**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

LEANDRO TIBIRIÇÁ DE CAMARGO BASTOS

**Formas do discurso, desenvolvimento do personagem
e estrutura dramática: uma poética da tradução em
Thomas Kyd**

Versão Corrigida

São Paulo
2018

LEANDRO TIBIRIÇÁ DE CAMARGO BASTOS

**Formas do discurso, desenvolvimento do personagem
e estrutura dramatúrgica: uma poética da tradução em
Thomas Kyd**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Tradução do
Departamento de Letras Modernas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Doutor em
Letras.

Área de Concentração: Estudos da Tradução

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros
de acordo

27/ 02/ 2018

Versão Corrigida
São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B327f Bastos, Leandro Tibiriçá de Camargo Bastos
Formas do discurso, desenvolvimento do personagem
e estrutura dramática: uma poética da tradução em
Thomas Kyd / Leandro Tibiriçá de Camargo Bastos
Bastos ; orientador Álvaro Silveira Faleiros
Faleiros. - São Paulo, 2018.
240 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. teatro elisabetano. 2. tradução poética. 3.
período pré-shakespereano. 4. dramaturgia. 5.
desenvolvimento do personagem. I. Faleiros, Álvaro
Silveira Faleiros, orient. II. Título.

BASTOS, Leandro Tibiriçá de Camargo. Formas do discurso, desenvolvimento do personagem e estrutura dramática: uma poética da tradução em Thomas Kyd. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Capes pela bolsa, ao meu orientador pela parceria e seriedade, e a todos os professores e colegas que, de alguma maneira, contribuíram para meu trabalho.

Agradeço à minha família, especialmente ao meu pai (Mauro Bastos), à minha mãe (Noêmia Camargo), à minha irmã (Maria Carolina Bastos) e ao meu irmão (Moreno Bastos), pelo amor e constante apoio.

Agradeço à minha esposa (Luciane Lopes Tibiriçá Bastos), que é a minha base na terra, graças a quem eu pude um dia fazer um projeto de doutorado.

Resumo

BASTOS, Leandro Tibiriçá de Camargo. **Formas do discurso, desenvolvimento do personagem e estrutura dramática:** uma poética da tradução em Thomas Kyd. 2017. 240 f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

No nascimento da modernidade houve um grande crescimento produtivo, o que levou ao incremento das instituições mediadoras da vida social. Os efeitos disso na esfera do discurso e da formação do sujeito se manifestaram também no teatro, na formação dos personagens. A passagem de uma mentalidade mítica para uma racionalista marcou os sujeitos, muitas vezes, de forma trágica, dilacerados entre demandas desencontradas e discursos opostos. A subjetividade se tornou o campo desse tipo de batalha. Um exemplo privilegiado desse momento é *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd. Tragédia inaugural do teatro elisabetano, Kyd foi o primeiro autor a concentrar a maioria de seus monólogos em um único personagem, contrastando com peças anteriores, como *Gorboduc*, em que os monólogos eram mais distribuídos. Isso possibilitou uma concentração de tensão e um desenvolvimento dramático que influenciou gerações, inclusive um jovem dramaturgo iniciante chamado William Shakespeare. Não é apenas uma coincidência que Kyd tenha inaugurado com sua peça um gênero, as tragédias de vingança, que criou uma longa linhagem, cujo representante mais ilustre é *Hamlet*. Mas esse desenvolvimento concentrado, que permitiu um crescendo ao longo da peça, se olhado de perto, apresenta uma outra dimensão. A fatura linguística dos monólogos traz materiais das mais diversas fontes. Se estão presentes recursos linguísticos da literatura clássica e da retórica da corte, também aparece uma dicção provinda da burguesia, seja das controvérsias religiosas, seja dos livros de cortesão, que discutiam o comportamento adequado em sociedade. Temos, portanto, recursos textuais provenientes dos atores sociais que tencionavam a época: aristocracia decadente e burguesia ascendente. Vistos em sequência, os monólogos apresentam uma transição das formas mais tradicionais e conservadoras de discurso para as mais modernas. Dessa forma, o desenvolvimento do personagem e a estrutura dramática construída em torno dele se tornam um espelho de sua época. A mesma tensão que vemos no grande quadro da história, se fecharmos o foco sobre o personagem e, mais ainda, sobre sua interioridade, nos monólogos, reaparece nas suas formas de discurso. Ao fazer um panorama histórico, uma descrição da evolução do personagem e um exame detalhado de momentos-chave de seus monólogos, esperamos demonstrar esses nexos.

Palavras-chave: Thomas Kyd, teatro elisabetano, dramaturgia, desenvolvimento do personagem, tradução poética.

Abstract

BASTOS, Leandro Tibiriçá de Camargo. **Forms of discourse, the development of the character and dramaturgical structure:** a poetics of translation in Thomas Kyd, 2017. 240 f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

In the birth of modernity, there was a great productive growth, which led to the increase of institutions mediating social life. The effects of this situation in the sphere of social discourse and in the formation of the subjects also manifested themselves in the theater, in the formation of the characters. The transition from a mythical mentality to a rationalist one marked the subjects, often tragically, torn between disjointed demands and opposed discourses. Subjectivity became the battlefield of this type of struggle. A prime example of this moment is *The Spanish Tragedy*, by Thomas Kyd. Kyd was the first author to concentrate most of his monologues on a single character, contrasting with earlier plays such as *Gorboduc*, where the monologues were more widely distributed. This enabled a concentration of tension and a dramaturgical development that influenced generations, including a young beginner playwright named William Shakespeare. It is not only a coincidence that Kyd inaugurated, with his play, a genre, the revenge tragedy, which created a long lineage, the most illustrious representative being *Hamlet*. But this concentrated development, which allowed a *crescendo* throughout the play, if looked closely, presents another dimension. The linguistic making of the monologues brings materials from the most diverse sources. If linguistic resources of classical literature and court rhetoric are present, there is also a diction from the bourgeoisie, whether from the religious controversies or from the court books, which discussed proper behavior in society. Therefore, we have textual resources coming from the social actors who confronted each other in that era: decadent aristocracy and rising bourgeoisie. Viewed in a sequence, the monologues show a transition from the more traditional and conservative forms of discourse to the more modern ones. In this way, the development of the character and the dramatic structure built around him become a mirror of his time. The same tension that we see in the great picture of history, if we close the focus on the character, even more, on his interiority, in the monologues, reappears in his forms of discourse. Making a historical overview, a description of the development of the character and a detailed examination of moments of his monologues, we hope to demonstrate these links.

Keywords: Thomas Kyd, Elizabethan theater, dramaturgy, character development, poetic translation.

Sumário

Introdução	9
Enredo.....	12
Coro	14
Capítulo 1 – Kyd: história e retórica.....	17
1.1 História da sociedade elisabetana	25
1.2 O papel da retórica nesse contexto histórico	35
Capítulo 2 – Peça: Jerônimo e os caminhos do sujeito em <i>The Spanish Tragedy</i>	46
2.1 Tipologia das personagens	46
2.2 Contextos	49
2.3 Jerônimo: o caráter multifacetado da personagem	51
2.3.1 Ato I – Jerônimo personagem integrado	52
2.3.2 Ato II – Jerônimo: personagem dividida pela dor	53
2.3.3 Ato III – Jerônimo, fragmentação e oscilação da personagem	58
2.3.4 Ato IV – Jerônimo: a desagregação final se encontra com a justiça eterna	86
Capítulo 3 – Estrutura textual e devir histórico: uma poética da tradução	99
3.1 <i>Decorum</i>	101
3.1.1 Amplificação e <i>Decorum</i>	101
3.1.2 Poesia épica	104
3.1.3 Poesia lírica.....	107
3.1.4 Eufuísmo	111
3.2 Modernidade (<i>plainness</i>)	113
3.2.1 Voz enfática.....	114
3.3 Geometrização da linguagem	123
3.4 Sonoridade	125
Capítulo 4 – Primeiros dois monólogos: onde estamos? Épico e topografia	128
4.1 Ato I – O fantasma e o contexto moral	128
4.1.1 A batalha externa antes da interna.....	136
4.2 Ato II – Corte corrompida: a ordem do mundo é abalada	139
4.3 As vozes de fora: dois monólogos entre <i>decorum</i> e modernidade	148
4.3.1 O primeiro contato.....	148

4.3.2 A confirmação	165
4.4 Ato III – Transição: o personagem (e a linguagem) perde forma.....	172
4.4.1 A loucura se avizinha	172
4.4.2 Tentativa de racionalização.....	176
4.4.3 Ponto de virada: a vingança é minha	180
4.4.4 A implosão final	184
4.5 Ato IV – A doçura amarga da vingança.....	194
Capítulo 5 – Considerações finais	204
Referências	211
 Anexo – Monólogos expostos na ordem de apresentação	 218

Introdução

Às vezes, como os elefantes, sentimos primeiro um tremor nos pés. Lembro da primeira vez em que, numa edição de bolso de Shakespeare, li uma referência à peça bárbara (acho que era esse o adjetivo) que antecedeu o bardo inglês. Algum tempo depois, encontrei outra referência, essa mais amena, nomeando a peça. Dessas quase memórias não é possível retomar o momento exato em que tive contato com o texto de Thomas Kyd. Só sei que foi um processo de aproximação gradual em arquivos da internet. Mas essa narrativa pessoal não poderia estar mais de acordo com a trajetória oblíqua do próprio texto. Através de Shakespeare, a peça de Kyd se estende como um espectro, poucas vezes presente, mas nunca totalmente ausente. Apesar do processo de recuperação iniciado no começo do século XX, e fortalecido a partir dos anos 1950, Kyd ainda não ganhou o *status* de seu colega de palco e (por um breve período) de morada, Christopher Marlowe. Num artigo sobre Marlowe em *The Telegraph*, de 2016, ainda li uma menção ao autor “obscuro” (Kyd, é claro). Por outro lado, seu texto continua cativando a atenção do Ocidente. Numa comparação entre os textos pedidos pela maioria das universidades americanas e os textos pedidos pela *Ivy League*, as sete maiores, a lista das últimas inclui *The Spanish Tragedy* logo depois de *Hamlet* (Marlowe, estranhamente, está ausente em ambas). Encontramos uma montagem universitária no YouTube de 2015, uma versão LibriVox de 2016, e duas bandas de *heavy metal* tematizando a história de *Hieronimo* (uma delas é brasileira). A última edição também é relativamente recente (2014).

Mas o que, no texto, me chamou a atenção? Em poucas palavras, Kyd exibe fraturas. Em Marlowe, elas ficam escondidas na vontade irrefreável de seus personagens, sempre mercuriais, e aparecem só no final. Em Shakespeare, a questão é mais complexa, pois, como Eliot Gardner falou num documentário sobre Bach, com todo o conflito apresentado há sempre uma qualidade tranquilizadora, como se uma inteligência mais ampla estivesse vendo mais além (existem exceções, como o *Timon of Athens* e *Troilus and Cressida*, mas Shakespeare logo abandona o ceticismo marcante aí presente e vai para o mundo alegórico das últimas peças). Em Kyd, as fraturas estão lá. Sempre. Visíveis na superfície do texto. Desde o começo. E essas fraturas denunciam destruição. Algo estava se desfazendo para que novos elementos surgissem. Denunciam transição. Como veremos no panorama histórico, o eixo das transformações na época de Kyd é a ascensão da burguesia. Trata-se, portanto, da implantação das condições do regime capitalista, consequentemente, das dores de parto do indivíduo burguês. O que eu pressenti antes de ter uma ideia clara, observando as fraturas no texto de Kyd, é que temos isso em comum: vivemos em épocas de profunda mudança. Ele no começo de um longo ciclo. Nós,

no fim. Não queremos dizer com isso que o capitalismo vai acabar depois de amanhã, mas temos indícios o suficiente para perceber que, ao final do longo período de estagnação que estamos vivendo, virão transformações profundas. Não se trata apenas de uma crise cíclica, mas de um período longo em que as condições de criação de lucro, base da sociedade capitalista, estão em jogo. Segundo Kliman:

A taxa de lucros das corporações estadunidenses tendeu para baixo em quase todo o período posterior à Segunda Guerra Mundial. A queda persistente na lucratividade levou a uma queda persistente na taxa de acumulação do capital (taxa de crescimento do investimento produtivo).¹

Isso pode ser observado na tabela abaixo:

Taxa de lucro das corporações estadunidenses²
(Lucro como porcentagem do estoque líquido de ativos fixos;
depreciação ajustada a custos históricos)

Dessa queda, mais de dois quintos aconteceram entre 1997 e 2001: “de 11,4% para 6,7%”³. As estatísticas acima dizem respeito à produção doméstica americana. Mas, mesmo pesquisadores que incluíram as remessas de filiais estrangeiras e o lucro especulativo, como no trabalho de Gérard Duménil e Dominique Levy, e, inicialmente, registraram recuperação de lucros no setor corporativo após os anos 1950, tiveram que rever suas projeções para baixo. O que os levou a

¹ (KLIMAN, 2015, p.63).

² Fonte 1: USBEA (2014) <http://bea.gov/iTable/index_nipa.cfm> PIB e rendimentos individuais. Tabela 1.14: Valor adicionado bruto de empresas corporativas domésticas em dólares correntes e valor adicionado bruto de empresas não financeiras domésticas em dólares correntes (linhas 1, 4, 7, 9, 10 e 12) para computar os lucros. Fonte 2: USBEA (2014) <http://bea.gov/iTable/index_FA.cfm>. Ativos fixos, tabela 6.6, depreciação por custos históricos dos ativos privados fixos por grupo setorial e forma de organização legal, linha 2 para a depreciação. Ativos fixos, tabela 6.3, estoque líquido por custos históricos dos ativos privados por grupo setorial e forma de organização legal, linha 2 para investimentos acumulados em ativos fixos descontada a depreciação. Taxa de lucros = lucro/estoque de ativos fixos.

³ (KLIMAN, 2015, p.67)

isso foi a adoção de uma perspectiva temporal um pouco maior, posterior ao início do século dos anos 2000 (KLIMAN, 2015, p.78).

É verdade que esse tipo de medida é sempre polêmica. Variam as metodologias não só segundo critérios epistemológicos, mas, nesse tipo de debate, a impossibilidade de uma separação clara entre objetividade e projeção, entre metodologia e instrumentalização ideológica, se mostra de forma ainda mais dramática do que em outras áreas. Isso se dá pelas suas consequências quase que imediatas. Teorias que embasam políticas públicas têm impacto em poucos anos nas condições de vida das pessoas, enquanto debates teóricos mais abstratos mostram seus resultados práticos de maneira menos direta e mais no longo prazo. De qualquer forma, se há algo que ninguém diria hoje em dia é que o capitalismo está em uma de suas fases mais exuberantes.

Na época de Kyd também não, mas pelo motivo oposto. Não era uma época de decadência, ou melhor, era uma época de decadência de estruturas feudais, mas de construção do modo de produção capitalista. Rowse traz algumas informações interessantes. Primeiro, o aumento da atividade econômica na era Tudor levou “ao crescimento da riqueza vinda do retorno das terras e do comércio”⁴. Importante também foi o crescimento do crédito disponível (ROWSE, 1950, p. 111) que Rowse, tendo como principal fonte econômica Keynes, não deixaria de destacar. Quanto à indústria, apesar de ter uma expansão mais gradual, pelo menos aos nossos olhos acostumados com os surtos industriais do século XIX e do pós-guerra, é importante registrar que, após o período elisabetano, “só no final do século dezoito a taxa de expansão foi tão rápida quanto na época de Shakespeare”⁵.

Os sinais de mudança na estrutura da sociedade, portanto, são claros, tanto na época de Kyd quanto na nossa. Isso não significa uma correlação determinista entre dados econômicos e perspectivas históricas, mas esse tipo de dado também não pode ser ignorado. Tentar se livrar de um determinismo entre infraestrutura e superestrutura simplesmente abdicando da primeira, como coloca Jameson, seria apenas repetir o procedimento mudando de lado, já que “no discurso teórico é sempre a superestrutura que é decisiva”⁶. E o que está em jogo aqui não é nenhuma aproximação de traços específicos entre sociedades tão distintas quanto a nossa e a sociedade elisabetana, mas apenas a percepção de um momento pelo qual toda sociedade passa, quer dizer, momentos de mudança profunda, afetando diversos níveis: culturais, sociais,

⁴ [...] the growth of wealth out of the returns of land and commerce (ROWSE, 1950, p.110).

⁵ [...] not till the later eighteenth century was the rate of expansion as fast again as it had been during Shakespeare's lifetime (Ibid., p.115).

⁶ [...] in theoretical discourse it is always the superstructure that is determinate (JAMESON, 1997, p.266).

políticos, econômicos, etc. Daí a oscilação e as fraturas, inclusive textuais.

Estamos chamando de fraturas a confluência de recursos textuais. Consequentemente, a confluência de vozes. O que não significa harmonia entre elas. Antes o contrário. É justamente na tensão entre vozes, no *agon*, que se move a estrutura da peça, e que se move o personagem. Temos a impressão constante de que Kyd está mobilizando recursos textuais-vozes sociais e os colocando juntos, e os obrigando a conviver. Talvez essa seja a “pedra de tropeço” do seu texto, pois se ela passou a ser considerada inadequada a épocas posteriores, mais afeitas ao nexos causal, é através dessa tensão que compreendemos o personagem e a época em que ele está inserido. Essa confluência disruptiva de textos aparece, principalmente, nos monólogos do personagem. Se ao longo da peça percebemos sua transformação, examinando a evolução do seu discurso percebemos que os recursos textuais utilizados remontam a origens sociais diversas. Aí encontramos a imbricação personagem-meio. A transformação de Jerônimo, psicológica quando examinada ao nível do enredo, pode ser percebida como social quando examinada ao nível do discurso. Kyd estruturou um enredo bastante consequente na maneira como configura a transformação do seu protagonista. À medida que aumenta o conflito entre protagonista e meio, a mentalidade de Jerônimo abandona os princípios de jurista, sua profissão, e se aproxima de um ideal de vingança completamente estranho ao guardião da lei que encontramos no início da peça. Ao mesmo tempo seu discurso muda, e o discurso formal, ligado à corte, dá lugar a uma linguagem mais fluida, vinda da burguesia ascendente (aprofundamos as análises do personagem e da linguagem em capítulos específicos). Vejamos, então, o enredo que leva a essas transformações.

Enredo

A peça começa com o fantasma de Don Andrea, um nobre espanhol, ao lado do espectro da Vingança. Don Andrea conta que, enquanto vivo, tinha na corte espanhola um amor em segredo, chamada Bel-Imperia. No entanto, numa batalha contra o exército português, ele foi assassinado de maneira traiçoeira pelo príncipe Baltasar. O espírito de Don Andrea não consegue achar descanso, então os deuses infernais (Plutão e Proserpina) decidem mandá-lo, em companhia da Vingança, passar pelo “Portão dos chifres”, no Tártaro, de onde ele vai assistir sua morte ser vingada. A ação passa então para a corte espanhola, para onde os prisioneiros estão sendo levados. Ao chegar à corte, o príncipe português não é tratado como cativo, mas como hóspede. O rei revela o interesse de casar Baltasar com uma nobre espanhola. Dessa maneira, o perigo de sedições no território recém-conquistado seria diminuído. A candidata ao casamento seria Bel-Imperia, antigo amor de Don Andrea. Ao chegar à corte espanhola, ocorre

um outro incidente com Baltasar. Dois nobres se dizem responsáveis pela sua captura: Horácio e Lorenzo. O primeiro era amigo de Don Andrea, e o segundo era o irmão de Bel-Imperia. O rei busca resolver a questão dando a recompensa para Horácio (de origem mais baixa) e deixando Lorenzo hospedar o príncipe, por ter a casa mais de acordo com a altura do hóspede. Isso acirra ainda mais os ânimos entre eles, colocando ambos de lados opostos da trama. Bel-Imperia pede para que Horácio conte como foi a morte de Don Andrea e, ao longo do contato entre ambos, acabam se envolvendo. De início, Bel-Imperia se sente consternada por sua volubilidade, mas acaba se convencendo de que, ao amar o amigo de seu antigo amado, eles poderiam juntos vingar sua morte. Lorenzo, por outro lado, se une a Baltasar, vendo no casamento da irmã com o príncipe um caminho para atingir seus próprios interesses.

