que direta ou indiretamente acaba por definir preferências teatrais que são reaproveitadas em meio a outros fluxos e tendências, como as *city-comedies* jacobinas. É também durante esse mesmo período que historiografias distintas passam a ter circulação, tanto pelo desejo por renovação histórica – originada em parte pela Reforma – como também pelo aumento da circulação de material escrito.

Apesar de execuções não serem tão presentes³⁷ ao longo das peças, isso não quer dizer que esses períodos sejam de tranquilidade jurídica. Dezenas de homens e mulheres, por razões variadas, são condenadas à morte ao longo dos reinados Tudor. No entanto, as peças procuram colocar em perspectiva uma vida de cada vez, concentrando energia dramática nos momentos finais desta, ao invés de tratar o fim da vida como algo banal – algo que reforça a ideia de martírio. Cada morte e sua história possui inúmeros paralelos na vida cotidiana, em especial por se tratar de pessoas que não são da realeza. Mesmo que os protagonistas alcancem prosperidade e frequentem os círculos sociais mais próximos do monarca, sua condição de nascimento geralmente é muito observada, tanto por aqueles que os admiram como por aqueles que os desprezam,³⁸

³⁷ Há um tipo de condensação quanto a esse assunto.

³⁸ Ver a biografia de Thomas Cromwell, por Tracy Borman (2015), para exemplos de como Thomas Wolsey e Thomas Cromwell são frequentemente associados aos seus locais de origem ou à condição humilde das famílias das quais provêm. Coincidentemente, são esses mesmos homens que, na tentativa

permanecendo como um traço importante de sua trajetória. Ainda mais relevante é o fato de que muitos deles percorrem o mesmo trajeto por caminhos que variam pouco e, principalmente, terminam geralmente na Torre de Londres, em razão de motivos que também mudam de acordo com a pessoa, em especial por serem apanhados nas muitas mudanças de direção (política, religiosa ou diplomática) de cada um desses reinados.

Essas mudanças ocorrem basicamente na época que a maioria das peças escolhe para se situar, e é nesse ponto que é possível observar como a estratégia de lidar diretamente com a Reforma exigiu uma série de adaptações nos recursos dramáticos utilizados para encenar eficientemente³⁹ peças com esse fundo histórico. É possível traçar, de forma sequencial, um breve panorama das reformas Tudor, ainda que muitas delas possuam tramas que se sobrepõem ou que contam histórias narradas paralelamente em outras peças. *Sir Thomas More* ocupa o lugar inicial,⁴⁰ porque traz para o palco os

de transformar o Estado monárquico em um Estado eficiente, empregam pessoas de condições semelhantes, iniciando uma revolução administrativa que seria determinante na formação do Estado Moderno.

³⁹ Com “eficientemente” refiro-me à capacidade de tornar as peças toleráveis o bastante para serem aprovadas pela censura, encenadas, e também para alcançarem o formato impresso. *Sir Thomas More* é uma exceção, cujos motivos para a ausência de um texto impresso discuti em longo artigo sobre as representações ficcionais de More ao longo do século XVI e XVII, publicado em duas partes no periódico *Moreana*, nos dois volumes do ano de 2016.

⁴⁰ A primeira peça nesse sentido depende dos critérios de seleção, pois *Sir John Oldcastle* (Ref. BD 1211) retorna a um período anterior ao dos Tudor, no reinado de Henrique IV, e trata do líder de um movimento pré-Reforma, conhecido como Lolardos. Shakespeare utiliza este personagem em seu *Henrique IV*, mas altera o nome para evitar as controvérsias religiosas ligadas a essa figura histórica. Seu *Sir John Oldcastle* passa, então, a se chamar *Sir John Falstaff*. Essa peça não é analisada neste texto por se situar em um

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

“Artigos”⁴¹ referentes à supremacia ou ao divórcio ou à sucessão – e isso muda toda a vida do protagonista e a do Bispo Rochester – e também pelo fato de seus eventos iniciais apontarem para a data do início da Reforma no continente.⁴²

Ainda no período de Henrique VIII, o Cardeal Wolsey, em *When You See Me*, é caracterizado como alguém que, por motivos egoístas, decide protelar ao máximo o pedido de divórcio de Henrique VIII com Catarina de Aragão, contando que conseguirá obter o pontificado para si por meio de acordos que envolvem o casamento da irmã de Henrique VIII com um Rei francês. A peça avança para o nascimento de Eduardo VI, mantendo Wolsey vivo até a sexta esposa de Henrique VIII, ignorando a existência de More e representando uma Roma infiltrada – por meio do próprio Wolsey – a interferir nos assuntos ingleses ao longo de toda a peça. A queda do Cardeal ocorre tanto pela morte do Rei francês (e retorno da irmã de Henrique VIII) como também pelo novo casamento de Henrique VIII – que é retratado como alguém influenciável – com uma mulher de afinidades reformadoras.