Ao se dar conta do envolvimento entre Bel-Imperia e Horácio, Lorenzo e Baltasar planejam se livrar dele. Dessa maneira temos, portanto, Horácio e Bel-Imperia tramando a morte de Baltasar, e Lorenzo e Baltasar tramando a morte de Horácio. O partido que sai vencedor é o de Lorenzo, já que um servo de Bel-Imperia, Pedringano, mata Horácio no seu quarto após uma noite de amor com Bel-Imperia. Horácio recebe uma facada e é pendurado na janela, para acabar de morrer sufocado. Pouco depois chega seu pai, Jerônimo, e, ao ver seu filho morto, entra em desespero. Após a morte de Horácio, a peça passa a girar definitivamente em torno de Jerônimo. É dele o impulso maior, cego e descontrolado por vingança. É interessante notar que, quando o seu projeto de vingança entra em cena, já existiam outros dois em andamento (o de Don Andrea e o de Bel-Imperia, agora aliada a Jerônimo, contra Baltasar, e a vingança de Baltasar contra Horácio, que havia acabado de ser consumada; a habilidade de Kyd em organizar uma trama intrincada é sua maior contribuição ao teatro elisabetano). Desse momento em diante, a vingança de Jerônimo contra Lorenzo, que (ele ainda não sabe) é o assassino do seu filho, domina a peça até o final. Jerônimo, de início, denuncia o assassinato na corte, inclusive ao rei. No entanto, nada é feito. Por um lado, Horácio era um servidor civil, não chegando ainda a ser um nobre. Por outro, uma punição contra um príncipe que estava implicado numa aliança estratégica, de interesse pessoal do rei, não interessava à corte. O silêncio encontrado por Jerônimo é fundamental para sublinhar o aspecto de loucura que seu desejo de vingança ganha. Diante do isolamento, encontrar o assassino do filho passa a ser sua obsessão. Ao perceber o comportamento errático de Jerônimo, Lorenzo e Baltasar começam a planejar a sua morte. Bel-Imperia passa a desconfiar do irmão, mandando uma carta para Jerônimo, relatando seus motivos. Jerônimo, então, arma um plano de vingança destinado não apenas a obter justiça, mas a dar vazão a toda sua fixação doentia. Entra em cena o recurso da peça dentro da peça, também usado por Shakespeare, no *Hamlet*. A cena se passa quando um

grupo de atores chega na corte. Apresentações teatrais eram um entretenimento comum entre os nobres, inclusive com a participação dos próprios. Jerônimo, então, sugere que seja encenada *Soliman and Perseda* (Kyd é autor de outra tragédia abordando essa história). O próprio Jerônimo fez o papel do paxá; Lorenzo, o papel de Erastos; Baltasar, o de Suleimão; e Bel-Imperia, o de Perseda. No enredo, Perseda, comprometida com Suleimão, o imperador, se envolve com Erastos. No final, o paxá mata Erastos, vingando o imperador, mas, na mesma cena, Perseda mata Suleimão e se suicida. A plateia aplaude, o rei cumprimenta Jerônimo pela magnífica atuação. Então vêm a reviravolta (peripeteia): Jerônimo revela o corpo do filho que estava escondido. Diz que a peça foi sua vingança e que as mortes foram verdadeiras, ou seja, Lorenzo, Baltasar e Bel-Imperia estavam mortos. Tentam contê-lo, ele morde a própria língua, arrancando-a, para evitar falar com o rei; rouba uma faca, mata um nobre que o continha e se mata. Na cena final aparece o fantasma de Don Andrea, dizendo que foi vingado, vaticinando descanso para os mortos “bons” (Jerônimo e Bel-Imperia), e tormento eterno no inferno para os mortos “maus” (Lorenzo e Baltasar).

Coro

Podemos perceber que o enredo deixa evidente a transformação do personagem. E o lugar privilegiado para perceber essa transformação são os monólogos. É aí que o mundo interior do personagem se revela. O que problematiza a questão é o fato de que o monólogo, fazendo um paralelo com a tragédia grega, ocupa um lugar correlato ao do coro, e esse é o representante da coletividade. Quer dizer que o homem elisabetano passou a conferir à individualidade aquilo que o homem grego conferia à sociedade? Em parte, sim. Determinações mitológicas, por exemplo, passaram a ser interpretadas como atuando na subjetividade. Mas não é só isso. A herança do coro levou para os monólogos também as vozes sociais. Mas como se dá essa conjugação entre subjetividade e coletividade no monólogo elisabetano? É necessário, aqui confrontar diferentes visões sobre o coro trágico. Começemos pela sua origem.

Na Grécia, Pisístrato recorreu a festivais onde coros eram cantados em honra do herói Adrasto, criando um espetáculo em que os gregos pudessem compartilhar um imaginário comum, ou seja, sua identidade enquanto helenos. A intenção de Pisístrato era que as diferenças entre os povos helênicos fossem superadas para que pudessem fundamentar suas instituições numa identidade maior, a da *polis*. O empenho de Pisístrato era tão grande, que ele remunerava os cidadãos para participar e assistir esses espetáculos. Quando Téspis colocou um ator para dialogar com esses coros, nasceu um novo gênero: a tragédia. Vemos, então, que, desde o princípio, a tragédia foi a conjugação da política e do mito, criando, de um contexto social, uma

forma literária, onde ambos os gêneros se encontravam, o épico no coro, e o lírico na fala do ator (LESKY, 1996, p.76).

Segundo Aristóteles, na *Poética*, a tragédia se compõe de partes faladas e cantadas (ARISTÓTELES, 2008, p.59). Apesar das enormes diferenças entre os gêneros trágicos de épocas variadas, continuamos percebendo uma divisão de funções. Encontraremos distinções análogas em todas as poéticas posteriores. No romantismo alemão, como em Hegel, nos seus questionamentos entre a dialética do geral e do particular. Citando Szondi: “Um refluxo da ação para a interioridade dos sujeitos ou a objetivação da interioridade na ação – como Hegel exigia para o drama”⁷. Para o próprio Szondi, o elemento épico contido nos coros e nos monólogos “designa um traço estrutural comum da epopeia, do conto, do romance e de outros gêneros”, e conclui, “a presença do que se tem denominado o “sujeito da forma épica” ou o “eu-épico”⁸. O conceito de eu-épico se aplica de forma bastante adequada ao personagem Jerônimo. Szondi se referia à transição entre diálogo e narração feita por determinados personagens. Isso também é verdadeiro para Jerônimo, mas cabe ainda num sentido mais profundo. No cerne de todo o seu mergulho pessoal, trágico, encontramos o social, as vozes fragmentadas da sua época. Para isso é preciso observar os recursos textuais utilizados, e suas proveniências. Dessa maneira, Jerônimo é um eu-épico não só porque narra, mas também porque ele é constituído pelas vozes que compõe o tempo em que vive. A transformação do personagem descrita no enredo é acompanhada por uma transição da linguagem da corte para uma outra, ligada a novos personagens sociais. Dessa forma podemos dizer que, paradoxalmente, ao testemunharmos a crescente alienação e isolamento de Jerônimo, quanto mais nos aproximamos e entramos nessa subjetividade apartada, mais encontramos os elementos de transformação social que ele encarna. Se Hegel queria “um refluxo da ação para a interioridade dos sujeitos ou a objetivação da interioridade na ação”, teria encontrado em Kyd um ótimo exemplo. E talvez o primeiro exemplo moderno. Na historiografia da tragédia elisabetana, a peça comumente colocada como uma das antecessoras a *The Spanish Tragedy* chama-se *Gorboduc* (CLEMEN, 1955, p.56). Nela encontramos a disputa pela sucessão de um trono. O uso feito pelos autores dos monólogos é bem diferente. Cada personagem importante, e alguns secundários, tem direito a pelo menos um monólogo. Essa dispersão garante um panorama da ação, mas não um aprofundamento psicológico. Na peça de Kyd, dos dez grandes monólogos, oito pertencem a Jerônimo, e os outros dois apresentam implicações importantes com os do protagonista. Ao fazer isso, Kyd faz com os monólogos aquilo que Szondi diz que Mercier fará com o *tableau* (sucedâneo moderno

⁷ (SZONDI, 2001, p.104)

⁸ (SZONDI, 2001, p.27)

do coro) quase 200 anos depois: ele os refuncionaliza (SZONDI, 2003, p.170). De um recurso com função panorâmica no enredo, o monólogo é transformado na espinha dorsal do desenvolvimento do personagem e da peça. Por isso, é em torno deles que o presente trabalho está organizado.

Primeiro, no capítulo 1, foi feita uma contextualização com um breve apanhado histórico. Em seguida, no capítulo 2, foi apresentada a tipologia para análise do personagem, aplicada em seguida de forma exaustiva, cena por cena. O passo seguinte, no capítulo 3, foi o de introduzir os critérios de análise da linguagem. Por fim, no capítulo 4, trechos-chave da trajetória do personagem foram analisados, promovendo a integração entre mudança da linguagem, do personagem e do enredo. O resultado final é o de evidenciar o espelhamento dessa trajetória e de seu momento histórico. O capítulo 5 é uma reflexão sobre o projeto tradutório e sua inserção no atual contexto histórico.

Capítulo 1 – Kyd: história e retórica

Segundo Boas, na longa introdução da sua edição, de 1901, das obras completas do autor, encontramos o registro de nascimento de Kyd na igreja de St. Mary Woolnoth, no dia 6 de novembro de 1558, filho de Francis Kyd, o escrivão da cidade (BOAS, 1901, p. xv). Sua mãe se chamava Ana (ou Agnes, já que ambos os nomes eram usados alternativamente naquela época). Francis Kyd era, portanto, um homem de posição em sua cidade. Dessa maneira, quis dar ao filho as melhores oportunidades de estudo, colocando-o, em 26 de outubro de 1565, na recém-fundada Merchant Taylor's School. Para a admissão, o garoto (Kyd tinha sete anos) precisava saber ler e escrever, além de conhecer o catecismo em inglês e latim. Os turnos eram das sete às 11 e das 13 às 17 horas. Foi aí que Kyd tomou contato com as primeiras representações teatrais, que eram comuns, ao lado do estudo dos clássicos. Ao contrário de seus colegas, como Edmund Spenser, aluno mais novo da mesma instituição, Kyd provavelmente não cursou uma universidade. Não existem registros do seu nome em nenhuma universidade inglesa. Isso se reflete em seus escritos. Boas comenta:

Um exame cuidadoso da extensão e da natureza do uso dos clássicos no trabalho de Kyd tende a dar apoio à ideia de que eles são o fruto de um aluno esforçado de escola, reforçados pela leitura privada posterior, mais do que do treino metódico de uma universidade.⁹

Acredita-se que ele tenha assumido a profissão do pai, de escrivão, tanto pelo uso de termos jurídicos em suas peças quanto pela sua escrita cuidadosa. Em 1588, Kyd “parece ter desistido, ao menos temporariamente, de seu trabalho para o palco e ter iniciado uma outra ocupação como tradutor do italiano”¹⁰. Encontram-se fortes traços de sua escrita na sua tradução de *Padre de Famiglia*, de Torquato Tasso. Também exerceu o ofício de tradutor quando estava a serviço de “um certo senhor”, cuja identidade se desconhece, mas Boas levanta uma possibilidade:

[...] Robert Radcliffe, Lord Fitzwalter, que se tornou o quinto duque de Sussex, em 14 de dezembro de 1593. Foi para sua esposa que Kyd, já em 1594, dedicou sua tradução da *Cornelie*, de Garnier, com base em que ele era “bem instruído” na sua “nobre e heroica disposição e perfeitamente assegurado” de

⁹ A careful examination of the extent and nature of the classical attainments displayed in Kyd's Works tends to support the view that they are the fruit of a clever schoolboy's reading, reinforced by later private reading, rather than a methodical university training (BOAS, 1901, p.xvii).

¹⁰ Appears to have given up, at least temporarily, his work for the stage, and to have leapt into 'the new occupation of a translator from the italian'. (Ibid., p.lxii).

seu “honrado e famoso passado”.¹¹

Essa dedicatória veio por conta de uma tentativa de se reintegrar ao seu antigo cargo junto ao referido senhor, já que fora afastado por problemas com a justiça. Esses problemas se referem a “fragmentos” encontrados em sua casa no dia 12 de maio de 1593. Esses fragmentos seriam, de acordo com as autoridades, “panfletos ateístas” (BOAS, 1901, p.lxvi). Por causa desses panfletos, Kyd foi preso e torturado, além de ter sua memória manchada por uma calúnia imorredoura, já que, durante o processo, acusou Marlowe de ser o dono do documento. Tudo começou quando foi fixado um libelo numa igreja que atendia a comunidade belga (flamenga), incitando a população a atentar contra a mesma. O crescimento dessa comunidade desagradava principalmente os comerciantes ingleses, já que seus membros “não se contentavam com manufaturas e depósitos, mas tinham lojas com todos os tipos de mercadorias”¹². Esse libelo, extremamente agressivo, continha versos como: “Percebam bem, e tomem cuidado com as suas vidas / Seus bens, suas crianças e suas esposas queridas.”¹³.

Sendo em verso, as autoridades concluíram que havia participação de literatos entre os descontentes. Esse foi o motivo de terem vasculhado a casa de Kyd. Não acharam nada sobre o libelo em sua casa, no entanto, encontraram o fragmento de uma disputa que serviria para acusá-lo “daquela coisa mortal, ateísmo”¹⁴. Kyd declarou no processo que os documentos eram de Marlowe, com quem tinha dividido alojamento. Especula-se se essa declaração foi apenas uma tentativa de se livrar da acusação, incriminando outro, ou se Kyd já sabia da morte de Marlowe, ocorrida nesse mesmo período, e, portanto, sabia não estar incriminando o antigo colega. Tudo indica que o documento era mesmo de Marlowe, já que Kyd nunca apresentou interesse em assuntos pouco ortodoxos em termos de religião, ao contrário de Marlowe, que fazia parte do círculo de Sir Thomas Raleigh, nobre que mantinha na corte estudos sobre ocultismo (levantando hipóteses sobre a morte de Marlowe, Lisa Hopkins se pergunta se “isso poderia, por exemplo, ter sido uma rusga preliminar em torno da investigação sobre o alegado ateísmo de Raleigh que começou um ano depois da morte de Marlowe?”)¹⁵. Depois de três meses, Kyd foi solto. Certamente se encontrou numa situação econômica desfavorável. Suas peças pararam

¹¹ [...] Robert Radcliffe, Lord Fitzwalter, who became fifth Earl of Sussex, on December 14, 1593. It was to his wife that Kyd, early in 1594, dedicated his translation of Garnier’s *Cornelie*, on the ground that he was ‘well instructed’ in her ‘noble and heroyc dispositions and perfectly assur’d of’ her ‘hounorable fauours past’ (BOAS, 1901, p.lxiv).

¹² Contented not the selves with manufacturers and warehouses, but would keep shop and retail all manner of goods (Ibid., p.lxviii).

¹³ Conceive it well, for safe-guard of your lives,/ Your goods, your children, and your dearest wives () (Ibid., p.lxviii, tradução nossa).

¹⁴ [...] the deadly thing, atheism (Ibid., p.Ixix).

¹⁵ Could this, for instance, have been a preliminary skirmish in the enquiry into Raleigh’s alleged atheism which was launched the year after Marlowe’s death? (HOPKINS, 2008, p.19).

de ser encenadas. Voltou a traduzir, dessa vez do francês. Foi nesse contexto que dedicou sua tradução de *Cornélia* para a esposa de seu antigo senhor, aparentemente sem sucesso. A recepção dada à tradução foi boa por parte da crítica, mas não fez muito sucesso de público. É surpreendente que, nessa situação, tenha sido escolhido, ao lado de Shakespeare, para escrever uma elegia em memória da esposa do “Lord Mayor” (espécie de prefeito) que morreu em 1594 (BOAS, 1901, p.lxxv). Schick descobriu um documento em que os pais de Kyd renunciavam a administrar seu patrimônio. Para Boas, isso foi um ato de rejeição, provavelmente ligado ao fato de a memória do filho estar ligada ao ateísmo (BOAS, 1901, p.lxxvi). Para Edwards, isso era um procedimento comum quando a pessoa morria com dívidas, e mostra apenas que Kyd morreu em 1594, sem deixar mulher e filhos (EDWARDS, 1959, p.xix).

Kyd foi um produto da sua época. Segundo Lukas Erne, Kyd estava na primeira geração de dramaturgos profissionais ingleses. Foi na sua adolescência que foi promulgado o “Ato para a Punição dos Vagabundos”, proibindo apresentações em tabernas e obrigando as companhias a buscarem a proteção de algum nobre (ERNE, 2001, p.3). Por esse motivo, na mesma época, James Burbage, um antigo carpinteiro, resolveu construir um teatro para além dos limites da cidade, onde pudesse encenar sem ser incomodado pelas autoridades e onde pudesse cobrar ingresso pelas apresentações (HARRISSON, 1956, p.21). “Ele estava na posição certa para contribuir da passagem de um amadorismo para o sucesso artístico e comercial”¹⁶. Suas principais influências são Sêneca, principalmente em termos de “maquinaria” da peça (EDWARDS, 1959, p.xlix) e Virgílio (toda a primeira cena, com sua descrição dos mundos infernais, retirada do canto VI da Eneida) (BOAS, 1901, p.xxxiii), mas também aparecem Lucano, Tibulo, Propércio, Ovídio e Cícero, entre outros. No entanto, apesar de amplo conhecimento, suas referências parecem, para Boas, “curiosamente inexatas” (BOAS, 1901, p. xix), como quando fala de Thrasimene como sendo “tão deserta”, sem se dar conta de que o nome da batalha vem de um lago. Entre seus contemporâneos sofreu a influência dos franceses, principalmente de Robert Garnier, de quem traduziu a peça *Cornélia* (ERNE, 2001, p.53), e dos italianos, principalmente “Cinthio, Bandello, Boccaccio, da Porto, Aretino, Maquiavel, Ariosto, Sanazzaro, Castiglione e muitas antigas *Commendie dell’arte*” (ERNE, 2001, p.184)¹⁷. Outra fonte importante para Kyd, assim como para todo o período elisabetano, são as traduções. Boas faz referência às mais importantes. Por exemplo, *Courtlie Controuersie of Cupids Cautels*,

¹⁶ He was in the right position to contribute to the changings from amateurish beginnings to artistic and commercial success (ERNE, 2001, p.3).

¹⁷ Cinthio, Bandello, Boccaccio, da Porto, Aretino, Maquiavel, Ariosto, Sanazzaro, Castiglione and many old commendie dell’arte” (ERNE, 2001, p.194).

tradução de Henry Wotton da obra *Primtemps d'Iver*, do Frances Jacque Yver, forneceu a Kyd o tema de outra peça sua, *Soliman and Perseda*. Fundamental foram também as traduções de Sêneca, feitas por Thomas Newton. Kyd também foi profundamente afetado pelo *Eupheus*, daquele que é considerado por muitos o primeiro dramaturgo elisabetano, John Lyly. Lyly, que já tinha tido sucesso com uma novela e era responsável por ensaiar os corais da rainha, inclusive em apresentações teatrais. É dessa mescla de baixa e alta cultura que temos o germe do teatro elisabetano (HARRISON, 1956, p.64). De Lyly, Kyd herdou o gosto pela antítese e o jogo de palavras, mas, principalmente, o hábito de contradizer uma sentença na sentença seguinte (começando com “Ay, but...”), os símiles tirados da história natural, real ou imaginária, além de especificidades no uso de aliterações. Kyd também usava palavras de origem medieval, como Spenser, ou inventadas por ele, como Shakespeare (BOAS, 1901, p.lxiii). O autor também recorria a outros poetas de sua época, como na abertura da cena I do segundo ato, em *The Spanish Tragedy*, na qual quebrou sua versificação para recorrer ao esquema de rima e a imagens do soneto XLV da *Hecatombia*, de Watson (EDWARDS, 1959, p.xxi). Também usava as Escrituras, como na abertura de *The Spanish Tragedy*, em que condena a usura, além de remeter a Tasso (que, por sua vez, remetia a Dante) sobre o mesmo tema (BOAS, 1901, p.lxiv).

No que diz respeito ao seu conhecimento de história, Boas diz que “não parece mais apurado”, já que o autor põe “Robert de Gloucester, no reino de Stephen, como tendo conquistado Portugal, apesar dele nunca ter estado naquele país”¹⁸. Já Philip Edwards, em sua edição de 1959 de *The Spanish Tragedy*, diz: “Historicamente falando, sua peça é pura fantasia, e é do seu interesse manter a sua Espanha longe das associações com a Espanha do seu tempo”¹⁹; e prossegue: “Quando consideramos o quanto dramaturgos ingleses (e seu público) sabiam da triste história recente de Portugal – do ‘Sebastianismo’, por exemplo – parece, como eu sugeri, que Kyd estava evitando qualquer similitude”²⁰; enfim, conclui: “Precisamos assumir que Kyd estava escrevendo uma tragédia de vingança, e que ele queria (ou sua fonte deu) uma guerra entre dois países como cenário, e que ele escolheu Espanha e Portugal sem pensar muito

¹⁸ Robert Gloucester in Stephen’s reign as having conquered Portugal, though he was never in that country (BOAS, 1901, p.xix).

¹⁹ Historically speaking, and it is in his interest to keep his Spain clear of association with the Spain of his own time (EDWARDS, 1959, p.xxiv).

²⁰ When we consider how much English dramatists (and their audiences) knew of the recent sad history of Portugal of ‘Sebastianism’ for example it seems, as I have suggested, that Kyd must have been trying to avoid verisimilitude (EDWARDS, 1959, p.xxv).

na Espanha e Portugal reais.”²¹.

De qualquer modo, qual era a situação histórica de Kyd? Mesmo se levarmos a opinião de Edwards ao pé da letra, separando ficção dramatúrgica da história em si, precisamos admitir que, ao menos como inspiração, o contexto histórico serviu. Afinal, reflexos desse contexto (transição entre o mundo medieval e o renascimento, política entre impérios) aparecem na peça.

Até o século XVI, apesar das mudanças no comércio, da descoberta do Novo Mundo, do aparecimento de tecnologias de navegação, o imaginário do homem europeu mudara pouco em relação ao final da Idade Média. Os reis eram vistos como escolhidos por Deus, assim como a posição dos demais homens na sociedade era tida como fruto da vontade divina. O mundo era dividido entre fiéis e infiéis, entre os seguidores de Deus e os pecadores. Na política interna, o poder era dividido com a igreja e, na externa, a grande preocupação não eram as nações vizinhas, mas os impérios e seus avanços (o muçulmano, o persa safávida) (CROWLEY, 2008, p.46).

As mudanças, porém, já se prenunciavam. A burguesia aumentava seu poder, o racionalismo se impunha. Por razões históricas muito específicas, numa nação essa transição foi sentida de maneira mais aguda: na Inglaterra. E aqui o acento vai para a palavra *transição*. Não é que, em outros lugares, as mudanças não estivessem ocorrendo, mas a resistência em percebê-las se deu de modo mais intenso.

Vamos tomar a França como exemplo típico de absolutismo europeu. Lá, a aristocracia se organizou e criou uma máquina de guerra formidável, tornando-se o principal poder da Europa, principalmente depois da batalha de Almansa, quando derrotou o império espanhol (KAMEN, 2003, p.439). Justamente por ter sido tão bem sucedida, a aristocracia francesa resistiu mais às mudanças burguesas. O absolutismo concebido por um Bousset, nos seus tratados, correspondia a um aprofundamento da concepção teológica de poder real. A estabilidade conseguida pela aristocracia criou um corpo compacto que só foi sobrepujado com extrema violência, ou seja, na Revolução Francesa. Durante todo o século XVI houve tentativas, por parte da pequena aristocracia e da burguesia, de tomar o poder. Eram as chamadas *jacqueries*. Em todas essas tentativas, a aristocracia francesa confirmou seu poder, até que, por uma série de situações que se cruzaram (más colheitas, aumento de gastos com exército, ajuda aos americanos na guerra de independência), ela chegou a um desgaste interno, e só aí pode ser superada de maneira revolucionária (ANDERSON, 1982, p.84).

²¹ We must take it that Kyd was writing a revenge play, and that he wanted (or his source gave) war between two countries for its setting, and that he chose Spain and Portugal without much thought of the real Spain and the real Portugal. (Ibid., p.xxv).

Já na Inglaterra, a situação foi bem diferente. Apesar de ter se consolidado como poder naval, a Inglaterra elisabetana ainda se ressentia dos gastos feitos por Henrique VIII. Elizabete conseguiu, até certo ponto, equalizar a situação, mas nunca conseguiu ter o poder que um rei absoluto, como Luís XIV, iria conquistar. Justamente por isso, a aristocracia ocupou menos espaço na divisão de poder, tendo que dividi-lo numa medida maior com a burguesia. Uma amostra clara disso, bastante anterior à época elisabetana, foi a Magna Carta, de 1215, na qual o rei John cede poder aos barões locais. Essa antiguidade da divisão de poderes na Inglaterra demonstra a formação de uma aristocracia mais fragilizada. Isso criou particularidades na Idade Média inglesa, como a dificuldade de controlar o território, sempre alvo de disputas; a manutenção de tribunais camponeses; e a criação dos dois parlamentos (BLOCH, 1982, p.383). Como resultado desses fatores, a transferência de poder para a burguesia não foi tão abrupta quanto na França. Por ter sido anterior, passou por mais fases, antes do rompimento.

Por essas razões, enquanto, no resto da Europa, a burguesia era derrotada, na Inglaterra aconteceu a primeira revolução burguesa, comandada por um nobre (Thomas Fairfax) e um burguês (Oliver Cromwell). O vocabulário dessa revolução não foi filosófico, mas bíblico. Essa mentalidade, que misturava ações políticas com uma mentalidade religiosa, já estava sendo preparada desde as tensões entre a Inglaterra protestante e seus poderosos vizinhos católicos: Itália, França e Espanha. O auge da formação dessa visão de mundo foi na derrota da armada espanhola. Essa batalha foi precedida de anos de boatos, insinuações diplomáticas, espionagem, enfim, todo o tipo de tensão que antecipa um conflito. Os ingleses se acostumaram a ver os países católicos como representantes do anticristo, e a igreja católica como a anti-igreja, e eles, protestantes, como os verdadeiros partidários do evangelho (MATTINGLY, 1959, p.21). Foi nesse período que Thomas Kyd escreveu *The Spanish Tragedy*.

Quando aconteceu a revolução burguesa na França, já existia um vocabulário adequado à sua visão de mundo. Esse vocabulário foi criado pelos filósofos iluministas, como Voltaire, Diderot, Montesquieu e Rousseau. Já a Inglaterra, quando teve sua experiência republicana, sua visão de mundo ainda era baseada na Bíblia e na teologia. Por esse motivo, a transição entre uma mentalidade medieval para uma moderna, laica e racionalista, foi mais longa que na Europa. A nossa hipótese é de que, justamente esse período de transição maior entre um imaginário medieval e um imaginário moderno possibilitou o encontro entre a política e o mito, e, como veremos, o surgimento da tragédia na Inglaterra (ANDERSON, 1982, p.112).

No que diz respeito à *The Spanish Tragedy*, temos que levar em conta, portanto, a situação histórica não só da sociedade inglesa, mas de todo continente europeu. Na época elisabetana havia o império espanhol, o francês, as Terras Baixas e a própria Inglaterra, além

da pressão muçulmana vinda do outro lado do Mediterrâneo. Um pouco depois de *The Spanish Tragedy* ser escrita, houve a derrota da armada espanhola pela Inglaterra, que, assim como a batalha dos gregos contra os persas, foi vista como uma luta entre Davi e Golias, e a vitória do mais fraco considerada um milagre (MATTINGLY, 1959, p.306). Portanto, temos, de novo, uma geopolítica fragmentada e uma mudança no paradigma histórico. Nossa hipótese é de que, numa época com essas características, a política entre os impérios afeta de maneira mais dramática a vida das pessoas, seja por batalhas, seja por mudanças de governantes (e de leis, consequentemente). Por isso, podemos pressupor que se faz necessário um discurso que costure diferentes tipos de enunciação, colocando, assim, o lírico, a história individual, em relação ao épico, às forças históricas que se agitam em torno do indivíduo. Como diriam Deleuze e Guatarri, o delírio deixa de ser familiar para ser histórico-social, “se deliram raças, culturas, continentes [...]” (DELEUZE;GUATARRI, 1980, p.7). No que diz respeito a *The Spanish Tragedy*, temos que levar em conta, segundo esse ponto de vista, a situação histórica não só da sociedade inglesa, mas de todo o continente europeu. Daí é que podemos entender o fato de que uma das peças que inaugura o teatro elisabetano se passar na Espanha, e a outra, *Tamburline*, de Marlowe, se passar no Oriente.

A geopolítica internacional configura, porém, um elemento externo dessa época de transição. Mas quais elementos internos encontraríamos refletidos em *The Spanish Tragedy*. Temos uma pista no próprio gênero que ela inaugurou: a tragédia de vingança (*revenge tragedy*). Mas, por que, nesse período, a vingança capturou a imaginação de seus contemporâneos?

O homem elisabetano vivia a meio caminho entre um ideal medieval de justiça e instituições jurídicas já racionalizadas. Na Idade Média, o homem não se via como uma unidade, mas como parte de uma linhagem. Se acontecesse algum conflito, não era só com as pessoas envolvidas, mas envolvia as linhagens inteiras. Para tal mentalidade, a vingança não era apenas uma expressão de fúria pessoal, mas uma obrigação inalienável de suas funções sociais. No código de justiça medieval inglês, chamado *wergeld*, está escrito explicitamente que a “família que sofreu a injúria tem a responsabilidade de coletar pagamento”. Tão importante quanto a noção de vingança aí postulada é a ideia de que quem a exige é a família. Apenas com Henrique VII é que surgia a noção de “indiciamento”, na qual qualquer crime deveria ser respondido às autoridades (não à família) (BLOCH, 1982, p.157). Na época elisabetana, essa noção já estava incorporada, mas não sem obstáculos. A questão sobre vingar-se ou recorrer a expedientes jurídicos era palpitante, num verdadeiro conflito entre um mundo que acabava e outro que se iniciava. Para o público inglês da sua época, a peça de Kyd trazia,

portanto, elementos de profunda ressonância. Alguns comentadores modernos, como Piesse, têm levantado a hipótese de que as tragédias de vingança serviam como catalisadoras de angústias históricas e sociais (PIESSE, 2006, p.206). Observamos isso na longa linhagem de peças com temas similares, sendo a mais famosa o *Hamlet*, de Shakespeare, que teve uma versão anterior, perdida, do próprio Kyd (existe um manuscrito chamado *Ur-Hamlet*, que, durante certo tempo, se acreditou ser o *Hamlet* de Kyd. Isso, hoje em dia, é amplamente contestado) (FREEMAN, 1959, p. xvii).

Outro elemento que demonstra a mudança de mentalidade da época é a presença de fantasmas (espírito de Don Andrea). Quando lemos a crítica de Lessing ao teatro francês, e seu elogio ao teatro inglês, nos vemos diante de um sintoma do que estamos dizendo. Na sua *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing diz que um espectro, numa peça de Shakespeare, tem vida, enquanto, numa peça de Voltaire, é apenas um mecanismo exigido pela trama. Isso acontecia porque o público de Shakespeare realmente acreditava e dialogava com esse tipo de fenômeno sobrenatural, enquanto o de Voltaire já estava ofuscado pelas luzes do racionalismo iluminista (LESSING, 1964, p.71). Na época do catolicismo, ainda existia a ideia de purgatório. Isso permitia que o homem medieval exercesse algum tipo de comércio com a morte, pois, no purgatório, ainda é possível negociar a salvação da alma. Com as mudanças causadas na Inglaterra pelo rompimento com o Vaticano e a introdução do protestantismo, o purgatório deixou de ser aceito. Isso trouxe uma tensão maior ao homem elisabetano, pois, sem ter certeza de seu destino após a morte, e tendo que aceitá-la como um limite intransponível, restou-lhe apenas a possibilidade de esperar que alguém voltasse para contar o que vira do outro lado. Esse é outro aspecto em que *The Spanish Tragedy* se mostra como um documento de sua época.

Percebemos melhor a importância do autor ao compará-lo com seus antecessores e sucessores. A peça que tentou trazer a tradição de Sêneca para o palco inglês foi *Gorboduc*, de Thomas Sackville. Vemos, então, uma tentativa de transpor de maneira um tanto direta a forma clássica de Sêneca para a língua inglesa. Quem conseguiria uma síntese entre o classicismo e os Mistérios medievais seria Kyd, inaugurando um gênero cultivado então por Shakespeare, Fletcher, Marston e Chettle, entre outros. Quando Chapman, em *Revenge of Bussy D'Ambois*, transforma seu protagonista não em um homem buscando vingança, mas em um guardião da lei, e, por isso, buscando se vingar “através dos meios justos”, vemos, então, que o racionalismo já estava prevalecendo. Isso marcaria não o encerramento de uma forma, que ainda seria usada, mas o fim de uma época sob a influência direta de Kyd e sua *The Spanish Tragedy* (BOWERS, 1959, p.152).

1.1 História da sociedade elisabetana

A função do presente capítulo é a de contextualizar historicamente o eixo das mudanças na linguagem encontrado em *The Spanish Tragedy*. Não se trata, portanto, de uma descrição abrangente do período elisabetano. Não interessa, aqui, entrar em detalhes sobre aspectos específicos do período. O que buscaremos é apontar um vetor geral de mudanças, e suas consequências em aspectos mais diretamente concernentes ao texto de Thomas Kyd.

O eixo das mudanças internas na Inglaterra é a ascensão da burguesia comercial e suas consequências mais diretas: a mudança na estrutura proprietária (principalmente de terras, mas também de outros ativos) e a mobilização social causada, com suas consequências nas instituições governamentais, religiosas e pedagógicas. O contexto é o de um capitalismo comercial nascente. Das amplas consequências desse processo, focaremos a questão da mobilidade social.

Não será feita nenhuma tentativa de síntese, nenhum esboço de conclusão. O que queremos aqui é mostrar uma flutuação histórica que será registrada por Kyd. E isso é feito pelo autor de três maneiras: no desenvolvimento do personagem, na curva dramática e na linguagem utilizada. Jerônimo encarna a transição de um sujeito integrado à corte até a sua desconexão com aquela realidade social. Sua linguagem acompanha essa transição, indo de um registro formal e retórico, exigido pelo *decorum* da corte, para um mais despojado, reivindicado pela burguesia, como demonstraremos adiante. Como se trata de linguagem teatral, essas mudanças acontecem dentro de uma estrutura dramática coesa.

Podemos começar a perceber as mudanças no próprio centro da sociedade tradicional: o campo. Lá, os traços de uma nova mentalidade se chocaram de maneira mais visível com a tradição. Isso aconteceu por alguns fatores, segundo A. L. Rowse:

A influência mercurial do comércio e dinheiro e mercados urbanos, sobretudo nas proximidades de Londres e dos portos, perturbando o velho e costumeiro sistema estabelecido de renda principalmente em espécie e serviços de trabalho, de uma agricultura predominantemente mais para a subsistência do que para o mercado.²²

Essa dinâmica criou uma nascente burguesia rural (o termo é anacrônico, mas serve para

²² The mercurial influence of trade and money and urban markets, above all the proximity of London and the ports, in disturbing the old settled customary system of rents largely in kind and labour services, of an agriculture dominantly for subsistence rather than geared to the Market (ROWSE, 1950, p.71).

identificar proprietários mais ligados às dinâmicas do mercado do que às tradições locais). Homens que passaram a ocupar uma posição intermediária entre a aristocracia e o campesinato:

Aqui existiam fazendeiros prósperos, que raramente ou nunca punham a mão no arado, mas engordavam o gado para Smithfield e outros mercados. Eles tinham ótimas condições e muitas vezes ficavam ricos [...].²³

Essa nova classe social tomou a frente em importantes transformações na realidade do campo:

A velha nobreza havia sido devorada pelas grandes guerras feudais. A nova nobreza era um fruto do seu tempo, para a qual o dinheiro era o poder dos poderes. Transformação de terra arável em pasto era, portanto, sua demanda.²⁴

Esse processo se dava pela inserção da Inglaterra num mercado mundial, levando, além da mudança na mentalidade da administração fundiária, ao cercamento de terras: “o movimento em direção ao cercamento é, talvez, a mais característica e é certamente a mais perceptível – e percebida – tendência na agricultura Tudor tardia”²⁵. Além da decadência da antiga aristocracia e da ascensão da nova nobreza, já apontadas, não se pode esquecer que “a dissolução dos monastérios e capelas, com a consequente liberação de um sexto de toda a área cultivável do país no mercado, teve um efeito importante nessa direção”²⁶. Referimo-nos à expulsão do campesinato, já que “a rápida ascensão dos fabricantes de lã ingleses, e o correspondente aumento no preço da lã na Inglaterra, deu o impulso direto a essas expulsões”²⁷.

Isso levou à “decadência da agricultura de subsistência”²⁸, o que, por sua vez, modificou as relações sociais. À medida que as condições de vida no campo se diluíam, a situação do campesinato se mostrava cada vez mais difícil. Nos arranjos tradicionais, o campesinato “gozava o usufruto da terra comum, que dava pasto para seu gado, fornecia a eles madeira, lenha e relva”²⁹. Por fim, chegou-se à expulsão do campesinato. A conexão entre a ascensão da nova aristocracia e a expulsão dos campos é explicada por Marx:

Os bens da igreja foram largamente dados a rapaces favoritos da realeza ou

²³ Here there were prosperous farmers who seldom or not at all set their hand to the plough, but fattened cattle for Smithfield and other markets. They were very well-to do and commonly became rich [...] (Ibid., p.72).

²⁴ The old nobility had been devoured by the great feudal wars. The new nobility was the child of its time, for which money was the power of all powers. Transformation of arable land into sheep-walks was, therefore, its cry (MARX, 2015, p.510).

²⁵ The movement towards enclosure is, perhaps, the most characteristic as it is certainly the most noticeable — and noticed — trend in later Tudor agriculture (ROWSE, 1950, p.84).

²⁶ The Dissolution of the monasteries and chantries, with the consequent throwing of one-sixth of the whole cultivable area of the country upon the market, had an important effect in this direction (Ibid., p.82).

²⁷ The rapid rise of the Flemish wool manufactures, and the corresponding rise in the price of wool in England, gave the direct impulse to these evictions (MARX, op. cit., p.510).

²⁸ [...] decay of subsistence husbandry (ROWSE, op. cit., p.80).

²⁹ [...] enjoyed the usufruct of the common land, which gave pasture to their cattle, furnished them with timber, fire-wood and turf, (MARX, op. cit., p.510).

vendidos a um preço nominal para cidadãos e fazendeiros especuladores, que expulsaram, *en masse*, os locadores hereditários e tomaram seus bens. A propriedade legalmente garantida da população mais pobre de uma parte dos dízimos da igreja foi largamente confiscada.³⁰

Essa ação social foi acompanhada de uma ação política correspondente, com pressões no Parlamento em direção a uma legislação mais liberal, que facilitasse as expropriações:

Em conflito insolente com o rei e o parlamento os grandes senhores feudais criaram um proletariado incomparavelmente mais largo pela expulsão forçada do campesinato da terra pela qual eles tinham os mesmos direitos feudais que o próprio senhor e pela usurpação da terra comum.³¹

É importante lembrar que a Inglaterra não estava num vácuo, mas que suas mudanças estavam ligadas a um cenário internacional: “O fluxo de prata vinda do Novo Mundo fez os preços subirem, encorajou a produção e o comércio, e ajudou a soltar as fundações da velha economia agrária estável”³². Essas palavras remetem tanto à colonização como à centralidade da Espanha no processo de saída da economia medieval. Isso certamente é um dos motivos que leva com que uma das peças inauguradoras do teatro elisabetano seja uma *Tragédia “espanhola”*. Colocar a ação no cenário onde ocorrem as tensões centrais de uma época é uma asserção política fundamental. Um exemplo interessante é o filme *O lobo de Wall Street*. Ao expor os excessos econômicos, políticos e pessoais do protagonista, o diretor (Martin Scorsese) está dialogando diretamente com o pano de fundo de uma época. Não se trata de observar a trajetória individual e as idiossincrasias de um autor, mas de dialogar com um *Zeitgeist*. O fato de parte do público não ter conseguido distinguir uma crítica, a ponto de o diretor ter sido obrigado a se pronunciar sobre isso, mostra apenas como, em nossa época, distinções políticas e econômicas estão borradas e se tornaram ambíguas para a opinião pública, imersa na nuvem de informações conhecida como “guerra não linear” (ver o documentário *Hypernormalisation*, de Adam Curtis). Na época elisabetana, no entanto, a distinção entre ingleses e espanhóis, católicos e protestantes, aliados e inimigos era bem clara. Kyd teve a maturidade estética de não simplificar os personagens espanhóis capitalizando a hostilidade inglesa, mas os apresentou como

³⁰ The estates of the church were to a large extent given away to rapacious royal favorites, or sold at a nominal price to speculating farmers and citizens, who drove out, en masse, the hereditary sub-tenants and threw their holdings into one. The legally guaranteed property of the poorer folk in a part of the church’s tithes was tacitly confiscated (MARX, 2015., p.512).

³¹ In insolent conflict with king and parliament, the great feudal lords created an incomparably larger proletariat by the forcible driving of the peasantry from the land, to which the latter had the same feudal right as the lord himself, and by the usurpation of the common lands (Ibid., p.510).