Aspectos como a *supremacia legal* do Rei também são colocados em questão, criando uma situação delicada para a nova rainha inglesa, Catarina Parr (sexto casamento), já que uma discussão teológica pode caracterizar subversão religiosa e ser facilmente confundida com – e julgada como – um comportamento insurgente por

período anterior ao dos Tudor. No entanto, em estrutura e características, ela possui traços em comum com as peças tratadas aqui.

⁴¹ As mudanças inseridas por meio da lei nos assuntos de religião são chamadas também de “articles”, geralmente numeradas e colocadas em prática em grande quantidade.

⁴² A peça inicia-se no fim de abril de 1517. Tradicionalmente se associa o início da Reforma Protestante com a disseminação das teses de Lutero, referente a novembro desse mesmo ano.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

parte de espectadores que não concordam com a questão teológica colocada, como observa Scott J. Schofield (2010) em uma tese sobre algumas dessas peças. Desconfiada da lealdade dos membros do clero que atuam na corte, a rainha coloca a questão da obediência:

QUEEN KATHERINE

I am a weak scholar, my lord, but on condition that your highness, nor these reverend lords, will take no exceptions at my woman's wit, I am content to hold the argument.

– [to Bonner and Gardiner] And first, with reverence to his majesty,
Pray tell me, why would ye make the King believe His highness and the people under him Are tied so strictly to obey the Pope?

BONNER

Because, fair queen, he is God's deputy.

QUEEN KATHERINE

So are all kings, and God himself commands The King to rule and people to obey,
And both to love and honour him.
But you that are sworn servants unto Rome,
How are ye faithful subjects to the King
When first ye serve the Pope, then after him?

GARDINER

Madam, these are that sect of Lutherans That makes your highness so mistake the scriptures;
Your slender argument's thus answerèd:
Before the King, God must be worshippèd.

QUEEN KATHERINE

'Tis true, but pray ye, answer this:
Suppose the King by proclamatiõn
Commanded you and every of his subjects,
On pain of death and forfeit of his goods,

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

To spurn against the Pope's authority.
Ye know the scripture binds ye to obey him,
But this I think: if that his grace did so,
Your slight obedience all the world should know.

(*When You See Me, You Know Me*, Ato V, cena i, 109-134)⁴³

Embora o argumento acima possa soar como algo destinado a defender a independência do Rei em relação à Igreja, o assunto é mais complicado do que aparenta, dado o contexto no qual surge. Samuel Rowley explora as possibilidades de provocar reflexão, fazendo com que os dois membros da Igreja (Bonner e Gardiner) que discutem com a Rainha na frente de Henrique VIII consigam inverter a situação, e levem à identificação da Rainha com movimentos subversivos ao poder do Rei, ao associar tais ideias a hereges (SCHOFIELD, 2010, p. 4-6; 82-119). Os dois membros do clero convencem o monarca rapidamente, quando a Rainha se ausenta para buscar uma bíblia em língua vernácula. Esse tipo de abordagem é mais complexo do que um debate, pois, ao associar a rainha com “traição”, os membros da Igreja inglesa agem quando ela, a parte vulnerável, não está presente para se defender. Tal estratégia poderia tanto sinalizar a incapacidade deles em lidar com algumas das questões colocadas pela Reforma como também evidenciar o uso de recursos de manipulação e apelo a uma força maior. Além, é claro, de exibir a notável facilidade com que Henrique VIII primeiro se impressiona com a esposa para poucos momentos depois mandar prendê-la, somente para perdoá-la mais ao

⁴³ O texto base para *When You See Me, You Know Me* é da edição preparada por Joanna Howe (2015).

final da peça, em um movimento, segundo Schofield, no qual a “história toma a forma da comédia” (p. 6).⁴⁴

Ainda que seja o ponto central dessa peça, a recordação dos sucessores de Henrique VIII aparece dispersa em *When You See Me*, explorando a diferença entre os meios-irmãos, Elizabeth, Eduardo e Maria, e seus respectivos favoritos. Estes influenciarão as escolhas confessionais de cada um e, conseqüentemente, terão papel decisivo na sua tolerância e intolerância para com grupos e pessoas, quando subirem ao trono. Segundo Judith Spikes, o descontentamento da população com os primeiros anos de James Stuart faz com que as esperanças da população se voltem para o herdeiro, o príncipe Henrique, algo que está explícito em *When You See Me*, na glorificação da imagem do príncipe Eduardo (SPIKES.1979, p. 130). Henrique VIII, ansioso no momento do nascimento, chega mesmo a chamar o filho, que ainda não nasceu, de um nono Henrique,⁴⁵ em uma obra de Rowley que alude também a outros antecessores de mesmo nome.