³² The flood of silver coming in from the New World sent prices up, encouraged production and trade, and helped to unfix the old foundations of a stable agrarian economy (ROWSE, 1950, p.81).

personalidades complexas. Com a exceção de Lorenzo, todos os personagens têm motivações variadas e nenhum é apresentado de maneira unilateral. Isso, no entanto, não retira o teor crítico da obra. O elisabetano médio tinha um mapa mental político em que a Espanha ocupava um lugar preciso, conferindo certo caráter modelar à corrupção enfrentada pelo protagonista na corte espanhola. Um exemplo de implicações políticas mais ou menos explícitas na peça aparece logo no monólogo de entrada, no qual Don Andrea, descrevendo o inferno, fala da presença dos usurários (que será comentada no lugar específico do monólogo). Rowse tem uma pista para explicar essa citação: “O reino de Elisabete viu uma expansão de crédito e uma extensão do acesso ao crédito junto com o crescimento do capital. A reclamação popular contra os usurários era constante”.³³

A Espanha, no entanto, era o elemento presente que apontava para o passado. O elemento que apontava para o futuro era o crescimento do comércio internacional. E a nova burguesia local se organizou nessa direção: “Membros da Companhia do Levante anteciparam a Companhia das Índias ocidentais, de onde surgiu um império”³⁴. O crescimento no comércio foi acompanhado por um correspondente na indústria. Velhos métodos de produção foram aprimorados para o aumento da produção de *commodities*. Por exemplo, “embarques de carvão do norte se multiplicaram por dez entre 1545 e 1625”³⁵. Novos métodos de produção foram inventados.

O processo descrito acima traz dois personagens à frente da cena: uma burguesia (rural e urbana) nascente, assim como uma nascente classe trabalhadora. Ambos se tornaram elementos fundamentais para a formação do teatro elisabetano, tanto como público como modificadores dos registros culturais e linguísticos utilizados.

Para entrever as consequências imediatas para o campesinato, basta lembrarmos do capítulo 28 do *Capital*, em que Marx enumera as leis contra a ‘vagabundagem’. Vejamos apenas a primeira, promulgada em 1530, ainda sob Henrique VIII:

Mendigos velhos e incapazes para o serviço recebem uma licença para a mendicância. Por outro lado, chibatadas e aprisionamento para vagabundos renitentes. Eles eram atados a um carro e açoitados até que sangue corresse de seu corpo, então faziam um juramento para voltar ao seu local de nascimento ou para o local onde tinham vivido nos últimos três anos e a “começar a

³³ Elizabeth’s reign saw an expansion of credit and an extension of credit facilities along with the growth of capital. The popular outcry against usurers was constant [...] (ROWSE, 1950, p.111).

³⁴ Members of the Levant Company in turn fostered the East India Company, from which grew an Empire (Ibid., p.111).

³⁵ [...] coal shipments from the North multiplied tenfold between 1545 and 1625 (Ibid., p.114).

trabalhar”.³⁶

Anos depois, a lei foi reforçada, afirmando que, na segunda punição, “meia orelha devia ser arrancada” e, na terceira, o “criminoso” deveria ser executado.

Mas vamos focar agora nossa atenção para os extratos sociais médios, que foram os reais agentes de mudança no período.

Primeiro, é preciso esclarecer que, por “médio”, não estamos nos referindo a nada parecido com a classe trabalhadora patrimonial constituída no pós-guerra. O termo se refere, aqui, àqueles que não fazem parte da antiga nobreza, mas que também não são mais trabalhadores braçais, os *yeoman*. O termo usado aqui, *gentry*, se refere tanto à alta burguesia comerciante como à nobreza rural recém-chegada. Nas palavras de Rowse, “o campo era governado pela *gentry* com a ajuda da nova nobreza recrutada largamente entre a *gentry*”³⁷. E a “ascensão da *gentry* foi a característica dominante da sociedade elisabetana”³⁸. As principais atividades comerciais do período se desenvolviam largamente nas mãos dessa classe social. Boa parte da administração e do serviço público também. É dessa ascensão que vieram boa parte das principais figuras da época, como “os Cecils e os Bacons”, nas palavras de Rowse (ROWSE, 1950, p.235).

O avanço da *gentry* se refletia economicamente também nas classes mais baixas, já que eles “recrutavam elementos consideráveis entre os *yeoman*”³⁹. Eles estavam “estendendo seu poder sobre quase todas as regiões do país”⁴⁰. Mas essa mesma ascensão entre os *gentry* e parte dos *yeoman* pressionou parte da população mais baixa. Não é à toa que “vadiagem e vagabundagem cresceram bastante”⁴¹.

Mas nas camadas médias da sociedade também existiam conflitos e estratificações. Principalmente “nas cidades maiores, entre os comerciantes mercadores endinheirados e os artesãos e pequenos varejistas”⁴². Foi dessa classe média mais baixa que saíram personagens como Shakespeare e Kyd, por exemplo. Os filhos desses comerciantes eram colocados nas *grammar schools*, para se prepararem para entrar no serviço público, ou se tornarem advogados

³⁶ Beggars old and unable to work receive a beggar’s licence. On the other hand, whipping and imprisonment for sturdy vagabonds. They are to be tied to the cart-tail and whipped until the blood streams from their bodies, then to swear an oath to go back to their birthplace or to where they have lived the last three years and to “put themselves to labour” (MARX, 2015, p.522).

³⁷ [...] the country was governed by the gentry, with the aid of the new nobility recruited largely from the gentry (ROWSE, 1950, p.164).

³⁸ [...] the rise of the gentry was the dominant feature of Elizabethan society (Ibid., p.235).

³⁹ [...] recruiting considerable elements from the yeomanry (Ibid., p.223).

⁴⁰ [...] they are extending their hold in almost every parish in the land (Ibid., p.223).

⁴¹ [...] vagrancy and vagabondage increased greatly (Ibid., p.223).

⁴² [...] in the larger towns between the moneyed merchant traders and the artificers and small retailers (Ibid., p.173).

ou clérigos. Esses estudantes ficaram conhecidos como *university wits* e foram eles que, por vocação ou falta de opção profissional, passaram a fornecer a mão de obra necessária para escrever os textos do nascente teatro elisabetano. Podemos perceber um nexos direto, portanto, entre a linguagem do teatro e a das instituições públicas, seja no governo, no direito ou na igreja, linguagem essa formada nas *grammar schools* e polida nas universidades. Passaremos, portanto, a examinar as principais instituições do período para terminarmos na origem do esforço linguístico educativo do período, as escolas.

Um dos fenômenos sociais mais evidentes do período “é a grande expansão do direito e da profissão de advogado”⁴³. Isso está diretamente ligado à expansão da classe média. Um dos motivos é a demanda desse tipo de trabalho no serviço público, com “o enorme crescimento nos negócios da corte”. Além do serviço público, importantes mudanças sociais contribuíram para esse fenômeno, para o fato de que “muitos problemas agora eram levados à justiça que antes teriam sido combatidos em facções e esforço de guerra privado”⁴⁴. Tratemos primeiro do serviço público.

Apesar de a rainha ainda ser o centro do poder (o que só iria mudar após a revolução), é importante lembrarmos que “o trabalho verdadeiro do governo caía sobre Conselho e sobre os grandes oficiais do estado”⁴⁵. Chamado de *Privy Council*, “era o foco da luta pelo poder até o topo”⁴⁶. Esse “era o corpo executivo permanente lidando com as questões do governo”⁴⁷. Além das questões tradicionais ligadas à administração, as discussões no *Privy Council* podiam variar bastante, já que ainda não se tratava de uma administração pública no sentido moderno da palavra. Na verdade, suas atribuições podiam “variar das mais altas questões da política nacional até as menores preocupações com indivíduos privados”⁴⁸. Outra função do conselho era uma das funções clássicas de qualquer estado: a policial. Isso incluía “vigiar movimentos sediciosos e subversivos, reforçar as leis contra Recusantes, controlar a imprensa, lidar com o desemprego e reprimir vagabundos, tomar medidas contra a fome, no concernente à saúde pública, aos teatros, à igreja”.⁴⁹

⁴³[...] is the great expansion of legal business and of the legal profession (ROWSE, 1950, p.360).

⁴⁴[...] many matters were now taken to law which would have been fought out in factions and private warfare earlier (Ibid., p.360).

⁴⁵[...] the actual work of government rested with the Council and the great officers of State (Ibid., p.271).

⁴⁶[...] was the focus of government and of the struggle for power at the top (Ibid., p.285).

⁴⁷[...] it was the permanent executive body dealing with government affairs (Ibid., p.285).

⁴⁸[...] it ranged from the highest issues of national policy to the minute concerns of private individuals (Ibid., p.286).

⁴⁹[...] watch for subversive and seditious movements, enforcing the laws against Recusancy, controlling the press, dealing with unemployment and repressing vagabonds, taking measures to relieve famine, with regard to public health, the theatres, the Church (Ibid., p.287).

O conselho acumulava funções que hoje discriminaríamos entre os poderes legislativo e judiciário. Sabemos que “em cidades pequenas o Conselho era frequentemente chamado para intervir”⁵⁰. Os conflitos poderiam ser “tanto internos e externos, com outras cidades, mas especialmente com outros poderes, jurisdições rivais”⁵¹.

Não é à toa que uma das marcas da época é a “estonteante prosperidade e expansão da profissão do direito”⁵². Isso podia ser visto no crescimento do seu contingente, nas fortunas acumuladas, no aumento de publicação de livros sobre o assunto, na maneira como advogados passaram a acumular terras (ROWSE, 1950, p.238).

Todo esse processo era consequência do fato de que essa classe média enriquecida (*gentry*) “estava agora emergindo como tendo influência formadora na sociedade”⁵³. Isso explica o “afluir para o *Inns of Court* em busca de educação”⁵⁴. Mas essa ascensão também teve consequências nas esferas mais altas do governo.

Gradualmente, os *Commons* passaram a ter um papel “sem dúvida mais decisivo que o dos *Lords*”⁵⁵. Isso se deve, entre outros fatores, “à longa continuidade da guerra, que necessitava do aumento de largas somas de taxaço”⁵⁶. Dessa maneira, os *Commons* “tanto em comitês como em discussões com toda a Casa”⁵⁷ se tornaram parte fundamental do governo.

Vejamos agora como a sociedade elisabetana, e principalmente seu principal fator de mudança, a *gentry*, se colocava em relação à uma das principais questões da época: a religião.

Existia uma tensão entre a igreja oficial, Anglicana, e as denominações mais decididamente protestantes. A primeira representava o governo e boa parte da nobreza. Quanto à segunda, “a expressão natural da *gentry* seria, provavelmente, deixada seguir seu curso, presbiteriana”⁵⁸. A igreja Anglicana se tornava foco de conflito com os presbiterianos da *gentry* não apenas por seu aspecto religioso, mas também porque a nobreza “tinha na organização episcopal um suporte indispensável para a sua própria posição na sociedade”⁵⁹. Apesar de se mostrar como um conflito religioso, podemos pensar antes num conflito social. E não apenas entre classes, mas entre membros de uma mesma classe. Como veremos, os membros da

⁵⁰[...] in smaller towns the Privy Council was frequently called upon to intervene (ROWSE, 1950, p.175).

⁵¹[...] both within and without, with other towns but especially with other powers, rival jurisdictions (Ibid., p.169).

⁵²[...] the astonishing prosperity and expansion of the legal profession (Ibid., p.238).

⁵³[...] was now emerging as having the formative influence upon society (Ibid., p.362).

⁵⁴[...] flocking to the Inns of Court for education (Ibid., p.343).

⁵⁵[...] undoubtedly more decisive than those of the Lords (Ibid., p.293).

⁵⁶[...] the long continuance of the war, which necessitated the raising of large sums by taxation (Ibid., p.293).

⁵⁷[...] both in committee and in discussions of the whole House (Ibid., p.293).

⁵⁸[...] the natural expression of the interests of the *gentry* would probably, left to themselves, have been Presbyterian (Ibid., p.386).

⁵⁹[...] had in episcopal organisation an indispensable support for its own position in society (ROWSE, 1950, p.386).

burocracia estatal tinham algo em comum com os da igreja: “A maioria dos bispos elisabetanos saíam dos termos médios da sociedade.”⁶⁰. Ambos disputavam segundo prerrogativas diferentes. É claro que, mesmo saindo dos termos médios, os bispos anglicanos estavam mais ligados aos interesses do governo, em oposição aos presbiterianos, mais ligados aos interesses da burguesia. Além disso, a igreja tinha funções sociais junto com as prefeituras e, num plano maior, o *privy council*. É natural que acontecessem conflitos em torno de suas prerrogativas. Junto às autoridades civis, “as cortes da igreja proviam a maquinaria através da qual a disciplina moral era reforçada”⁶¹. Esses conflitos se tornaram mais tensos após a Reforma, já que a igreja se via com direitos iguais aos do rei, mas agora “a igreja não governava mais o país, mas o país governava a igreja”⁶².

Os presbiterianos, apesar de bem difundidos, ocupavam predominantemente os estratos médios da sociedade, “principalmente, talvez, nos governos burgueses das cidades, especialmente os mercadores mais prósperos e gente do comércio em centros comerciais [...]”⁶³. Na burguesia rural “existia a *gentry* de mente puritana, que formava minoria em muitos condados”⁶⁴, enquanto “nos círculos mais altos um grupo pequeno, mas poderoso, dava aos puritanos consistente suporte e proteção”⁶⁵. Nas classes mais baixas, se espalhavam em “várias seitas separatistas, brownistas, A Família do Amor, anabatistas”⁶⁶. Pode-se perceber, portanto, uma identificação maior dos estratos médios da sociedade com o puritanismo, já que “o centro da coisa é encontrado na classe média e seus principais líderes são homens de classe média”⁶⁷.

Esses líderes se encontravam, no âmbito acadêmico, principalmente em Cambridge, que se tornara “o centro intelectual do puritanismo”⁶⁸. De lá, saiu boa parte das “bibliotecas inteiras escritas a favor e contra a transubstanciação, a favor e contra a presença de Cristo no sacramento da eucaristia [...]”⁶⁹. Esses assuntos tinham uma ressonância política insuspeita para a nossa sensibilidade. O governo tinha um livro de orações oficial e as fórmulas nele contidas eram

⁶⁰The bulk of the Elizabethan bishops came from the middle range of society (Ibid., p.408).

⁶¹[...] the Church courts provided the machinery through which this moral discipline was enforced (Ibid., p.424).

⁶²[...] the Church no longer ran the country: the country ruled the Church (Ibid., p.391).

⁶³[...] most widely, perhaps among the governing bourgeois of the towns, especially the more prosperous merchants and tradespeople in commercial centres [...] (Ibid., p.464).

⁶⁴[...] then there were the Puritan-minded gentry, who formed a minority in a good many counties [...] (Ibid., p.464).

⁶⁵[...] in the highest circles a small but powerful group gave the Puritans consistent support and protection (Ibid., p.464).

⁶⁶[...] various sorts of separatist sects, Brownists, the Family of Love, Anabaptists (Ibid., p.465).

⁶⁷[...] the centre of the thing is to be found in the middle class and its leading spirits were middle-class men (ROWSE, 1950, p.465).

⁶⁸[...] the intellectual centre of Puritanism [...] (Ibid., p.465).

⁶⁹[...] the whole libraries written for and against transubstantiation, for and against the presence of Christ in the sacrament of the eucharist (Ibid., p.387).

vistas como a presença de determinados grupos sociais no corpo do estado. As controvérsias religiosas buscavam, entre outras coisas, se materializar no culto oficial e, portanto, ganhar espaço político. O governo tentava equilibrar a tensão social num equilíbrio dogmático expresso no livro. Por isso, incluía nele, em relação ao “problema crucial da eucaristia”⁷⁰, tanto a fórmula protestante, tendo a eucaristia como memorial, quanto a católica, com a doutrina da presença real.

Dentre essas controvérsias, nenhuma foi mais importante que a entre Whitgift e Cartwright (à qual voltaremos no capítulo referente à linguagem). Cartwright era “sem dúvida o líder intelectual dos puritanos”⁷¹, enquanto Whitgift representava a igreja estabelecida. Curiosamente, “teologicamente era um calvinista tão ortodoxo quanto Cartwright”⁷². A controvérsia se concentrava em questões como a abolição do episcopado e a validade das punições do Antigo Testamento (ambas defendidas por Cartwright). A importância da controvérsia estava no seu aspecto político, já que lados diferentes do espectro social se viam representados em seus posicionamentos.

Outra consequência da Reforma e seu desejo para “tomar e usar as propriedades da igreja, frequentemente para escolas”⁷³ foi que “muitas cidades queriam adquirir uma *grammar school*”⁷⁴. Isso está ligado a outro fator visto acima, a saber, a ascensão da classe jurídica e a busca por educação, gerada pela ascensão social. Falemos um pouco, portanto, sobre a educação no período elisabetano.

Mais uma vez, um dos fatores determinantes de mudança foi a reforma religiosa. Uma consequência mais imediata foi que “a supressão de casas religiosas estava intimamente conectada com a fundação de instituições educacionais”⁷⁵. O próprio uso do espaço, pela “dissolução de capelas e guildas”⁷⁶, permitiu esse movimento.

Podemos perceber duas causas principais para essa mudança educacional. Uma seria cultural, com a maior integração da Inglaterra com a cultura europeia. Peacham, em 1622, no seu livro *Complete Gentlemen*, “retrata um ideal de um cavaleiro não menos inglês por ser reconhecidamente da Renascença”⁷⁷.

⁷⁰[...] the crucial matter of the eucharist (Ibid., p.399).

⁷¹[...] the undoubted intellectual leader of the Puritans (Ibid., p.469).

⁷²[...] theologically, Whitgift was as much of an orthodox Calvinist as Cartwright (Ibid., p.469).

⁷³[...] to take over and use Church properties, often for schools (Ibid., p.167).

⁷⁴[...] many towns wished to make provision for a grammar school (Ibid., p.167).

⁷⁵[...] in general, the suppression of religious houses was intimately connected with the founding of educational institutions (ROWSE, 1950, p.491).

⁷⁶[...] dissolution of the Chantries and Gilds(Ibid., p.489).

⁷⁷[...] portrays an ideal of a gentleman not the less English for being recognisably Renaissance (ROWSE, 1950, p.246).

A outra razão mais prosaica, mas não menos importante, dizia respeito à “estabilidade e prosperidade do reino”⁷⁸. O alcance da necessidade de formação nesse período fica bem claro com uma citação que Rowse tirou de Leach, num livro sobre a educação da época:

Isso respondeu à grande expansão nas fileiras médias da sociedade e equipou-as para desempenhar seu papel nela. As escolas de gramática eram essencialmente escolas de ensino de latim, pois o latim era a chave para todas as profissões. A necessidade disso não se limitava à Igreja e à universidade. “O diplomata, o advogado, o funcionário público, o médico, o naturalista, o filósofo, escreviam, liam e, em grande medida, falavam e talvez pensavam em latim. Mas o latim não era apenas o idioma das profissões superiores. Um comerciante ou o oficial de justiça de um distrito precisavam dele para suas contas, todo funcionário da cidade ou secretário de guilda precisava dele para seu livro de contabilidade. Colombo teve que estudar para suas viagens em latim, o general tinha que estudar táticas desse modo. O arquiteto, o músico, todos os que não eram nem um mero soldado nem um mero artesão precisavam, não de um pouco de gramática, mas de um conhecido familiar com a língua como língua falada e escrita”.⁷⁹

Podemos perceber, portanto, que as *grammar schools* eram um importante veículo de ascensão social. Um exemplo dessa instituição era a da mansão do Marquês de Exeter, em St. Laurence Poutney, em que estudavam cerca de 250 meninos, sendo “100 filhos de pais bem situados, 100 filhos de pais pobres e 50 crianças de pais pobres – sem dúvidas *patties* em estágio preparatório”⁸⁰, sendo que só os primeiros 100 pagavam mensalidades. Após esse período preparatório, uma parte dos estudantes ia para as universidades (Oxford e Cambridge) e então para “aquela universidade de direito, os *Inns of Court*”⁸¹.

Vejamos, então, como esse aparato retórico serviu para moldar as mentalidades da época.

⁷⁸[...] the stability and the prosperity of the reign (Ibid., p.490).

⁷⁹ It answered to the great expansion in the middle ranks of society and equipped them to play their part in it. The grammar schools were essentially schools for teaching Latin, for Latin was the key to all the professions. The need for it was not confined to the Church and the university. “The diplomatist, the lawyer, the civil servant, the physician, the naturalist, the philosopher, wrote, read and to a large extent spoke and perhaps thought in Latin. Nor was Latin the language only of the higher professions. A merchant, or the bailiff of a manor, wanted it for his accounts; every town clerk or gild clerk wanted it for his minute book. Columbus had to study for his voyages in Latin; the general had to study tactics in it. The architect, the musician, everyone who was neither a mere soldier nor a mere handicraftsman wanted, not a smattering of grammar, but a living acquaintance with the tongue as a spoken as well as a written language” (ROWSE, 1950, p.501).