Vale destacar que o *Henrique VIII* de Shakespeare e Fletcher apresenta outras biografias em primeiro plano, importando-se apenas com o nascimento de Elizabeth, além de explorar as quedas do Duque de Buckingham, do Cardeal Wolsey e da rainha Catarina de Aragão. O debate teológico segue outro rumo e envolve outros personagens, pois Cranmer está para ser preso, por motivos semelhantes àqueles vistos

⁴⁴No original: “history takes the form of comedy” (Schofield, 2010, 6).

⁴⁵ Quando o filho nasce, o Rei o nomeia de acordo com o nome do santo daquele dia. Portanto, a alusão é a um possível nono Henrique – em referência ao filho de James, que acabaria morrendo na adolescência – como sua contraparte dramática e histórica.

acima, mas o Rei intervém e o salva dos membros católicos da Corte, algo que funciona como um prólogo ao nascimento de Elizabeth.

Sir Thomas Wyatt acaba por preencher o hiato criado pela dúvida de sucessão gerada pela morte do jovem Eduardo VI, com o breve reinado de Jane Seymour. A partir daí a história segue para a primeira parte de *If You Know Not Me*, com o reinado tirânico de Maria I e os sofrimentos de Elizabeth para se manter fiel à sua fê e aos protestantes ingleses, emergindo como a grande salvadora, tanto na primeira como na segunda parte, nos dois casos superando adversidades identificadas com o catolicismo, com sua irmã (parte I) e com a Espanha (parte II). O fim da primeira parte de *If You Know Not Me* é exatamente o ponto em que Thomas Dekker inicia sua peça alegórica, *Whore of Babylon*. Após representar uma série de atentados contra a vida de Titânia, a rainha das fadas e alegoria para Elizabeth, Dekker finaliza no mesmo ponto em que Heywood, na parte II, com a vitória sobre a Armada.

Com Elizabeth e a vitória sobre a Armada, essas peças se estendem até o ano de 1588, percorrendo um período de pouco mais de setenta anos de história, entre 1517 e 1588. Como observado acima, as histórias principais não dão tanto destaque aos reis como personagens, pois, mesmo quando são os protagonistas, seu papel é minimizado para colocar uma série de perspectivas em cena. Isso se dá também, em parte, porque nenhuma dessas peças conta histórias que envolvem regicídios, como é comum nas peças sobre os reis Plantagenetas.

Duas questões desenvolvidas pela fortuna crítica acerca desse grupo de peças históricas precisam ser abordadas e analisadas, tanto

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

para situar parte da discussão sobre as linhas estéticas em que vêm sendo discutidas como para reforçar a linha de análise privilegiada neste texto. A primeira delas diz respeito à discussão acerca do papel funcional e formal desempenhado por uma fonte (a obra de John Foxe) em muitas dessas peças, enquanto a segunda trata dos problemas de classificação e categorização desse conjunto.

Judith Spikes, em um dos poucos textos que abrange quase todas as peças abordadas aqui, observou que muitas dessas narrativas fazem uso das histórias do *Actes and Monuments of these later and perilous Days* (1563-89), de John Foxe. Spikes propõe uma interpretação que sobrepõe as linhas gerais da fonte às peças que se baseiam, parcialmente na maioria dos casos, nessa obra de Foxe. Spikes sugere que esse grupo de peças históricas jacobinas conta a história da nação, e não apenas a de uma dinastia, na qual mártires são mais comuns do que soldados (1977, p. 117-8). Porém, em sua análise, ela diminui as particularidades de cada indivíduo, personagem e peça, superestimando o papel da influência de Foxe, em especial ao sugerir que tais narrativas fazem parte de um conjunto de peças apocalípticas, por herdarem uma linha mestra de pensamento na qual elas representam uma batalha cósmica entre os representantes da verdadeira Igreja⁴⁶ contra o anticristo⁴⁷ e seus agentes (Idem, p. 118-23). Assim, cada peça apresentaria a história dos eleitos da nação, e, para justificar essa leitura, Spikes recorre a determinadas ideias, tais como milenarismo e historiografia da Guerra Civil – que aconteceria décadas depois.

⁴⁶ A Igreja independente de Roma.

⁴⁷ Anticristo, nesse contexto específico, como também foi visto acima, refere-se ao Papa.