⁸⁰[...] it consisted of 100 children of well-to-do parents, 100 poor men’s sons and 50 poor men’s children - no doubt ‘petties’ occupying a preparatory form (Ibid., p.506).

⁸¹[...] that legal university, the Inns of Court (Ibid., p.490).

1.2 O papel da retórica nesse contexto histórico

A retórica na época elizabetana foi muito mais do que uma técnica usada por poetas e oradores para enfeitar um discurso. Na verdade, a retórica se tornou, naquele momento, um código de comunicação que era necessário dominar se alguém quisesse ser ouvido. Já vimos acima a Merchant Taylor's School, que era uma *grammar school*. As *grammar schools* eram o lugar onde os filhos de uma burguesia nascente iam para aprender retórica. Isso era necessário para que depois pudessem disputar cargos públicos. Não é à toa que Kyd teve companheiros ilustres como Edmund Spenser. Assim como Marlowe e Shakespeare, Kyd também foi um produto desse tipo de estabelecimento. Como o pai de Kyd já tinha um bom cargo público (*scrivener*), suspeita-se que o fato de ele frequentar uma *grammar school* se deve ao fato de sua família o estar encaminhando para o mesmo destino. O uso da retórica não se resumia ao público educado para situações específicas, no entanto. No dia a dia, mesmo quem não frequentou *grammar schools* encontrava situações em que teria que se familiarizar com a retórica. Por esse motivo, manuais não só em latim, mas também em inglês passaram a ser publicados. Peter Mack dá o exemplo de um dos manuais mais populares da época, *The Enemy of Idleness*, de William Fulwood, em que o autor enumera usos cotidianos que poderiam ser feitos com seu manual: “Como fazer o pedido de um conselho a um advogado”, “Como um amigo pode escrever ao outro, confortando-o pela sua perda”, “Como visitar nosso amigo com cartas, não tendo nenhum grande problema para escrever”⁸². Vemos, portanto, que a retórica se estendia ao uso cotidiano. Por esse motivo, “aqueles que não queriam se tornar dependentes de homens retoricamente treinados tinham que adquirir (para ele ou para seus filhos) uma educação em retórica”⁸³.

Foi nesse ambiente que *The Spanish Tragedy* foi gestada. Ao ser a primeira tragédia elizabetana a ser encenada para uma audiência popular, fez a síntese entre as peças encenadas em tavernas e as imitações de Sêneca encenadas na corte, e encontrou um público pronto para recebê-la. Vejamos, agora, quais aspectos da retórica poderão ser mais proeminentes em um projeto de tradução.

Peter Mack assinala três níveis textuais, com os quais divide a retórica elizabetana. A

⁸² ‘How to request counsel of an advocate’, ‘How one friend should write to another, comforting him for his loss’, ‘How to visit our friend with letters, not having any great matter to write’ (MACK, 2002, p.80).

⁸³[...] those who did not wish to become dependent upon rhetorically educated men had to acquire (for themselves or for their children) an education in rhetoric (Ibid., p.3).

cada um desses níveis associa um termo retórico da época. Assim, temos a seguinte divisão: conteúdo (invenção), estrutura (disposição) e inflexão (estilo). Cada um desses três níveis possui seus respectivos componentes, exibidos na tabela abaixo⁸⁴:

Conteúdo	Estrutura	Inflexão
(invenção)	(disposição)	(estilo)
Sentenças morais	Cartas	Amplificação
História	<i>Progymnasmata</i>	Abordagem do público
Exemplos	Expectativas dos gêneros	Figuras retóricas
Análise de texto	Declamação	Formas lógicas
Argumentos	Disputas táticas	
Tópicos retóricos	Método lógico	
Descrições	Leitura dialética	
Lugares comuns		
Definições		
Distinções		

Das três colunas acima, os elementos que irão nos interessar estão na primeira e na última. Isso porque tanto o conteúdo quanto as figuras de estilos estarão presentes numa tragédia. Já, no que diz respeito à estrutura, teremos elementos diversos, como o diálogo e o monólogo (ver o capítulo sobre “convenções de fala”). Comentaremos um a um os itens relacionados acima, procurando indicar o seu interesse (ou não) num projeto de tradução. Convém, para localizarmos melhor esses elementos, retomar a divisão mais geral da retórica tradicional:

Invenção, o agrupamento de material para o discurso; Disposição, colocar esse material na estrutura apropriada; Elocução ou estilo, vestir as ideias do discurso com as palavras mais efetivas; Memória, memorização do discurso; e Ação, o uso da voz e dos gestos.⁸⁵

No que diz respeito à invenção, discernir o material recolhido por Kyd irá nos ajudar a perceber suas intenções em diferentes momentos. No que diz respeito à elocução, compreender suas

⁸⁴ Content (Invention): Moral sentences, Stories, Examples, Analysis of text, Arguments, Rhetorical topics, Descriptions, Commonplaces, Definitions, Distinctions; Structure(Disposition): Letters, Progymnasmata, Genre expectations, Declamation, Disputation tactics, Logical method, Dialectical reading; Inflection (Style): Amplification, Approach to audience, Figures of rhetoric, Analysis of text, Logical forms, Rhetorical topics, Definitions, Distinctions (Ibid., p.296).

⁸⁵ Invention, the assembly of the material of the speech; Disposition, placing that material in an appropriate structure; Elocutio or Style, clothing the ideas of the speech in the most effective words; Memory, memorising the speech; and Delivery, the use of voice and gesture (MACK, 2002, p.9).

figuras de estilo nos ajudará a elaborar estratégias de tradução. Já a disposição usada por Kyd corresponde àquela usada na tragédia, vista na apresentação, elemento que não sofrerá alteração em nosso trabalho. Por esse motivo, começaremos nossos comentários pela estrutura.

As divisões de um gênero, como uma carta, por exemplo, obedecem uma lógica diversa em relação ao gênero trágico. O mesmo vale para os gêneros analisados por Aphthonius, no seu *Progymnasmata*. Segundo Mack, “o ‘*Progymnasmata*’ e os manuais de escrita de cartas prescreviam muitas formas diferentes de escrita (e o conteúdo para cada forma) apropriados para ocasiões diferentes”⁸⁶. A fábula, a anedota, as máximas e outras formas de texto por ele analisadas pouco se encaixam nas estruturas trágicas e, mesmo quando se encaixam, como pode ser o caso de uma máxima, é de forma localizada. Para analisarmos a forma da tragédia precisaremos conhecer seus próprios pressupostos. No que diz respeito às “expectativas de gênero”, à “declamação” e às “disputas táticas”, tratam-se de partes da ação, por isso não entram numa análise de texto. Outro elemento da ação é a “abordagem do público” (na coluna da inflexão), que irá aparecer de forma localizada em *The Spanish Tragedy*. Trata-se dos *apartes*: quando um personagem se dirige para a plateia. É diferente do monólogo pela sua brevidade, sendo usado no começo, no meio ou no fim de um diálogo. Esse recurso será tratado no capítulo sobre “convenções de fala”. Já o “método lógico” e a “leitura dialética” são competências que os estudantes deveriam adquirir, não nos fornecendo elementos para uma descrição semiótico-textual. O mesmo vale para a “análise de texto” (na coluna da invenção).

Vale a pena, antes de encerrarmos o comentário sobre a estrutura (disposição), retomar as partes básicas da oração tradicional, ou seja: “A oração de quatro partes (exórdio ou introdução; narração, estabelecer as circunstâncias do caso; argumento; e conclusão).”⁸⁷ Essa estrutura básica pode sofrer uma série de variações. Cícero acrescenta uma “confirmação” à narração (MACK, 2002, p.38). Já sir Christopher Hatton divide seu argumento em “prova” e “refutação” (MACK, 2002, p.230). Mas o que realmente nos interessa é o que Lorchius demonstra no seu comentário. Segundo Mack: “Os comentários de Lorchius e os exemplos de literatura clássica que ele fornece demonstram que tais formas como a narração, a descrição e os lugares comuns são frequentemente incorporados em textos maiores.”⁸⁸ Narração e descrição serão usadas por Kyd nos monólogos de Jerônimo. Sua aplicação, no entanto, passa por enorme

⁸⁶The Progymnasmata and the letter-writing manuals prescribed many different forms of writing (and the contents for each form) appropriate to different occasions (Ibid., p.296).

⁸⁷The four-part oration (exordium or introduction; narration, setting out the circumstances of the case; argument; and conclusion) (MACK, 2002, p.9).

⁸⁸ Lorchius’s commentary and the examples from classical literature which he provides show that such forms as narration, description and commonplace are frequently incorporated into larger works (Ibid., p.39).

variação. De fato, narração ou descrição são macrocategorias, se faz necessário identificar os recursos textuais específicos usados em cada caso, e eles aparecem nos monólogos de duas maneiras: na poesia épica, principalmente, os tópicos utilizados na descrição de viagens pelo mundo dos mortos (que chamaremos de “épico ultramundano”), e, na racionalização de Jerônimo quanto ao que aconteceu e o que ele pretende fazer, que chamaremos de “modernidade”. A especificidade desses recursos será explicada adiante.

No que diz respeito à primeira coluna, a do conteúdo, as noções de “definição” e “distinção” também não serão muito úteis numa análise textual, pois dizem respeito a organizações argumentativas, não à maneira como elas podem aparecer estilisticamente na superfície do texto. Mack fornece o exemplo da organização de “definição” feita por John Case:

		A coisa definida, por exemplo, homem
		A cópula, é
	Partes	gênero, que é como o problema, animal
		Diferença, que é como a forma, racional
Definição		Descrição, consistindo de gênero e propriedade
Consiste em	Espécie	Notação, consistindo nos acidentes
		Interpretação, expressa em sinônimos
		Igualdade da definição com a coisa definida
	Leis	Verdade, que toda a essência da coisa seja explicada
		Clareza, que tudo obscuro seja esclarecido pela definição ⁸⁹

As características do objeto, da “coisa definida”, não dão, por si, a maneira como serão expressas, mas as possibilidades de caminhos conceituais. Por isso, não entraram como critério textual.

Trataremos agora de definir, rapidamente, os componentes retóricos restantes, na medida em que possam aparecer de maneira mais ou menos intensa no texto de *The Spanish Tragedy*.

As “sentenças morais” eram “os primeiros objetos de estudos nas classes mais baixas das *grammar schools*”⁹⁰. Procuravam cumprir “o objetivo humanista de ensinar virtude e bom

⁸⁹ Definition consists of; Parts: The thing defined, for example, man, The copula, is Genus, which is like the matter, animal, Differentia, which is like the form, rational; Species: Description, consisting of genus and property Notation, consisting of accidents Interpretation, expressed by synonyms; Laws Equality of definition with thing defined Truth, that the whole essence of the thing is explained Perspicuity, that everything obscure is cleared up by the definition (MACK, 2002, p.62).

⁹⁰[...] the first reading matter in the lower classes of the grammar school (MACK, 2002, p.33).

latim ao mesmo tempo”⁹¹. Aparecem, na obra de Kyd, como citação para reforçar conceitos. Serão traduzidas o mais literalmente possível, já que, pela sua própria natureza, se destacam do tecido textual. Uma das formas mais comuns em que aparecem é como sentenças latinas. Quando aparecem em vernáculo, normalmente estão sintetizando um raciocínio anterior. Nessas ocasiões ajudam a dar uma definição, na forma de juízos morais, do que estava sendo problematizado. Essa qualidade de *definiteness*, quando fora do contexto de uma amplificação retórica mais formal, se torna um dos elementos do que chamaremos de “voz enfática”, ou seja, o uso de um recurso retórico numa linguagem moderna, antirretórica, buscando reforçá-la (será tratado mais especificamente adiante, quando falarmos de *plainness*). Por fim, em alguns casos, as sentenças morais aparecem em latim e traduzidas.

As “histórias morais” tinham a função, segundo Lorichius, de “comover e agradar a audiência”⁹². Assim como as “sentenças morais”, tinham por fontes autores pagãos, como Ovídio e Cícero, além das escrituras (MACK, 2002, p.35).

Tanto as sentenças como as histórias morais têm por função ilustrar os textos com “exemplos”. Do mesmo modo, os fatos tirados de feitos históricos, que eram vistos como “exemplos de coisas e feitos a serem aprendidos e reutilizados”⁹³. Dos dois últimos recursos, mais extensos, não precisaremos nos ocupar, já que não aparecem nos monólogos.

Os “tópicos retóricos” estão ligados a tipos específicos de oratória, que são três: a judicial, a deliberativa e a demonstrativa. Vejamos as definições de Peter Mack:

A oratória judicial se preocupa em pleitear na corte diante de um júri, visando a condenação de um criminoso ou a absolvição a um cliente. A oratória deliberativa pertence à assembleia popular, argumentando pelo benefício de um tipo de ação específico ou lei proposta. A oratória demonstrativa se preocupa com o elogio ou a culpa, denunciando um inimigo ou celebrando um casamento ou um funeral.⁹⁴

Cada tipo de discurso deveria utilizar os tópicos corretos. Segundo Mack, “O *De conscribendis epistolis* de Erasmo sugere uma gama de elementos a serem incluídos em cada tipo de carta dependendo do tema da carta”⁹⁵, sendo que “cartas de encorajamento são voltadas para o efeito

⁹¹[...] the humanist aim of teaching virtue and good Latin together (Ibid., p.34).

⁹²[...] in moving and pleasing an audience (Ibid., p.36).

⁹³[...] examples of deeds and sayings to be learned and reused (Ibid., p.37).

⁹⁴ Judicial oratory is concerned with pleading in court before judge or jury, aiming at the condemnation of a criminal or the acquittal of a client. Deliberative oratory belongs to the popular assembly, arguing for the benefits of a particular course of action or proposed law. Demonstrative oratory is concerned with praise or blame, denouncing an enemy or celebrating a marriage or a funeral (MACK, 2002, p.9).

⁹⁵[...] Erasmus's *De conscribendis epistolis* suggested a range of elements to be included in each type of letter depending on the subject of the letter (Ibid., p.39).

emocional e devem empregar elogio, esperança e temor, amor e ódio. Cartas de persuasão se apoiam nos tópicos de honra e vantagem”⁹⁶. Os tópicos eram usados para construir diferentes tipos de argumentação. Por exemplo: “Tópicos associados com a oratória deliberativa, o legítimo, o justo, o útil, o possível ocorrem como elementos de lugar comum, da tese e de propostas de lei.”⁹⁷. Mas o que eram os tópicos? Mack nos fornece a definição de Rudolph Agricola: “Segundo Agricola os tópicos são uma lista de possíveis relações mantidas entre objetos e qualidades existentes no mundo.”⁹⁸. Agricola fornece, ainda, uma lista das qualidades que podem definir cada tópico:

Tópicos pertencentes à substância (definição, gênero, espécie, diferença, todo e partes); relacionados à substância (adjacentes, por vezes chamados adjuntos, ações e sujeito); causas e efeitos; lugar, tempo e circunstâncias; acidentes (contingentes, nomes, opiniões, comparações, similaridades e dissimilaridades); e opostos.⁹⁹

Mack traz um exemplo de uso dos tópicos feito por Agricola:

Ele dá o exemplo de “filósofo” para o qual ele primeiro oferece uma definição (“homem buscando conhecimento das coisas humanas e divinas, com virtude”) então o gênero no qual o “filósofo” pertence (“humano”), então em quais espécies “filósofo” é dividido (“estoico, epicurista, peripatético, etc.”) antes de continuar com a lista de causas eficientes (“outro filósofo, dores, devoção ao estudo”), causas finais (“para viver bem e em paz”) e efeitos (“escritos, crescimento moral, viver melhor, fama”).¹⁰⁰

Aqui temos um exemplo de descrição tópica, onde vemos um “objeto” sendo definido através de um esquema retórico pré-determinado. Mas os tópicos serviam também para fundamentar uma organização textual mais ampla. Fazendo descrições tópicas de objetos, “se descobrirá objetos ou qualidades mediadas que irão conectar os dois termos da questão principal”¹⁰¹.

⁹⁶[...] letters of encouragement are concerned with emotional effect and may employ praise, hope and fear, love and hatred. Letters of persuasion draw on the topics of honour and advantage (Ibid., p.40).

⁹⁷ Topics associated with deliberative oratory, the legitimate, the just, the useful, the possible occur as elements of the commonplace, the thesis and the proposal for a law (Ibid., p.40).

⁹⁸ According to Agricola the topics are a list of the possible relationships holding between objects and qualities existing in the world (Ibid., p.67).

⁹⁹Topics within the substance (definition, genus, species, difference, whole and parts); related to substance (adjacentes, sometimes called adjuncts, actions and subject); causes and effects; place, time and circumstances; accidents (contingents, names, opinions, comparisons, similars and dissimilars); and opposites (Ibid., p.68).

¹⁰⁰He gives the example of ‘philosopher’ for which he provides first a definition (‘man seeking knowledge of human and divine things, with virtue’) then the genus to which ‘philosopher’ belongs (‘man’), then the species into which ‘philosopher’ is divided (‘Stoic, Epicurean, Peripatetic etc.’) before continuing down the list to efficient causes (‘another philosopher, pains, devotion to study’), final cause (‘to live well and peacefully’) and effects (‘writings, improvement of morals, living better, fame’) (MACK, 2002, p.67).

¹⁰¹[...] one will discover mediate objects or qualities which connect the two terms of the main question (Ibid., p.68).

Partindo do exemplo acima, Agricola propõe uma questão, no caso, se “um filósofo deve tomar uma esposa?” e “encontra uma conexão entre a produção de crianças (que é parte da definição de ‘esposa’) e a preocupação do filósofo com a virtude”¹⁰². Ter um filho e dar uma educação virtuosa poderia ser, portanto, uma preocupação legítima para um filósofo.

A utilidade dos tópicos se mostra, portanto, na organização da argumentação. Trata-se de uma maneira de reunir, ordenar e apresentar material. É uma questão central na organização textual dos autores do período elizabetano. O interesse poético, no entanto, é apenas residual, já que trata da organização do pensamento, não de recursos textuais definidos. Não se estabelece o uso de imagens, nem de ritmos, nem de sonoridades, utilizando apenas os princípios organizativos dos tópicos. Pode dar algumas pistas, no entanto, em relação ao tipo de discurso utilizado (judicial, deliberativo ou demonstrativo) e, dessa maneira, ajudar a perceber com que universo discursivo Kyd poderia estar dialogando em determinados trechos. Concluímos que o interesse em relação aos tópicos e tipos discursivos num projeto de tradução de *The Spanish Tragedy* é apenas indireto, mas não totalmente irrelevante.

Os “argumentos” correspondiam à função do texto, que deveriam indicar o tipo de texto. Mack dá o exemplo das direções de Erasmo em seu livro *De conscribendis epistolis*. Com cada gênero, Erasmo discutia “a natureza do gênero e o tipo de argumentos e considerações que alguém poderia querer incluir”¹⁰³. Nas cartas de consolo, segundo Mack, Erasmo aconselhava “imaginar os sentimentos da pessoa que está com pesar para arrumar uma maneira de progredir de expressões de simpatia para histórias e ideias com o objetivo de diminuir a dor”¹⁰⁴. Como exemplo, Erasmo dá cartas de consolo “nas quais sentenças morais, citações literárias, fatos da história romana e argumentos filosóficos estão elaboradamente costurados”¹⁰⁵. A argumentação também pode ser tratada de um modo mais estrutural. Isso acontece quando se lança mão do uso de silogismos numa argumentação. Silogismo “é o principal assunto dos *Primeiros Analíticos*, de Aristóteles, e codifica todas as formas válidas de raciocínio de duas proposições (em termos estritamente definidos) para uma conclusão necessária.”¹⁰⁶ O exemplo que Mack fornece é: “Se nenhum homem justo é cruel e todo tirano é cruel, então nenhum tirano é um

¹⁰²[...] finds a connection between the production of children (which is part of the definition of ‘wife’) and the philosopher’s concern with virtue (Ibid., p.68).

¹⁰³[...] the nature of the genre and the kind of arguments or considerations one might wish to include (MACK, 2002, p.25).

¹⁰⁴[...] imagine the feelings of the grieving person in order to work out a way of progressing from expressions of sympathy to stories and ideas aimed at reducing grief (MACK, 2002, p.25).

¹⁰⁵[...] in which moral sentences, literary quotations, stories from Roman history and philosophical arguments are elaborately woven together (Ibid., p.25).

¹⁰⁶Is the main subject of Aristotle’s Prior Analytics, which codifies all the valid forms of reasoning from two true propositions (in strictly defined forms) to a necessary conclusion (Ibid., p.68).

homem justo.”¹⁰⁷ Segundo Mack, outras formas de argumentação, menos perfeitas que o silogismo, também eram adotadas, já que poderiam ser “mais úteis para a persuasão na linguagem real”¹⁰⁸. Essas formas seriam: “Entimema (silogismo incompleto), indução (argumento de uma instância particular para afirmações gerais) e exemplo (indução incompleta).”¹⁰⁹

Percebemos, pela descrição dada, que os argumentos se caracterizam de duas maneiras: o uso de argumentos em si e a condução de uma argumentação. No primeiro caso, temos o uso de argumentos adequados para a ocasião. No segundo, temos a forma como o raciocínio deve ser conduzido. Ao falar do primeiro caso, Erasmo caracteriza mais o tipo de discurso e a ocasião do que identifica um recurso específico, um procedimento. Os procedimentos poderiam ser variados, como sentenças morais, citações literárias, etc. Ao falar da argumentação, Mack nos fornece um procedimento técnico, assim como o uso dos tópicos, não um recurso textual. Novamente, os argumentos, induções e exemplos estarão presentes em trechos traduzidos, mas como não identificam recursos textuais específicos, sua presença na argumentação relacionada à tradução será bastante exígua.

Peter Mack nos dá a seguinte definição de lugar comum: “Os lugares comuns são passagens pré-preparadas num tom elevado num tópico particular.”¹¹⁰ Em seguida, fornece a definição de Aphthonius, que “define o lugar-comum como uma oração argumentando sobre qualidades boas ou ruins de alguma coisa”¹¹¹. Mack conclui que, nesse caso, o lugar-comum deriva da conclusão das orações (MACK, 2002, p. 43). Já Loricinus define de maneira mais estendida:

O lugar comum consiste de um prefácio (expressando a seriedade de um crime ou a necessidade de misericórdia, de acordo com o que for apropriado), argumento de contrário, exposição do caso, comparação, argumento de uma máxima moral, digressão, provocar ou evitar piedade, argumentos sobre a lei, o justo, o útil e o possível, e a conclusão.¹¹²

Seja numa definição mais simples ou mais elaborada, os lugares-comuns têm a função de “criar um efeito emocional” (MACK, 2002, p.43). Esse efeito, numa tradução, nem sempre será

¹⁰⁷If no just man is cruel and every tyrant is cruel, then no tyrant is a just man (Ibid., p.69).

¹⁰⁸[...] more useful in persuasion in real language (Ibid., p.69).

¹⁰⁹Enthymeme (incomplete syllogism), induction (argument from particular instances to general statement) and example (incomplete induction) (Ibid., p.69).

¹¹⁰Commonplaces are pre-prepared passages in an elevated style on particular topics (MACK, 2002, p.43).

¹¹¹[...] defines the commonplace as an oration arguing about the good or bad qualities in something (Ibid., p.43)

⁹¹ The commonplace consists of a preface (expressing the seriousness of the crime or the need for mercy, as appropriate), argument from contraries, exposition of the case, comparison, argument from a moral maxim, digression, moving or removing pity, arguments from the lawful, the just, the useful and the possible, and a conclusion (Ibid., p.43).

garantido. Um leitor (ou uma audiência) moderno pode não ter as referências necessárias para identificar um lugar-comum utilizado no século XVI. O que é possível para um tradutor é tentar perceber a presença de um mecanismo de adensamento no texto e buscar um recurso que dê conta desse adensamento no texto de chegada. Como o efeito depende, em grande parte, do contexto em que está inserido, a estratégia tradutória também terá que ser contextualizada. Em casos específicos, os lugares comuns podem ser usados para criar os efeitos de *definiteness* (dar uma definição sobre algo problematizado) ou *imperativeness* (transmitir urgência ou ordem, como se algo fosse necessário), que serão discutidos adiante (ver capítulo sobre *plainness*).

Outro elemento retórico, o uso de formas lógicas diz respeito ao recurso mais comum, aquele que pode servir de base para a compreensão da lógica geral de composição da época: as “sentenças modeladas” (*patterned sentences*). Trata-se do uso de qualquer procedimento retórico que leve a algum paralelismo, a alguma simetria, tanto dentro da frase como entre uma frase e outra. Como Mack coloca: “[...] a elaboração de um grupo de palavras em frases de uma sentença periódica e numa sequência de sentenças modeladas se tornou um lugar-comum na prosa elisabetana.”¹¹³. Mack dá o exemplo de figuras retóricas, como anáfora e isócolon (MACK, 2002, p.237). Essa “modelização” é tratada por Barish num artigo em que ele discute o que chamaremos de “geometrização” da linguagem. Esse conceito será um dos fundamentos do nosso projeto tradutório e será tratado adiante.

O próximo elemento retórico a ser tratado é um tanto difuso, mas bastante importante. Trata-se do conceito de “amplificação”. Segundo Peter Mack, “amplificação usa técnicas retóricas para fazer alguma coisa parecer mais importante para conseguir uma resposta mais forte de uma audiência”¹¹⁴. O que torna esse tópico difuso é o fato de que as “técnicas retóricas” mencionadas podem ser as mais variadas:

As técnicas específicas de amplificação que Erasmo menciona em *De Copia* (incremento crescente, aumento através das circunstâncias, comparação, racionalização, fingir não estar surpreso, e a acumulação de palavras e frases com o mesmo significado) são em sua maioria tiradas da explicação de amplificação de Quintiliano na *Institutio Oratoria*, viii.4. Algumas vezes se consegue amplificação adicionando sinônimos e utilizando muitas figuras retóricas juntas.¹¹⁵

¹¹³[...] the elaboration of a set of words into phrases of a periodic sentence and into a sequence of patterned sentences became a commonplace of Elizabethan prose (MACK, 2002, p. 43).

¹¹⁴[...] amplification uses rhetorical techniques to make something seem more important in order to elicit a stronger response from an audience (Ibid., p. 42).

¹¹⁵The specific techniques of amplification Erasmus mentions in *De Copia* (incremental increase, augmentation through circumstances, comparison, reasoning, pretending not to be surprised, and the piling up of words and

Citando Erasmo em *De conscribendis epistolis*, Mack ainda acrescenta aos exemplos o uso de “comparações, descrições vívidas e exemplos”¹¹⁶. Comentando a seção final do tratado de Susenbrotus, *Epitoma troporum ac schematum*, sobre “esquemas retóricos de amplificação”, Mack acrescenta às possibilidades de amplificação as “seções sobre a descrição de personagens, pessoas, coisas, lugares e tempo, divisão e enumeração, provérbio, comparação e exemplo”¹¹⁷. Ao voltar a tratar do assunto, dessa vez comentando tratados de história elisabetanos, Mack fornece uma nova lista de recursos destinados à amplificação:

Descrição detalhada para trazer uma cena à vida; comparações, tanto trazendo mais exemplos ou construindo alguma coisa mostrando que é maior que casos paralelos; ou uso denso de figuras de linguagem, especialmente metáforas e figuras envolvendo repetição de palavras ou modelização de sentenças.¹¹⁸

Os tópicos de linguagem, vistos acima, também podem ser usados para amplificação. Ao comentar uma carta de Francis Bacon à rainha, Mack diz que ele “amplificou com a personificação dos tópicos da oratória deliberativa”¹¹⁹.

Enfim, tópicos, exemplos, figura retórica, descrição, divisão, enumeração, comparação, etc. Parece que praticamente qualquer recurso retórico pode servir à amplificação. Então, como defini-la? Parece que se trata não apenas do recurso, mas da maneira como ele é utilizado. Como citamos acima, a amplificação era usada para conseguir gerar um efeito sobre uma plateia. Nem sempre, quando um recurso retórico é usado, é esse o caso. Ao comentar o tratado de retórica de Thomas Wilson, *The Arte of Rhetorique*, Mack diz:

Enquanto muitas das figuras envolvendo repetição e alteração da ordem das palavras são comentadas de modo relativamente breve, figuras associadas com amplificação, que em sua maioria entraram nos manuais através do uso que Susenbrotus fez de Erasmo, são explicadas e exemplificadas de maneira mais completa.¹²⁰

Podemos supor, portanto, que existem usos de figuras de retórica que servem para a

phrases with the same meaning) are mostly taken from Quintilian’s account of rhetorical amplification in *Institutio oratória* p. viii, 4. Amplification is sometimes achieved by adding synonyms and using many figures of rhetoric together (Ibid., p.43).

¹¹⁶[...] comparisons, vivid descriptions and examples (Ibid., p. 43).

¹¹⁷[...] sections on descriptions of character, persons, things, places and times, division and enumeration, proverb, comparison and example (Ibid., p. 86).

¹¹⁸Detailed description in order to bring a scene to life; comparisons, either providing further examples or building something up by showing that it is greater than parallel cases; or dense use of figures of speech, especially metaphors and figures involving repetition of words and patterning of phrases (MACK, 2002, p. 149).

¹¹⁹[...] amplified with a personification of the topics of deliberative oratory (Ibid., p. 204).

¹²⁰ While many of the figures involving repetition and alteration of word-order are described relatively briefly, figures associated with amplification, which mostly entered the manuals through Susenbrotus’s use of Erasmus, are explained and exemplified more fully (Ibid., p.90).

amplificação, enquanto outros não. A separação entre “figuras envolvendo ordem de palavras” e aquelas “associadas com a amplificação” permitem pressupor que amplificar estava associado ao nível textual, mais especificamente, ao tom do discurso. Além de aumentar o impacto de uma passagem, a amplificação poderia servir para “manter o decoro” (MACK, 2002, p.216) ou, ainda, ser reverente numa carta à rainha (MACK, 2002, p.222). O que todos esses usos têm em comum é o fato de termos procedimentos sendo usados para manter uma certa impostação, para tirar o texto do utilitarismo mais imediato.

Nos monólogos de *The Spanish tragedy*, o uso de amplificação é marcado de duas maneiras: por um lado, existem trechos extremamente ornamentados, cuja amplificação é inequívoca; por outro lado, aparecem rompimentos explícitos com a ideia de *amplificação* e *decorum*, instaurando um outro tipo de registro que chamamos de *modernidade*. Dessa maneira, *amplificação* e *decorum* se tornam verdadeiros eixos organizadores do texto de Kyd e do presente trabalho tradutório, e é assim que serão retomados adiante.

Quanto às figuras retóricas, tratam-se das mesmas usadas desde a antiguidade. Peter Mack não fornece nenhuma listagem, nem nós vemos a necessidade de retomar isso aqui. O mais importante é seu uso. Na página 45, Mack diz que tropos como metáfora, metonímia e sinédoque estavam entre as mais importantes, tendo como fonte a *De copia*, de Erasmo (MACK, 2002, p.45). De Weltkirchius, Mack destaca a presença de figuras de dicção, como repetição, polissíndeto, vírgula e cólon (MACK, 2002, p.90). Dos manuais de Sherry e Wilson, Mack recolhe exemplos de epanáfora e gradação (MACK, 2002, p.91). De Peacham, Mack traz a cronografia, os provérbios, a paroemia, a apodexis, a sinédoque, a contenção e a antítese (MACK, 2002, p.93-4).

Além do caráter técnico do assunto, fugindo do nosso interesse imediato, existe o problema de que “a colocação de muitas figuras num grupo ao invés de outro parece bem arbitrária”¹²¹. Discutir as possibilidades de organização da retórica elisabetana é um longo debate que foge ao nosso escopo. Identificaremos figuras retóricas em nossas análises não de modo exaustivo, mas na medida em que contribuirão para a discussão tradutória. Para isso, recorreremos à ideia de geometrização da linguagem, que adaptamos de Barish, e que será exposta adiante.

¹²¹[...] many figures whose placing within one group rather than another seems quite arbitrary (MACK, 2002, p. 95).

Capítulo 2 – Peça: Jerônimo e os caminhos do sujeito em *The Spanish Tragedy*

O juízo crítico sobre Kyd passou do completo esquecimento (anonimato em antologias com obras suas) até variações dentro da crítica moderna, das quais tentamos dar uma breve noção acima. Alinhados principalmente a críticos mais recentes, como Freeman (1967) e Erne (2001), consideramos que o processo de desagregação mental de Jerônimo, após a morte de seu filho Horácio, é mostrado por Kyd com grande complexidade. Se, por um lado, ele passa a ser tomado de acessos de melancolia e desespero desde o momento em que vê seu filho assassinado, sua capacidade de discernimento não o abandona, mas vai, gradativamente, ganhando um aspecto mórbido. Essa evolução só pode ser explicada pelo desenvolvimento da trama e pelo que ele tem de revelador em relação à sua época. Para explicitar o fio que prende os aspectos psicológicos, históricos e sociais implicados na trama, é preciso que nos foquemos no desenvolvimento da personagem central, Jerônimo, destacando-o do resto do contexto.

Com efeito, no livro de Maria Lúcia Levy Candeias, *A Fragmentação da Personagem* (2012), a autora ressalta a importância de se compreender a especificidade da situação da personagem, isto é, a necessidade de se fazer um recorte:

[...] de maneira que a análise empreendida no âmbito dos textos teatrais confirme as afirmações da crítica com relação a fragmentação da personagem, mas também crie a possibilidade de percebermos como esse processo se dá dentro das obras (justaposição, dicotomia entre personagem e o que é dito dela, incompatibilidade entre personagem e ação dramática) o que aprofunda a compreensão do problema [...] (CANDEIAS, 2012, p.78).

Nesse ponto, a autora se afasta de autores como Cândido, Ginsburg, Abirached e Szondi, entre outros, que, por diferentes motivos, segundo ela, acabam por não observar a evolução da figura.

Entendemos que é justamente essa observação menos detalhada na figura central que faz com que, muitas vezes, a figura de Jerônimo seja vista como pouco problemática, chegando até mesmo ao caricato. Para compreendermos as fases de desenvolvimento da personagem, utilizaremos uma classificação proposta por Candeias (2012).

2.1 Tipologia das personagens

A primeira separação proposta pela autora é entre *personagem típica*, que é essencialista, ou seja, não muda, possui traços definitivos e discurso coerente, e *personagem característica*, que passa por mudanças psicológicas. O *personagem típico* tem um traço fortemente dominante, muito bem definido, tende a personificar determinados valores ou sentimentos, apresentando-se como arquétipo (a fraternal Antígona, o avarento Tartufo). A *personagem típica* seria comum na Idade Média, por exemplo, quando as personagens correspondiam a tipos fixos, sem profundidade psicológica. Já a *personagem característica* fica mais proeminente com o individualismo do Renascimento, quando o homem passa a ser o único responsável por suas ações, não mais os deuses. Um exemplo seria Hamlet, de Shakespeare (curiosamente, uma primeira versão de *Hamlet*, perdida, é atribuída de Thomas Kyd).

Essa tipologia me leva a interpretar Jerônimo como um personagem intermediário. Não possui ainda a profundidade psicológica de um personagem shakespeariano, mas não é mais um personagem típico, no sentido daqueles encontrados nas Moralidades e Milagres medievais. Sua fragmentação representa tanto a fragmentação da época como o resultado de um conflito psicológico cenicamente exposto. Podemos encará-la como o resultado de um meio corrompido, em que as negociatas políticas têm mais espaço que as noções de justiça. Tal perspectiva iria de encontro à plateia inglesa, observando o império católico espanhol como representação da decadência. Isso nos leva ao problema do contexto, que será tratado. Mas antes é necessário complementar a descrição da tipologia de Candeias, uma vez que tanto personagens *típicas* quanto *características*, entretanto, ainda podem estar sob uma mesma rubrica: a de *personagem íntegra*. Essas seriam personagens controladas por emoções ou princípios que são dominantes até o fim do enredo. As *personagens íntegras típicas* teriam a predominância de um traço de personalidade sem aprofundamento psicológico, representando apenas um *tipo* ideal de ser humano, não uma personalidade individualizada (o glutão, o avarento, etc); as *personagens íntegras características* teriam a predominância de mais de um traço psicológico sendo analisado, ou seja, os traços específicos de uma personagem serviriam para *caracterizá-la* como uma personalidade individual. No entanto, a *personagem característica* também pode entrar numa nova categoria: a de *personagem dividida*, se nenhum de seus traços predominar, fazendo com que a personagem perca seu contorno. Fedra, por exemplo, é uma *personagem dividida característica* enquanto fica em conflito entre a moral e a emoção, mas, no decorrer da peça, se torna uma *personagem íntegra característica*, já que a emoção prevalece (CANDEIAS, 2012, p.26). Temos, portanto, a possibilidade de uma personagem ser *íntegra característica* e *dividida característica*, essas possibilidades podendo ocorrer na mesma peça. A distinção básica seria, portanto, entre herói dividido, que é aquele

que tem mais de uma motivação, e a personagem íntegra, se uma das motivações for dominante (CANDEIAS, 2012, p.25). A categoria *personagem característica* se aplica, então, tanto às personagens íntegras como às divididas. Se a necessidade de análise as esgarçar muito, no entanto, as *personagens divididas características* podem se tornar ainda outro tipo de personagem: a *personagem fragmentada*.

Heróis e personagens divididos são compostos por justaposição de traços (CANDEIAS, 2012, p.41). Heróis divididos estão, no entanto, a um passo de se tornar personagens fragmentados. É esse um passo importante, já que permite mostrar a trajetória de fragmentação da personagem até a dissolução final (CANDEIAS, 2012, p.45).

Podemos ver, portanto, que encontramos uma gradação entre as personagens: temos as *íntegras típicas*, as *íntegras características*, as *divididas características* e, num passo seguinte, a *personagem dividida fragmentada* (Guinsburg, Rosenfeld). Num caso extremo, encontramos ainda a *personagem atípica* (Sarrazac). Passemos a uma breve descrição dos últimos dois casos.

A *personagem fragmentada* não tem caráter linear, personalidade fixa, mas traços em *justaposição*. Sua estrutura psicológica é mais esmiuçada. Eliminam-se detalhes que individualizam a personagem para buscar traços universais (no caso de Jerônimo, em determinado momento, sua obsessão por vingança e sua melancolia em relação ao filho morto), ganham estrutura mais esquemática. Não há personificação de emoções ou ideias, mas metáforas impessoais (CANDEIAS, 2012, p.XVIII).

A categoria de *personagem atípica* só se aplica a personagens fragmentados e alienados, sem origem determinada, com traços mínimos, sem contexto histórico e social, põe em jogo *qualquer* comunicabilidade (CANDEIAS, 2012, p.21, grifo nosso).

Poderíamos construir o seguinte esquema, indo da personagem mais íntegra, sem nenhuma divisão, à mais dividida (*personagem atípica*), sem nenhuma caracterização:

Íntegra:	Personagem íntegra típica (tem apenas uma característica dominante)
	Personagem íntegra característica (tem mais de uma característica, mas uma é dominante)

Dividida:	Personagem dividida característica (tem mais de uma característica, e mais de uma é dominante)
	Personagem dividida fragmentada (tem mais de uma característica, sem nenhuma dominância, apenas justaposição)
	Personagem atípica (apresenta apenas traços dispersos, que não chegam a formar características minimamente delineadas)

Como pretendemos demonstrar ao longo do nosso trabalho, Jerônimo passaria por quase todos os estágios dessa tipologia, começando como personagem íntegro característico, passando para personagem dividido característico, tornando-se personagem dividido fragmentado e terminando a peça com traços do personagem atípico. Mas, para tanto, é preciso considerarmos sua trajetória em relação ao seu contexto.

2.2 Contextos

Existem dois tipos de contexto: o *contexto integrado* e o *contexto desintegrado*. No contexto integrado, os personagens é que são responsáveis pelo conflito, que, se resolvido, restabelece a harmonia (CANDEIAS, 2012, p.29).

Na classificação *contexto desintegrado*, “entram todas as personagens que se fragmentam para subsistir dentro de um contexto desintegrado e desintegrador” (CANDEIAS, 2012, p.59). No *contexto desintegrado*, o conflito emerge das contradições do meio, o que leva a autora a dizer:

[...] quando a personagem se fragmenta em decorrência do meio em que está inserida, há, em geral, a necessidade de enfocar o ambiente. Esse deslocamento do foco da ação para o ambiente implica na suspensão da presentificação, o que significa ampliar os recursos épicos, desdramatizar o

drama (CANDEIAS, 2012, p.19).

A desdramatização do drama implica, pois, o uso de recursos épicos. Isso ocorre em *The Spanish Tragedy* desde o primeiro ato. A primeira cena já é inspirada no sexto canto da *Eneida*¹²². Isso levanta uma questão. A autora coloca a questão da desagregação do personagem e do contexto como resultado de um desenvolvimento de recursos nos textos teatrais. Esses recursos, que incluem a desdramatização e o uso do épico, apareceriam dentro de um panorama histórico que levaria ao esgarçamento do tecido dramático. É possível, então, aplicar tais conceitos de personagem e de contexto, desenvolvidos levando em consideração a dramaturgia moderna, a uma peça do Renascimento? A própria autora responde.