Apesar da abrangência extrema que a autora dá ao papel de Foxe,⁴⁸ as diferenças entre os dramaturgos e as vidas narradas são maiores do que a classificação apresentada, algo que ela própria observa, quando passa brevemente por *Sir Thomas More* (Spikes, 1977, p. 147), que não possui qualquer relação de dados biográficos⁴⁹ com Foxe, além do fato de que três peças⁵⁰ discutidas no artigo são do final do período elisabetano, algo que reforça a dificuldade em situar, com base em reinados, categorias estéticas rígidas para essas peças.

No entanto, o uso de mecanismos da literatura apocalíptica em tais peças, proposto por Spikes, é um ponto importante, pois tal recurso emprega a reflexão sobre fatos ocorridos em tempos passados dentro da obra para refletir acerca do presente e especialmente da possibilidade de prevê-los no futuro ou *revelá-los*⁵¹ para que sejam interpretados, evitados ou acelerados. Tal linha de pensamento encontra paralelos nas historiografias inglesas, que devem muito à maneira do humanismo italiano de tratar a história, cujos nomes mais influentes são: Niccolo Machiavelli (1469-1527) e Francesco Guicciardini (1483-1540) (Ribner, 1954, p. 599-600). Portanto, o tipo de historiografia praticada por Foxe está inscrito em modelos já

⁴⁸ Obviamente, Foxe, também em função da longevidade que sua obra tem, é um dos mais importantes autores do século XVI para determinar a posição da Igreja inglesa. Contudo, ele é apenas mais uma voz em meio a muitas nesse tipo de discussão, além do fato óbvio de que o drama histórico recorre às mais diversas fontes, frequentemente sendo difícil discernir entre o uso de uma ou outra fonte para uma mesma história.

⁴⁹ Apenas uma anedota atribuída a Thomas Cromwell provém de Foxe, embora anedotas possam ser transmitidas de outras formas.

⁵⁰ *Sir John Oldcastle, Cromwell* e *Sir Thomas More*. As duas primeiras são muito importantes para Foxe, especialmente a biografia de Cromwell.

⁵¹ A ideia de revelação é importante aqui, pois o livro da Bíblia conhecido como *Apocalipse* chama-se *Revelations* nas traduções para a língua inglesa.

existentes, seja por meio do humanismo ou da historiografia bíblica, modelos já praticados e reelaborados na Inglaterra elisabetana.

Outro ponto contrário à estética proposta por Spikes atinge o núcleo de sua argumentação. A repetição ou espiralidade da história não dialoga bem com fronteiras nacionalistas, como pode ser observado pelos exemplos colhidos por Maquiavel no *Príncipe* ou pela historiografia que se inicia no *Gênesis* – e vai até a contemporaneidade dos escritos –, e não nos mitos fundadores de uma dinastia ou nação. Portanto, não é possível reduzir o papel da individualidade para se construir uma estética da “nação eleita” a partir desse mesmo conjunto de peças, tomando Foxe como base e o modelo apocalíptico como norteador, sem simplificar demais o próprio conjunto de obras que se deseja classificar. Embora a literatura apocalíptica influenciada por Foxe exista, tal como descrito pela autora, em outros casos ele não abrange *coletivamente* o grupo de peças históricas sobre o período Tudor. Minha visão para o assunto – que aponta o uso de títulos oblíquos; o foco em vidas de personagens não nobres; a recorrência ao elemento episódico/fragmentado; o espaço da torre como local de dignificação; a sugestão de martírio e a ausência do monarca como grande movimentador – diverge completamente da de Spikes,⁵² em especial com relação ao papel dado

⁵² O ponto em questão – e sua argumentação – é o de que, segundo Spikes, “the juxtaposition of the plays and their source most strongly suggests that *they were never intended as expositions of the minds and the hearts of individuals*, nor as timely lessons in practical politics, but rather as representations of segments of temporal history which find their context and their meaning – as did the mystery and miracle plays whose form they resemble – in an apocalyptic drama ultimately contained in the mind of God. They may profitably be viewed as late Reformation versions of the religious drama which

à *individualidade*, conforme desenvolvo em detalhe mais à frente, e pelo fato, que observo, de que existe tanto continuidade como divergência em pontos cruciais – temáticos, estruturais e formais – entre as peças históricas escritas na década de 1590.

A segunda questão crítica diz respeito à discussão de um gênero dramático específico que comporte essas peças. Elas parecem se adequar melhor ao vasto grupo *histórico* do que a outras categorias. Uma classificação que é eficiente para abranger a teleologia de exemplos que essas peças reúnem é a de peças *de casibus*,⁵³ gênero que parece comportar peças como *Sir Thomas More*, *Cromwell*, *Sir Thomas Wyatt* e *Henrique VIII*, partes⁵⁴ de *When You See Me*,⁵⁵ mas não as duas peças sobre Elizabeth. O problema de outras classificações, como *tragédia*, é o peso que elas carregam e o perigo de ler uma peça com classificações que viriam a ser estruturalmente definidas *a posteriori*, com base em diferentes acepções, arrematadas por diferentes séculos, regiões e práticas teatrais.⁵⁶ Tragédia também pode ter o sentido de que existe envolvimento e compaixão pela protagonista, cuja vida sofre irreversível mudança. Esse sentimento ganha outros sentidos quando os mesmos protagonistas são mártires

the early Reformation had suppressed in England” (1977, p. 199, meu destaque).

⁵³ Sobre esse assunto, ver “*De Casibus* elisabetano: refletindo a trajetória dramática em *Sir Thomas More*”, 2013, de minha autoria, publicado no periódico *MORUS: Utopia e Renascimento*, vol. 9.

⁵⁴ A trajetória de Wolsey e, em certa medida, a da sexta esposa de Henrique VIII.

⁵⁵ Peças da década anterior também encontram espaço aqui; ver “*De Casibus* elisabetano”, comentado acima.

⁵⁶ Para uma excelente análise tanto do termo quanto do gênero tragédia, ver *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno* (2008) e *Arqueologia da ação trágica – O legado grego* (2005), ambos de Sandra Luna.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

religiosos e políticos de afinidades distintas; no caso de Thomas More e John Fisher,⁵⁷ santos da Igreja Católica, enquanto nos demais casos a audiência é instigada a simpatizar com os mártires da Igreja inglesa, ou a imitá-los. Como destaca Irving Ribner, um dos críticos shakespearianos que mais se dedicou aos estudos das peças históricas, história e tragédia não são mutuamente exclusivas,⁵⁸ embora nem toda tragédia seja histórica – a não ser quando recorre a personagens históricas –⁵⁹ assim como uma peça histórica não precisa ser uma tragédia (1954, p. 605-6).

Outras categorias menos comuns já foram propostas: Irving Ribner, por exemplo, agrupa várias peças naquilo que chama de *biographical plays* (1965, p. 194-223), uma classificação eficiente do ponto de vista estrutural, mas com limitações quanto às expectativas temáticas e estéticas, pois a elasticidade dessa classificação poderia colocar junto peças muito diferentes entre si. Além disso, seguir as especificidades de tema, sugerindo classificações muito restritas, é outra rota complicada. Honingman chega a propor que *Sir Thomas More* seja uma peça do tipo *wise man play*, que trata da trajetória de uma pessoa tida como sábia, mas que cai em desgraça posteriormente, categoria na qual ele encontra poucas representantes, como Fausto, em *Doutor Faustus* (1990, p. 77).⁶⁰

⁵⁷ Fisher morre ao longo de *Sir Thomas More*, antecipando o fim que More também terá.

⁵⁸ Lily Campbell, em outro amplo estudo sobre as peças históricas, *Shakespeare's Histories: Mirrors of Elizabethan Policy* (1947), insiste na divisão entre uma e outra categoria.

⁵⁹ O drama jacobino é rico em exemplos desse tipo de peça; ver, entre outras, *The Yorkshire Tragedy* (1608) (Ref. BD 1484a).

⁶⁰ HONINGMAN, E. A. J. "The Play of *Sir Thomas More* and some contemporary events", 1990, p. 77.

Embora os pontos de encontro sejam valiosos, têm mais valor como comparação dramática do que como classificação dramática. As muitas possibilidades para esse grupo de peças são variadas sem serem excludentes: história de mártir religioso, mártir político, história de santo, peça histórica, peça histórica Tudor, peça de moralidade, *miracleplay*, peça *de casibus*, tragédia, peça crônica, peça biográfica, peça de homem sábio, peça da “Nação Eleita”, peça apocalítica etc. Portanto, *Sir Thomas More* e o grupo de peças sobre a Reforma Inglesa parecem resistir ao impulso de classificar uma obra em apenas uma categoria, o que é positivo para que esforços de análise não subordinem questões de enredo às fronteiras tênues das convenções formais do drama desse período.