Ao descrever a diferença entre herói e anti-herói, a autora declara que “temos que voltar à Grécia e Roma e apontar as diferenças de construção já existentes a partir daquele período” (CANDEIAS, 2012, p.73). E exemplifica: “[...] a personagem fragmentada já existia, principalmente em textos cômicos e farsesco, em épocas muito anteriores (Bileleão em *As Vespas*, de Aristófanes)” (CANDEIAS, 2012, p.70).

Podemos então concluir, junto com a autora:

[...] a análise das peças nos permite afirmar que nem a personagem fragmentada e nem o contexto desintegrado são invenções do século vinte, de maneira que parece-nos que o problema não reside numa concepção unitária do indivíduo, ou mesmo de sociedade, mas num ideal unitário.

Senão vejamos: desde o mundo helênico, o homem é concebido como composto de uma parte racional e de outra irracional (as paixões). É portanto bifacetado (CANDEIAS, 2012, p.78).

A raiz do problema estaria, portanto, na própria concepção de ser humano:

[...] a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre *incompleta*, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário.

Esta impressão se acentua quando investigamos os, por assim dizer, fragmentos do ser, que nos são dados por uma conversa, um ato, uma sequência de atos, uma afirmação, uma informação. Cada um desses fragmentos, mesmo considerado um todo, uma unidade total, não é uno, nem contínuo. Ele permite um conhecimento mais ou menos adequado ao

¹²²Toda a introdução, onde Andrea descreve as visões infernais e os caminhos a serem tomados até encontrar a Vingança. Na *Eneida*: “Parte-se a estrada aqui: de Dite aos paços / corre à direita, e além nos fica o Elísio, / No ímpio Tártaro, à esquerda, os maus padecem.” (VI, II. 540-3; trad. MENDES, 1964, p. 234)”. Na *The Spanish Tragedy*: “Havia três caminhos: na direita / Caminho aberto para os ditos campos comentados / Onde vivem amantes e guerreiros, / Mas cada um contido em seus limites; / ”. (ato I, cena I, verso 59 em diante; trad. HELIODORA, 2015, p.15).

estabelecimento da nossa conduta, com base num juízo sobre o outro ser; permite, mesmo, uma noção conjunta e coerente deste ser, mas essa noção é oscilante, aproximativa, *descontínua*. Os seres são, por natureza, misteriosos, inesperados. Daí a psicologia moderna ter ampliado e investigado sistematicamente as noções de *subconsciente* e *inconsciente*, que explicariam o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer (CANDEIAS, 2012, p.35, citando “A Personagem do Romance”, de A. Candido, em *Personagem de Ficção*, p.56, grifos da autora).

Daí concluirmos ser possível utilizar a tipologia de personagem proposta pela autora para personagens de qualquer época, incluindo a época elisabetana. Primeiro, pelo fato de que Candeias identifica a possibilidade de usar características reforçadas num determinado momento cronológico para analisar personagens surgidos em outro. Acreditamos que isso se deve ao fato de que a complexidade humana, em qualquer época, embora explorada de maneira diversa, se mantém como uma constante. Os traços enfatizados numa época não apagam os outros relegados ao segundo plano. Segundo, pelo momento de mudança em que Kyd escreve. As épocas de transição têm por característica assumir traços de mais de uma época, muitas vezes antecipando consequências que só vão se mostrar claramente muito tempo depois. Esse processo se mostra na maneira como Jerônimo se desenvolve: por um lado, *ethos* medieval, por outro, sujeito moderno.

2.3 Jerônimo: o caráter multifacetado da personagem

Thomas Kyd tinha como referência a retórica clássica, o que inclui a divisão feita no sexto capítulo da retórica aristotélica. Segundo essa perspectiva, o primeiro ato serviria para apresentar a situação. Temos, no caso de *The Spanish Tragedy*, a presença de Jerônimo na corte como Juiz, exercendo sua função junto ao rei. O conflito estaria entre seu filho, Horácio, e Baltasar. O segundo ato serviria para o desenvolvimento da trama. Vemos aí a união de Horácio e Bel-Imperia, e a união de Lorenzo e Baltasar para tirar Horácio de cena. Temos, nesse mesmo ato, a reviravolta, quando Horácio é assassinado e Jerônimo torna-se um homem dividido entre sua inclinação pela resolução legal do crime cometido e o desejo de vingança. No terceiro e quarto atos, vemos a precipitação de Jerônimo a uma condição de desamparo legal e desespero pessoal, levando, enfim, à desagregação do personagem e ao desfecho trágico.

A questão é que, nessa perspectiva, a complexidade da personagem fica em segundo

plano em relação ao mecanismo textual da peça como um todo. Isso pode ser problemático no que diz respeito à percepção dos conflitos da personagem, dando a sensação de gratuidade em algumas de suas ações (do que, realmente, Kyd foi acusado). Pretendemos, portanto, utilizando os critérios expostos acima, examinar, ato por ato, as ações de Jerônimo. Para tanto seguiremos a sugestão de Ryngaert concernente à decupagem de cenas. Para o autor, “a decupagem é a melhor maneira de apreender o real, organizando-o” (RYNGAERT, 1996, p.40). É na decupagem que se percebe “as escolhas dos autores”, e como eles “organizam seu universo mental e o estruturam em função de ritmos que lhe são próprios” (RYNGAERT, 1996, p.39). Examinando cena por cena da presença de Jerônimo, veremos que tipo de personagem ele se mostra ao longo de cada trecho da peça.

Estaremos, também, analisando as cinco adições apresentadas na peça após 1602.

2.3.1 Ato I – Jerônimo personagem integrado

Na cena 1, temos apenas o fantasma de Don Andrea e o espectro da vingança dando informações sobre o contexto da ação.

Jerônimo aparece na cena 2, não como nobre, mas como magistrado e conselheiro do rei, desejando que seu filho¹²³ “possa sempre servir ao meu soberano senhor, ou perecer a não ser que sirva o meu senhor”¹²⁴. Sua próxima fala o coloca em defesa do filho, no que diz respeito à sua querela sobre quem prendeu o príncipe português, Baltasar, tendo como contendores Horácio (filho de Jerônimo) e Lorenzo. Seu filho “jamais tinha agradado seus olhos, até aquele momento”¹²⁵. Após mais uma alteração entre os contendores, Jerônimo faz sua última fala na cena, em que faz mais uma defesa de Horácio, dizendo saber que o rei é justo e sábio, e por isso deve falar em favor de Horácio, já que “aquele que caçou o leão é o vencedor, não quem apenas usou a sua pele; assim lebres puxariam os pelos das barbas do leão”¹²⁶, querendo dizer que Lorenzo entrou no combate quando o príncipe já estava rendido por Horácio.

Após sua fala, Jerônimo é contido pelo rei, que, com uma postura indulgente e conciliadora, decide que Horácio ficará com a recompensa, e Lorenzo com o hóspede. Nessa cena encontramos um tipo de oratória cortesã presente na convivência aristocrática da época (como na cena em que Horácio é indicado como um dos responsáveis pela prisão de Baltasar,

¹²³As traduções são semânticas. Estratégias de tradução serão discutidas no momento específico.

¹²⁴[...] long may he live to serve my sovereign liege, And soon decay unless he serve my liege (I. II, 98-99).

¹²⁵[...] he never pleas'd his father's eyes till now" (I. II, 119).

¹²⁶[...] he hunted well that was a lion's death, / Not he that in a garment wore his skin: / So hares may pull dead lions by the beard (I. II, 170-173).

quando Jerônimo fala: “Longa vida tenha, para servir meu senhor / E cedo decaia a não ser que sirva meu senhor.”)¹²⁷. Tal retórica perpassava tanto a interação direta como a própria literatura (RICHARDS, 2003, p.1), e se caracterizava pelo uso da amplificação. Segundo Peter Mack, a amplificação era um estilo mais elaborado que um escritor usava para dar ênfase a uma passagem ou para conseguir uma resposta emocional do público (MACK, 2002, p.149). Enquanto aparece como *personagem íntegro*, essa será a fala característica de Jerônimo. Quando se torna *personagem dividido*, sua linguagem muda, passando para um estilo mais direto. Distinguir tais momentos linguísticos será fundamental num exercício de tradução, e o tema será estudado em mais detalhes num capítulo específico.

Nas cenas 3 e 4, Jerônimo não aparece.

Na cena 5, vemos um jantar em honra ao príncipe Baltasar, já tratado como convidado e posto a par dos planos de matrimônio entre as duas cortes do rei espanhol. O responsável por providenciar o entretenimento (uma “diversão cheia de pompa”, nas palavras do rei) era, numa dessas ironias típicas de Kyd, Jerônimo. Ele entra trazendo três “reis” aprisionados. Cada um lhe entrega um estandarte e, enquanto ele entrega o estandarte para o rei, faz um discurso explicando de que se trata. O primeiro seria Robert, conde de Gloucester, que, segundo Jerônimo, chegou em Portugal com 20 mil homens e forçou um rei sarraceno a servir a Inglaterra. O segundo seria Edmond, Conde de Kent, que teria vencido um rei português numa batalha. O último seria John de Gaunt, Duque de Lancaster. Este teria aprisionado um rei de Castela. Entre cada estandarte, o rei falava a Baltasar no sentido de que não havia problema em servir outro rei, já havendo até laços entre Espanha e Portugal (ver acima comentários sobre esse episódio).

O que nos interessa nesse momento é que Kyd usou alguns fatos históricos, ainda que de maneira pouco apurada, para construir uma alegoria agradável ao rei e ao seu hóspede. Vemos, portanto, que, no primeiro ato, Jerônimo era um *personagem integrado* num contexto integrado. Não só possui traços dominantes (fidelidade, obediência) como tais traços ajudam a manter a ordem estabelecida no reino. É esse Jerônimo, fiel servidor do senhor seu rei, que deixamos no primeiro ato.

2.3.2 Ato II – Jerônimo: personagem dividida pela dor

A primeira cena mostra a aliança entre Lorenzo e Baltasar, e as maquinações do primeiro

¹²⁷Long may he live to serve my sovereign liege, / And soon decay unless he serve my liege (I. I, 98-9).

para obter informações de sua irmã, chantageando um empregado da mesma, Pedringano. A segunda cena mostra a aproximação entre Horácio e Bel-Imperia. A terceira mostra o rei preparando o casamento entre Baltasar e uma aristocrata espanhola. Na quarta cena, vemos Lorenzo tentando aproximar Baltasar de Bel-Imperia, além do aumento das animosidades entre Baltasar e Horácio, agora por causa de Bel-Imperia. Em nenhuma dessas cenas a figura de Jerônimo aparece. No final da quarta cena, enquanto Horácio e Bel-Imperia estão juntos no quarto de Horácio, Pedringano os trai, levando os assassinos para o esconderijo dos amantes, onde Horácio é morto, sob os gritos de Bel-Imperia.

A quinta cena, portanto, começa com Jerônimo em seu quarto, sendo acordado por gritos de uma mulher pedindo socorro dentro do seu jardim (“que gritos me arrancam da cama nua / e gelam meu coração palpitante com medo trêmulo?”)¹²⁸. Ao se levantar, vai ao seu jardim e encontra um homem pendurado numa árvore (“mas espere, que espetáculo sanguinário é esse? / um homem enforcado e os assassinos fugiram”)¹²⁹. Apenas depois de cortar a corda que o rendia, Jerônimo reconhece, primeiro a roupa, depois o próprio filho (“aquelas roupas que eu muitas vezes vi / Meu Deus, é Horácio, meu doce filho / Oh, não, mas aquele que outrora foi meu filho”)¹³⁰. De início, faz um monólogo lamentando o assassinato, utilizando símiles poéticos que preenchem uma situação de pesar (oceano de lágrimas, noite que cobre o pecado). Logo em seguida entra sua mulher, Isabela. Ela reconhece o filho. Jerônimo a chama para lamentar o acontecido e diz que conhecer o assassino ainda seria alguma alívio. Isabela também faz o seu lamento (corram fontes de lágrimas, soprem suspiros). Vejamos o monólogo:

Que clamores me arrancam da cama descoberta
 E gelam meu ofegante peito com trêmulo medo,
 Que nunca antes ameaça pode abalar?
 Quem chama Jerônimo? Fale, aqui estou.
 Eu não cochilei, portanto não foi sonho
 Não, não, uma mulher gritou por socorro
 E aqui nesse jardim foi dado seu grito
 E nesse jardim eu devo resgatá-la.
 Mas espere, que espetáculo mortífero é esse?
 Um homem enforcado e os matadores fugiram
 E em minha chácara, para por a culpa em mim.

¹²⁸[...] what outcries pluck me from my naked bed, / And chill my throbbing heart with trembling fear (II. IV, 63).

¹²⁹[...] but stay, what murder's spectacle is this? / A man hang'd up and all the murderers gone (I. V, 9-10).

¹³⁰[...] those garments that he wears I oft have seen / Alas, it is Horatio my sweet son! / O no, but he that whilom was my son (I. V, 13-15).

Esse lugar foi feito para a alegria, não para a morte.

[Ele corta a corda]

Essas roupas que ele usa, eu vi muitas vezes.

Meu Deus, é Horácio, meu querido filho,

Oh, não, mas é ele que outrora foi meu filho;

Oh, foi você que me chamou da cama?

Oh, fale, se alguma faísca de vida ficou.

Eu sou seu pai; quem matou meu filho?

Que monstro selvagem sem humanidade

Veio aqui se fartar do seu sangue inocente,

E deixou seu sangrento corpo aqui aviltado,

Para mim, entre essas escuras sombras assassinas,

Afogar você com o oceano das minhas lágrimas?

Oh céus, porque fizeste a noite para cobrir os pecados?

De dia esse fato funesto não teria se dado.

Oh terra, por que, a tempo, não veio devorar

O vil profanador deste santo lugar?

Oh pobre Horácio, onde deste tropeço

P'ra perder a vida antes que tivesse começo?

Oh maldito açougueiro, seja lá quem for

Como foi esganar a virtude e o valor?

Ai, miserável que sou, perdi meu contentamento

Ao perder meu Horácio, meu doce rebento.¹³¹

Encontramos quatro versos em que o protagonista se apresenta depois do sono, tentando entender o que estava acontecendo (que clamores...). Mais quatro versos de uma breve reflexão (eu não cochilei...), e mais quatro em que ele identifica o assassinato (mas espere...). Uma divisão

¹³¹What outcries pluck me from my naked bed / And chill my throbbing heart with trembling fear, / Which never danger yet could daunt before? / Who calls Hieronimo? speak, here I am, / I did not slumber; therefore twas no dream. / No, no, it was some woman cried for help, / And here within this garden did she cry, / And in this garden must I rescue her. / But stay, what murd'rous spectacle is this? / A man hanged up and all the murderers gone: / And in my bower, to lay the guilt on me. / This place was made for pleasure, not for death. / Those garments that he wears I oft have seen: / Alas, it is Horatio, my sweet son. / Oh no, but he that whilom was my son. / Oh, was it thou that call'dst me from my bed? / Oh speak, if any spark of life remain. / I am thy Father; who hath slain my son? / What savage monster, not of human kind, / Hath here been glutted with thy harmless blood, / And left thy bloody corpse dishonored here, / For me, amidst these dark and deathful shades, / To drown thee with an ocean of my tears? / Oh heavens, why made you night to cover sin? / By day this deed of darkness had not been. / Oh earth, why didst thou not in time devour / The vile profaner of this sacred bower? / Oh poor Horatio, what hadst thou misdone / To leese thy life, ere life was new begun? / Oh wicked butcher, whatsoe'er thou wert, / How could thou strangle virtue and desert? / Aye me most wretched, that have lost my joy / In leeing my Horatio, my sweet boy! (II. V).

perfeitamente simétrica, portanto. Após um verso de transição, Jerônimo identifica e lamenta a condição do filho em cinco versos. Em mais cinco versos ele impreca contra o assassino, outra divisão simétrica. A soma dessas duas partes dá dez versos ao todo. Depois ele usa cinco pares rimados, retomando os elementos a quem ele já tinha se dirigido no monólogo (céus, terras, Horácio, o assassino e ele próprio), somando dez versos, ou seja, após cortar a corda e o verso de transição, temos outra divisão entre duas partes de dez versos. Essa simetria, no entanto, não é apenas um capricho formal, mas cada parte traz em seu conteúdo uma função precisa, que será comentada no capítulo posterior, sobre a linguagem.

Neste ponto começa a primeira adição. No texto de *The Spanish Tragedy* foram feitas cinco adições. São partes que a peça não continha até a edição de Pavier, em 1602. A disputa sobre a autoria tem sido grande. Nomes como Johnson, Webster e Shakespeare foram citados pelos mais diversos comentadores (Coleridge, Boas, Edwards, etc). Estudos mais recentes, como o de Douglas Bruster, tendem a considerar Shakespeare como o nome mais cotado. Trataremos desse problema de forma mais extensa em outro momento. O que nos interessa, agora, é perceber o quanto essas adições influenciam (ou não) a presença de Jerônimo na peça. Para tanto, comentaremos cada cena em que elas aparecerem, primeiro sem, e depois com tais adições.

Sem a primeira adição, após se lastimar por não conhecer os assassinos e do lamento de Isabela, Jerônimo diz que o filho foi uma “rosa arrancada antes do tempo”¹³². Diz que vai ficar com o lenço ensanguentado do filho, até que sua morte seja vingada. Pede que a esposa “encerre os prantos”, para que descubram quem é o assassino, e a chama para tirar o filho daquele “lugar amaldiçoado”. Termina a cena com uma longa fala em latim, já que cantar (no caso de um canto fúnebre) seria inadequado. Essa oração é parte invenção de Kyd, parte versos tirados de Tibulo e Virgílio. Nela, Jerônimo diz que precisa de ervas que lhe tragam alívio, mesmo que na morte, mas que não apressaria a morte antes da vingança.

Podemos perceber, pela descrição, que Kyd faz uma condução de certo modo bastante contida para uma cena com tal dramaticidade. Os pais lamentam, têm um momento de estupor diante do filho morto, mas em seguida Jerônimo tenta conter o lamento da esposa, fala em vingança, faz uma oração em latim. A primeira adição, assim como as outras, busca ressaltar a dramaticidade da cena. O que ela(s) traz(em) é uma cena com tintas mais fortes, reforçando os aspectos mais descontrolados das reações.

Na adição, entre o lamento de Isabel e o verso sobre a rosa arrancada antes do tempo,

¹³²[...] Sweet lovely rose, ill-pluck'd before thy time (II. V, 46).

Jerônimo tem um momento de loucura. Isabela percebe que algo aconteceu com seu marido. Ele chama os empregados e os manda ver se Horácio havia voltado de uma visita a Baltasar. Isabela exclama: “ele enlouqueceu”. Então Jerônimo exclama que, com os favores que o filho havia recebido do rei, não poderia estar morto. Acha estranho que “aquele sujeito” tivesse pego as roupas do filho, e manda um empregado chamá-lo na casa do Duque de Castela, já que ele e a mulher tinham tido “sonhos ruins”. Pergunta a um empregado se ele sabia “quem era aquele”. O empregado fala que é o “seu senhor, Horácio”, e Jerônimo dá risada, dizendo que existem aqueles que são mais iludidos do que ele. O empregado estranha, Jerônimo diz que também tinha jurado ser Horácio, graças às roupas, ao que a mulher exclama que “quem dera não fosse”. Jerônimo a repreende, dizendo estranhar que seu “suave peito” pudesse ter um pensamento tal, que algo tão negro acontecesse com seu filho. Ao ser advertido novamente pela mulher, ele volta a reconhecer o filho. Cai em desespero novamente (“confusão, engano, tormento, morte e inferno, / afundem seus espinhos de uma vez em meu peito frio / agora rígido de terror”)¹³³. Só então volta para o lamento final e a oração latina.

A adição adianta uma tendência da peça. Kyd leva Jerônimo aos poucos à loucura, que é determinada pelo desenvolvimento dos acontecimentos. Primeiro, Jerônimo vê suas possibilidades de justiça por via legal serem fechadas. Não interessa, à corte, interromper um casamento com um príncipe para investigar um assassinato. Depois da cena 11, no terceiro ato, com esse quadro de injustiça cristalizado, é que Jerônimo se decide definitivamente pela vingança pessoal e sua personalidade de jurista se fragmenta. Kyd conduz a ação de modo bastante consequente, tendo a precipitação que ocorre no enredo trágico extremamente bem delineada. Lembremos que Kyd pode até ser considerado um bom poeta (“talvez um gênio poético”, segundo Eliot), mas é sem dúvida um gênio dramático. As três primeiras adições, de algum modo, esgarçam esse tecido dramático tão bem construído, mas trazem, por outro lado, força cênica, sendo cenas muito ao gosto do público que comparecia ao teatro elisabetano. A impressão de interrupção da trama é maior nas três primeiras adições, mas, a partir da quarta, com a mudança de Jerônimo consolidada, elas se encaixam melhor.