Considerando que a Reforma tem suas representações estruturais específicas, a característica mais relevante desse grupo seria a inter-relação entre a história que está sendo contada e o momento histórico dentro da narrativa, o qual atua junto às personagens para que a ação se desenvolva. Essa inter-relação também pode ser entendida como o aspecto local e o temporal específico de cada uma dessas peças e que *pode* ser interpretado, pelo público leitor ou espectador, nas linhas da literatura apocalíptica, descrita acima. Trata-se de uma característica que age de forma mais intensa quando o indivíduo (ou os indivíduos) – representação dramática da pessoa histórica – rompe conscientemente com os saltos temporais e transfere a atenção da audiência para si mesmo, para o embate que ocorre dentro de seu próprio peito, lançando mão, geralmente, de sua própria consciência, de forma explícita ou velada.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

É exatamente nesse ponto que se estabelece a conexão do período jacobino com as situações e indivíduos reais das décadas de 1530 – como Thomas More, no reinado de Henrique VIII –, os quais enfrentavam as primeiras consequências do rompimento entre o Rei e o Papa. Considerando a variação estrutural discutida acima, pode-se supor que a recorrência a esses conflitos é possivelmente um dos motivos para a retomada de tantas personagens Tudor no início do período jacobino, pois a origem de tais conflitos e seus efeitos não se dissocia com facilidade do rompimento com Roma e da reivindicação de liderança religiosa para o monarca.

III

Considerando as questões que estruturam o drama histórico Tudor e os problemas de classificação e agrupamento tratados acima, pode-se tanto tecer algumas considerações que abarcam o grupo de peças discutidas neste texto, como pensá-las de forma mais abrangente. Um dos elementos-chave para analisar essas peças é a semelhança entre o momento histórico henriquiano e o jacobino, uma vez que, neste, a obediência ao rei passa a ser vista como um requisito para a civilidade, acima ou desvinculado da obediência religiosa.⁶¹ Como mostra o excerto citado acima, obediência ou desobediência ao monarca poderia misturar-se facilmente com heresia (ou discussão) religiosa. Oficialmente, essa disputa culminou em diversas manobras estatais no sentido de sobrepor a obediência ao Estado (na figura do Rei) a qualquer forma de interferência (por meio do Papa), como foi o

⁶¹ No período pré-Reforma, ambas estariam subsumidas pelo conceito geral de obediência.

caso, por exemplo, do Juramento de Lealdade (“Oath of Allegiance”, de 1606), que obrigava os súditos a declarar total obediência ao monarca inglês.

Nesse contexto político-religioso, a comparação entre a situação vivida por Thomas More – para citar apenas o exemplo mais famoso entre os mártires da Reforma Inglesa – a qual inclui os diversos juramentos que lhe foram fatais, e a dos súditos do período jacobino ilustra claramente as circunstâncias enfrentadas pela população naquele momento, uma vez que qualquer pessoa poderia entrar na perigosa classificação de traidor político/religioso. Todas as peças históricas referentes ao período Tudor recuperam essa delicada relação da consciência entre o Estado e a religião, situação essa que também remete ao impasse de uma grande tragédia de Sófocles, *Antígona*.

O conteúdo estabelece a forma dramática de acordo com suas particularidades, enquanto o gênero pode se situar entre categorias de definições escorregadias. As obras tratadas aqui são um bom exemplo desse tipo de *conteúdo formador*, uma vez que, nelas, a dramatização ocorre a partir da captação das tensões sócio-históricas de determinado período, as quais impelem o dramaturgo a uma série de escolhas formais e de gênero, e não o contrário.

No caso específico dessas peças, o conteúdo traz uma dimensão importante da experiência política do período Tudor para o período Stuart e rege o movimento da ação, definindo traços estéticos que se repetiriam em produções de dramaturgos e companhias distintas. Entre eles, vale recordar as convergências: o uso de títulos oblíquos; o foco em vidas de personagens não nobres; a recorrência ao

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

elemento episódico/fragmentado; o espaço da torre como local de dignificação; a sugestão de martírio e a ausência do monarca como grande movimentador da ação são todos traços de uma estética que se forma através do manuseio de um *conteúdo* bem distinto daquele que caracterizou produções de peças também consideradas históricas. A quantidade diferente de mãos envolvidas na redação dessas obras e as diferentes posições tomadas pelas personagens, como Cromwell ou More, e por dramaturgos, como Heywood ou Rowley, apontam para uma tendência artística quanto à representação das consequências cotidianas da Reforma Inglesa. Não se trata, pois, de mera coincidência ou do uso de fontes comuns.

O conteúdo, mais do que a fonte ou o gênero dramático, parece ser o eixo central⁶² para a existência de tantas diferenças entre peças históricas (e mesmo para outras peças que compartilham de uma mesma categoria estrutural), uma vez que o drama desse período volta-se para a complexidade da individualidade – uma existência que não ocorre descolada do conjunto sócio-histórico. Tal individualidade realiza-se em meio às benesses e aos antagonismos próprios de seu percurso existencial, algo que caracteriza o conteúdo disponível para a criação dramática.

⁶² A valorização do conteúdo como elemento definitivo não é estranha a algumas teorizações estéticas, como, por exemplo, a *Teoria Estética* de Adorno, e, posteriormente, o conceito de “estrutura de sentimento”, desenvolvido ao longo da obra de Raymond Williams. Este artigo não tem como escopo teorizar as linhas estéticas gerais do período jacobino, mas sim, através de uma seleção esteticamente significativa, destacar o papel do conteúdo enquanto agente formador ou definidor, invertendo a relação, geralmente aceita, de que os gêneros orientam a forma, o conteúdo e, consequentemente, a interpretação do leitor.

Dessa forma, o drama histórico Tudor, ao contrário do Plantageneta, dá forma às vidas que enfrentaram dilemas pessoais relacionados à definição do espaço da consciência, ao longo de um século que revisou bruscamente pontos fundamentais da existência cotidiana, exteriorizando o espaço privado de suas mentes e convicções.⁶³ Não é estranho, portanto, que tais peças orbitem no mesmo período da escrita de *Othello* (1603-4) e *Macbeth* (1605), sem deixar de lado as afinidades entre estas e *Ricardo II* (1595-6), pois, como menciona Shakespeare na epígrafe deste texto, há história na vida de todos os homens.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, G. *Homo Sacer*. Il potere sovrano e la nuda vita. Torino: Einaudi, 2005 [1995].

ASCH, R. G. *Sacral Kingship between Disenchantment and Re-Enchantment: The French and English Monarchies, 1587–1688*. New York: Berghahn Books, 2014.

BATE, J. et RASMUSSEN, E; with Jan Sewell, Will Sharpe, Peter Kirwan and Sarah Stewart (Eds.). *William Shakespeare and Others: Collaborative Plays*. Basingstoke: Macmillan, 2013.

BORMAN, T. *Thomas Cromwell*. The Untold story of Henry VIII's most faithful servant. London: Rodder, 2015.

BROWN, P.(Ed.). *Reading Dreams: The interpretation of Dreams from Chaucer to Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

⁶³ Ao mesmo tempo em que as peças Plantagenetas focaram a existência individual de monarcas, pretendentes à coroa e nobres, voltaram-se, episodicamente, para o cotidiano e a existência comum afetada e ameaçada constantemente pela guerra entre Lancasters e Yorks.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

CAMPBELL, L. *Shakespeare's Histories: Mirrors of Elizabethan Policy*. Abington: Routledge, 2005 [1947].

CLOSEL, R. A. B. & MARIN, R. (Orgs.). *Shakespeare 450 Anos*. BMA Edições. São Paulo: Instituto Shakespeare Brasil – Cena IV Shakespeare Cia, 2014 [2014a].

CLOSEL, R.A.B. 'A presença da reforma inglesa em *Sir Thomas More*'. In: CLOSEL, Régis Augustus Bars & MARIN, Ronaldo (Orgs.). *Shakespeare 450 Anos*. São Paulo: Instituto Shakespeare Brasil, 2014, p. 35-68 [2014b].

_____. 'A *utopia* no teatro histórico de Shakespeare, Jack Cade em *Henrique VI Parte II*'. In: BERRIEL, C. E. O. (Ed.) et CLOSEL, R. A. B; MACHADO, L. C.; SPINELLI, D. (Orgs.). *Onze Vezes Utopia: Estudos Comparados*. Campinas: IEL-Unicamp, 2011, p. 111-126.

_____. 'Drama and Censorship in The Booke of Sir Thomas More'. In: MARINHO, C. (Org.). *Teatro do Mundo – Drama e Censura*. Porto: Universidade do Porto, 2013, p. 41-52, [2013a].

_____. 'Obediência e Livre Arbítrio no Universo Elisabetano: uma reflexão acerca da opressão em 'Medida Por Medida' e 'The Booke of Sir Thomas More''. In: CARDOSO, A. et al. (Orgs.). *Habitando modernidades: utopia, controle social e livre-arbítrio*. Niterói: Letras da UFF, 2012, p. 45-53.

_____. "Ação Humana e Fortuna em peças elisabetanas sobre Reforma Inglesa". *Revista Tempo Brasileiro*, n. 199, p. 55-68, 2014 [2014c].

_____. "De *Casibus* elisabetano: refletindo a trajetória dramática em *Sir Thomas More*". *MORUS: Utopia e Renascimento*, vol. 9, p. 41-60, 2014 [2014d].

_____. "Fictional Remembrances of Sir Thomas More: Part I The Sixteenth Century". *Moreana*, vol. 53, 203-204, p. 171-202, 2016 [2016a].

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

_____. “Fictional Remembrances of Sir Thomas More: Part II – Early Seventeenth Century”, *Moreana*, vol. 54, 205-206, 2016 [2016b].

_____. “O mundo fora do cânone: considerações sobre algumas peças apócrifas de Shakespeare”. *Anais do XIII Congresso Internacional ABRALIC*. XIII Congresso Internacional ABRALIC 2013. Campina Grande: Realize, 2013 [2013b].

_____. “Shakespeare e a prática da colaboração: O caso de ‘Sir Thomas More’ e sua tradução”. *Tradução em Revista*, vol. 14, n.1, p. 10-35, 2013 [2013c]. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/22058/22058.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2013.

_____. “The Marginal Latin Tag in the Manuscript of *Sir Thomas More*”. *Notes & Queries*, vol. 61, n.2, p. 257-260, 2014 [2014e]. Disponível em: <<http://nq.oxfordjournals.org/content/61/2/257.short?rss=1>>. Acesso em: 30 abr. 2014. [DOI:10.1093/notesj/gju006].

CRAWFORD, P. “Women’s Dreams in Early Modern England”. *History Workshop Journal*, vol. 49, p. 129-141, Spring, 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4289661>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

CRUPI, C. W. “Reading Nascent Capitalism in Part II of Thomas Heywood’s *If You Know Not Me, You Know Nobody*”. *Texas Studies in Literature and Language*, v. 46, Number 3, 2004. p. 296-323,

HONINGMAN, E. A. J. “Shakespeare, Sir Thomas More and Asylum-Seekers”. *Shakespeare Survey*, vol. 57, 2004. p. 225-235,

_____. “The play of Sir Thomas More and some contemporary events”. *Shakespeare Survey*, vol. 42, 1990. p. 77-84,

HOWE, J. N. (Ed.); ROWLEY, S. *A critical edition of Samuel Rowley's 'When you see me, you know me'*. PhD Thesis. Bath: Bath Spa University, 2015.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 27 dez. 2016.

HUMPHREYS, A. R. (Ed.). SHAKESPEARE, W. *King Henry IV Part 2*. The Arden Shakespeare Second Series. London: Methuen Drama, 2007 [1981].

LEMON, R. *Treason by words*, Ithaca: Cornell Press, 2006.

LUNA, S. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Ideia, 2008.

_____. *Arqueologia da ação trágica – O legado grego*. João Pessoa: Ideia, 2005.

MONTA, S. B. “The book of Sir Thomas More and laughter of the heart”. *The Sixteenth Century Journal*, vol. 34, n.1, p. 107-121, Spring, 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20061315>>. Acesso em: 22 nov. 2010.

_____. *Martyrdom and Literature in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

QUARMBY, K. A. *The Disguised Ruler in Shakespeare and his Contemporaries*. Abingdon: Routledge, 2012.

RIBNER, I. “The Tudor History Play: An Essay in Definition”. *PMLA*, vol. 69, p. 591-609, 1954.

_____. *The English History Play in the Age of Shakespeare*. Revised Edition. London: Methuen, 1965.

SACCIO, P. *Shakespeare’s English Kings*. Oxford: Oxford University Press, 2000 [1977].

SCHOFIELD, S. J. *Staging Tudor Royalty: Religious Politics in Stuart Historical Drama (1603-1607)*. Tese de Doutorado, Graduate Department of English, University of Toronto, 2010.

SHAKESPEARE, William. *Henry IV Part II*. Arden Shakespeare Third Series. Edited by James C. Bulman. London: Bloomsbury, 2016

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.

SHAPIRO, J. *1606 – William Shakespeare and the year of Lear*. London: Faber & Faber, 2015.

SHARPE, W. 'Compreendendo a autoria colaborativa de Shakespeare'. In: CLOSEL, R. A. B. & MARIN, R. (Orgs.). *Shakespeare 450 Anos*. Tradução do artigo "Framing Shakespeare's collaborative authorship" feita por Régis Augustus Bars Closel. São Paulo: Instituto Shakespeare Brasil, 2014, p. 35-68.

SPIKES, J. D. "The Jacobean history play and the myth of the elect nation". *Renaissance Drama*, vol. 8, 1977. p. 117-149.

WATKINS, J. *Representing Elizabeth in Stuart England: literature, history, sovereignty*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

WIGGINS, M. *British Drama, 1558-1642*. Editado por Martin Wiggins com o apoio de Catherine Richardson. Oxford: Oxford University Press, 7 vols., 2007- atual [previsão de 10 vols.].

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Entre a forma, o conteúdo e os gêneros teatrais: a tessitura do drama histórico Tudor. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 2 (2016), p. 209-246.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 dez. 2016.