Na última cena do segundo ato, vemos o fantasma de Andrea lamentando o acontecido e a Vingança garantindo que ele seria vingado.

Após a morte de Horácio, Jerônimo deixa de ser a *personagem íntegra* do primeiro ato e se torna uma *personagem dividida pela dor*. No entanto, não se fragmenta, já que mantém suas noções de justiça. Segundo Candeias, “[...] as figuras só se fragmentam inteiramente

¹³³[...] Confusion, mischief, torment, death and hell, / Drop all your stings at once in my cold bosom (Primeira adição, 45).

quando não há uma hierarquização dos valores antagônicos que manifestam [...]” (CANDEIAS, 2012, p.80). Para Jerônimo, ainda existe uma hierarquia. Apesar de sua dor, como veremos no terceiro ato, ele ainda vai procurar as vias legais. O fiel servidor do rei, que deixamos no primeiro ato, no entanto, se torna um homem torturado e dividido.

2.3.3 Ato III – Jerônimo, fragmentação e oscilação da personagem

O terceiro ato, segundo Arthur Freeman:

É um dos mais longos do drama inglês, e pertence inteiramente a Jerônimo: substancialmente diz respeito a evolução de mente de Jerônimo até a ideia de vingança. Começando com ele perplexo e desamparado, termina com ele resoluto além de qualquer influência; e de acordo com que a vingança pessoal toma conta do pensamento de Jerônimo, a loucura que foi preparada nos atos um e dois floresce.¹³⁴

Na primeira cena, estamos na corte de Portugal onde um nobre (Villuppo) diz ao rei que Baltasar está morto, incriminando outro nobre (Alexandro) para obter vantagens pessoais.

Na cena 2, encontramos Jerônimo num longo monólogo:

Oh olhos, não olhos, mas fonte farta de lágrimas
 Oh vida, não vida, mas forma viva de morte;
 Oh mundo, não mundo, mas massa de erros públicos
 Confuso e coberto de assassinato e transgressão
 Oh, céus sagrados, se essa maldita ação
 Se essa inumana e bárbara tentativa
 Se esse incomparável homicídio portanto
 Do meu – mas, agora, não mais – meu filho,
 Deve, sem denúncia e sem desforra ficar
 Como diremos que tuas determinações são justas
 Se injustamente lidas com quem à tua justiça se ajusta?
 A noite, triste confidente aos meus lamentos,
 Com terríveis quimeras acorda minha alma atormentada,
 E com as feridas do meu desditoso filho
 Solicita-me informação da sua morte.

¹³⁴Act III is one of the longest acts in English drama, and it belongs mainly to Hieronimo: substantially it concerns to the slow evolution in Hieronimo's mind of the idea of revenge. Beginning with him baffled and helpless, it concludes with him past any influence; and as personal vengeance consolidates its hold on Hieronimo's thoughts, so the madness which has been prepared in Acts I and II flourishes alongside. (FREEMAN, 1967, p. 89).

Horríveis demônios arremetem direto do inferno
 E direcionam meus passos por afastadas veredas
 E amedrontam meu coração com pensamentos ardentes e inflamados
 O dia nublado demonstra meu desagrado,
 Cedo começa a registrar meus devaneios
 E me conduz em busca do assassino.
 Olhos, vida, mundo, céus, inferno, noite, dia,
 Vejam, busquem, mostrem, mandem algum homem, algum meio que
 deveria...

[cai uma carta]

O que temos aqui? Uma carta? Ora, não é isso:

Uma carta escrita para Jerônimo.

[Tinta vermelha] “Por não ter tinta, receba este escrito sangrento:

Meu malfadado irmão se escondeu de você;

Se vingue nele e em Baltazar,

Pois foram eles que assassinaram seu filho.

Jerônimo, vingue a morte de Horácio,

E fique melhor do que Bel-Imperia se encontra.”

O que significa este milagre inesperado?

Meu filho morto por Lourenço e o príncipe?

Que causa tinham para tramar contra Horácio?

Ou o que levaria você Bel-Imperia,

A acusar seu irmão, tivesse sido ele a causa?

Jerônimo, atenção, você foi traído,

E como cilada para a sua vida este plano foi urdido.

Seja prudente, portanto, não seja simplório:

Isso foi inventado para lhe intimidar

Que você, por isso, Lourenço possa acusar;

E ele, por sua desonra, possa arrastar

Sua vida em risco e o seu nome em ódio.

Querida era a vida do meu amado filho,

E a sua morte admite que eu me vingue.

Então não arrisque a sua própria, Jerônimo,

Mas viva para atingir a sua resolução.

Eu vou, portanto, pelas evidências, tentar

Ver o que eu consigo para confirmar essa carta;

E escutar perto da casa do Duque de Castela,

Junto, se eu puder, de Bel-Imperia,
Para ouvir mais, mas nada revelar.¹³⁵

O primeiro verso é: “Olhos, não olhos, mas fonte cheia de lágrimas.” Esses versos vêm de Thomas Watson (*Mine eies, now eies no more, but seas of teares*).

Na terceira e quarta linhas de seu monólogo, Jerônimo diz: “- Oh, mundo! Não um mundo, mas uma massa de erros públicos confuso e preenchido com mortes e maldade!”¹³⁶

Podemos ver nessas palavras a maneira como se dá a luta interna do personagem em relação ao ambiente, levando-o gradualmente em direção à fragmentação, já que um dos traços da mesma é “a noção de alienação (que) apresenta a visão do indivíduo e da sociedade como absurdos” (CANDEIAS, 2012, p.15). Após mais algumas palavras sobre a morte do filho, Jerônimo continua:

A noite, triste secretária dos meus lamentos,
Com visões assustadoras desperta minha alma oprimida
E com as feridas do meu filho angustiado
Solicita-me notícia de sua morte.
Horrendos demônios atacam do inferno
E põe meus pés em lugares solitários
E assustam meu coração com fortes pensamentos inflamados.¹³⁷

As imagens de opressão que aparecem no monólogo de Jerônimo demonstram como a personagem característica, cuja psicologia é mais explorada que a da personagem típica, pode

¹³⁵ Oh eyes, no eyes, but fountains fraught with tears; / Oh life, no life, but lively form of death; / Oh world, no world, but mass of public wrongs, / Confused and filled with murder and misdeeds. / Oh sacred heavens, if this unhallowed deed, / If this inhuman and barbarous attempt, / If this incomparable murder thus / Of mine, but now no more my son, / Shall unrevealed and unrevenged pass, / How should we term your dealings to be just / If you unjustly deal with those, that in your justice trust? / The night, sad secretary to my moans, / With direful visions wakes my vexed soul, / And with the wounds of my distressful son / Solicits me for notice of his death. / The ugly fiends do sally forth of hell, / And frame my steps to unfrequented paths, / And fear my heart with fierce inflamed thoughts. / The cloudy day my discontents records, / Early begins to register my dreams, / And drive me forth to seek the murderer. / Eyes, life, world, heavens, hell, night and day, / See, search, show, send some man, some mean, that may / What's here? a letter? tush, it is not so: / A letter written to Hieronimo. / For want of ink, receive this bloody writ: / Me hath my hapless brother hid from thee; / Revenge thyself on Balthazar and him: / For these were they that murdered thy son. / Hieronimo, revenge Horatio's death, / And better fare than Bel-imperia doth. / What means this unexpected miracle? / My son slain by Lorenzo and the Prince. / What cause had they Horatio to malign? / Or what might move thee, Bel-imperia, / To accuse thy brother, had he been the mean? / Hieronimo, beware, thou art betrayed, / And to entrap thy life, this train is laid. / Advise thee therefore, be not credulous: / This is devised to endanger thee, / That thou by this Lorenzo shouldst accuse; / And he, for thy dishonor done, should draw / Thy life in question and thy name in hate. / Dear was the life of my beloved son, / And of his death behoves me be revenged: / Then hazard not thine own, Hieronimo, / But live t'effect thy resolution. / I therefore will by circumstances try, / What I can gather, to confirm this writ; / And hearkening near the Duke of Castile's house, / Close, if I can, with Bel-imperia, / To listen more but nothing to bewray (III, 2).

¹³⁶ Confusion, mischief, torment, death and hell, / Drop all your stings at once in my cold bosom (III, II, 3).

¹³⁷ The night, sad secretary to my moans, / With direful visions wake my vexed soul, / And with the wounds of my distressful son / Solicit me for notice of his death. / The ugly fiends do sally forth of hell, / And frame my steps to unfrequented paths, / And fear my heart with fierce inflamed thoughts (III, II, 12-18).

caminhar para a fragmentação.

Encontramos Jerônimo em meio a um conflito: por vezes delirante, por vezes calculista; por vezes maquiavélico, por vezes esperançoso por justiça. Podemos ver a oscilação de Jerônimo na continuação desse mesmo monólogo. Uma carta cai (essa é a didascália). É uma carta de Bel-Imperia, escrita em sangue, acusando seu irmão e Baltasar pelo assassinato de Horácio. A reação de Jerônimo revela, no dizer de Artur Freeman, “a mentalidade jurídica” (FREEMAN, 1968, p.90). “Que motivo teriam eles para fazer mal a Horácio?”¹³⁸, se pergunta. Depois se mostra desconfiado de Bel-Imperia: “Ou o que move você, Bel-Imperia, para acusar o seu irmão?”¹³⁹. Pensou estar sendo vítima de alguma manipulação por parte dos irmãos. E termina o monólogo dizendo que vai ficar atento e investigar para vingar a morte de Horácio.

Nesse monólogo, fica expressa de maneira bastante evidente a divisão que se passa em Jerônimo. Das “visões assustadoras” e “horrendos demônios”, passa ao cálculo político das intrigas palacianas. Comportamento típico de um personagem dividido, mas, como a ideia de justiça predomina, ainda não fragmentado.

No prosseguimento da cena, temos outra adição, dessa vez bem mais curta. Primeiro, como proposto acima, analisaremos a cena sem a adição, para em seguida tentarmos perceber seus efeitos, para enfim comentar as diferenças.

A cena continua com o encontro entre Jerônimo e Pedringano, o empregado que “fez cair” a carta. Jerônimo pergunta por sua senhora, no que o servo responde que não sabe onde ela está. Nesse momento, entra Lourenço. Jerônimo o cumprimenta por “My Lord”, como deve ser com alguém numa posição social superior (retórica cortesã). Após ser interrogado sobre o motivo por que pergunta por Bel-Imperia, Jerônimo dá uma resposta evasiva. Na escrita original de Kyd, Jerônimo se despede dizendo: “Minha dor nenhum coração, meus pensamentos nenhuma boca pode dizer”¹⁴⁰. Podemos considerar esse tipo de dissimulação misturada com sugestão como um traço que Shakespeare irá usar na composição de Hamlet. Lourenço considera que Jerônimo sabe o que aconteceu e se considera traído por um de seus ajudantes no crime, Serberine, e termina a cena mandando Pedringano matá-lo.

A adição presente na verdade é uma substituição, no caso, de um trecho da conversa de Jerônimo com Lourenço. Quando Lourenço pergunta a Jerônimo o que está acontecendo, porque deseja falar com Bel-Imperia, Jerônimo se nega a falar qualquer coisa, dizendo que

¹³⁸What cause had they Horatio to malign? (III. II, 34).

¹³⁹Or what might move thee, Bel-imperia, / To accuse thy brother, had he been the mean? (III. II, 35-36).

¹⁴⁰My grief no heart, my thoughts no tongue can tell (III. II, 67).

“reserva seu favor (o de Lourenço) para uma honra maior”¹⁴¹, e se despede dizendo que seu problema é uma coisa à toa, “o assassinato de um filho”¹⁴².

Podemos ver que, novamente, a sutileza dramaturgica é trocada pelo efeito cênico. A delicada duplicidade que deixou Lourenço desconfiado é substituída por uma declaração aberta (o assassinato de um filho). O procedimento de falar abertamente sobre intenções já implícitas no enredo era comum no teatro elisabetano. Nessa época, como coloca Bradbrook, tudo era expresso de forma declarativa, não se contando com atuações que usassem expressões faciais e outros recursos propriamente cênicos na escala que usamos hoje: “O hábito elisabetano de tornar tudo explícito e de declarar tudo no verso mesmo, em contradição com o hábito moderno de deixar mais e mais para a ação, e para a implicação” (BRADBROOK, 1973, p.127). Se algo precisava ser expresso, tinha que ser escrito. O autor das adições sente, portanto, a necessidade de explicitar a sutileza de Kyd para torná-la mais clara para a plateia. Das cinco adições, nos parece, essa é a menos significativa.

Na cena 3 temos o assassinato de Serberine por Pedringano. Ele é preso e levado por dois guardas, um deles dizendo que vai levá-lo para ser julgado por Jerônimo.

Na cena 4 temos as confabulações de Lourenço e Baltasar, além da notícia que Pedringano será executado.

Na cena 5, um garoto leva para Pedringano uma caixa enviada por Lourenço que deve ser aberta no momento da sua execução, a fim de salvá-lo.

Na cena 6, reencontramos Jerônimo. Ele está exercendo sua função de juiz, reclamando que deve exercer justiça aos outros, mas nem deuses nem homens fazem justiça a ele. O caso a ser julgado é o de Pedringano. Jerônimo ordena que confesse seus erros, e que será executado. Pedringano confessa de forma irônica, já que tem certeza de que será salvo pela caixa de Lourenço. Diante dessa postura, Jerônimo o chama a ordem, dizendo que, enquanto ele for juiz, justiça será feita, apesar do mesmo não valer para ele. Termina a fala dando a sentença de condenação. Após uma série de piadas feitas por Pedringano ao carrasco, Jerônimo intervém, dizendo que vivem em tempos monstruosos, em que a alma é denegrida e só encontra prazer na ilegalidade. Pede a Deus que não deixe os assassinatos passarem sem punição e ordena que a execução seja feita, dizendo que isso o lembra do seu filho. Vai embora e ficamos sabendo que a caixa de Lourenço está vazia.

Nessa cena, podemos perceber como a mente de Jerônimo ainda é lúcida, quando necessário, e o quanto ele ainda é comprometido com a legalidade, apesar de dividido.

¹⁴¹[...] I reserve your favour for a greater honour (Segunda adição, 2).

¹⁴²The murder of a son, or so: / A thing of nothing, my lord (Segunda adição, 9-10).

A cena sete começa com mais um lamento de Jerônimo:

JERÔNIMO: Onde ir para descarregar minha desventura
Minha desventura cuja carga cansa o mundo
Ou meus clamores, que sobrecarregaram o ar
Com pranto incessante por meu falecido filho?
Os ventos estrondosos, conspirando com minhas palavras,
Ao meu lamento moveram as árvores desfolhadas,
Despiram os prados de sua grama florida
Formaram lama das montanhas com a maré das minhas lágrimas
E devassaram os portões luzidios do inferno.
Ainda está atormentada a minha alma torturada
Com soluços entrecortados e acessos incansáveis
Que com asas sobem, e flutuando no ar
Bate nas janelas dos céus mais brilhantes
Solicitando por justiça e vingança;
Mas eles estão naquelas alturas imperiais,
Onde, fortificados com muros de diamante,
Eu encontro o lugar inexpugnável; e eles
Resistem aos meus lamentos e não dão ouvidos às minhas palavras.

[Entra o CARRASCO com uma carta]

CARRASCO: Oh, senhor! Deus te abençoe, senhor. O homem, senhor, Petergade, senhor, aquele que era cheio de ideia.

JERÔNIMO: Bem. O que tem ele?

CARRASCO: Oh, senhor, ele se deu mal. Ele tinha uma carta válida que o livrava. Aqui está a autorização. Eu digo, Senhor, nós agimos mal com ele!

JERÔNIMO: Eu te garanto. Dê isso para mim.

CARRASCO: Ficarás entre eu e a força?

JERÔNIMO: Vou, vou.

CARRASCO: Eu agradeço Vossa Reverência.

[Sai o CARRASCO]

JERÔNIMO: E ainda, apesar de pouco me dizer respeito,
Eu vou, para aliviar a dor que sinto,
Fazer uma trégua com a mágoa e ler isso.
“Meu senhor, eu escrevo como a minha situação extrema exige,
Para que o senhor faça algo para que eu seja solto.
Se o senhor não fizer nada será meu desespero,
E na minha morte revelarei a verdade.
Sabe, senhor, eu o matei por sua causa,
E estava agindo junto do príncipe e do senhor.
Levado por recompensas e promessas esperançosas
Ajudei a matar Don Horácio também.”
Ajudou a matar meu Horácio?
E os atores dessa maldita tragédia
Foram vocês, Lourenço, Baltazar e você,
De quem meu filho, meu filho merecia tanta consideração.
O que eu ouvi, o que os meus olhos contemplaram?
Oh, sagrados céus, pode acontecer
Que um ato tão monstruoso e detestável,
Tão bem sufocado, por tanto tempo ocultado,
Possa dessa maneira ser vingado e revelado?
Agora eu vejo o que eu nem ousava suspeitar,
Que a carta de Bel-Imperia não era fingida,
Nem fingida era ela, apesar deles falsamente terem prejudicado
Tanto ela, eu mesmo, Horácio, e eles próprios.
Agora eu devo comparar entre a dela e esse,
De cada acidente que eu não conseguia ver
Até agora, e agora eu percebo claramente,
Eles fizeram o que o céu, sem punição, não consente.
Oh, falso Lourenço, são estes seus olhares adúladores,
É essa a honra que você fez ao meu filho?
E Baltazar, maldito para minha alma e para mim.
Foi essa a recompensa que ele reservou para você?
Maldita a causa dessa guerra coagida;
Maldita sua baixeza e cativoiro
Maldito seu berço, seu corpo e sua alma
Seu pai celerado e você mesmo, cativo,
E expulso por áspera execração seja

O dia e o lugar onde ele o lamentou.
 Mas porque perco eu minhas palavras infrutíferas
 Se nada senão o sangue vai satisfazer meu sofrimento?
 Vou direto para meu senhor, o Rei,
 E pedir alto por justiça pela corte;
 Consumindo as pedras com meus pés mirrados,
 E ou adquirir justiça de tanto suplicar,
 Ou cansá-los todos com as minhas ameaças de vingança.¹⁴³

Vemos, em suas palavras, mais uma característica da fragmentação do indivíduo. Segundo Candeias, “a personagem fragmentada assim o é porque traduz uma autoimagem do homem movido por um inconsciente que não controla, determinado pelo meio, um sujeito que, ao relacionar-se com qualquer objeto, projeta sua subjetividade, tendo portanto uma visão parcial” (CANDEIAS, 2012, p.22). É exatamente esse tipo de projeção sobre o ambiente que percebemos na fala de Jerônimo:

O vento tumultuoso, conspirando com minhas palavras,

¹⁴³Where shall I run to breathe abroad my woes, / My woes, whose weight hath wearied the earth? / Or mine exclaims, that have surcharged the air / With ceaseless complaints for my deceased son? / The blust'ring winds, conspiring with my words, / At my lament have moved the leafless trees, / Disrobed the meadows of their flowered green, / Made mountains marsh with spring-tides of my tears / And broken through the brazen gates of hell. / Yet still tormented is my tortured soul / With broken sighs and restless passions / That winged mount; and, hovering in the air, / Beat at the windows of the brightest heavens, / Soliciting for justice and revenge: / But they are placed in those imperial heights, / Where, countermeasured with walls of diamond, / I find the place impregnable; and they / Resist my woes and give my words no way. / [Enter Hangman with a letter.] / HANGMAN: Oh Lord, sir! God bless you, sir! The man, sir, / Petergade, sir, he that was so full of merry conceits / HIERONIMO: Well, what of him? / HANGMAN: Oh Lord, sir, he went the wrong way; the fellow had / a fair commission to the contrary. Sir, here is his passport; I pray you, sir, we have done him wrong. / HIERONIMO: I warrant thee, give it me. / HANGMAN: You will stand between the gallows and me? / HIERONIMO: Aye, aye. / HANGMAN; I thank your Lord worship. [Exit Hangman.] / HIERONIMO: And yet, though somewhat nearer me concerns, / I will, to ease the grief that I sustain, / Take truce with sorrow while I read on this. / 'My Lord, I write as mine extremes required, / That you would labor my delivery; / If you neglect, my life is desperate, / And in my death I shall reveal the troth. / You know, my Lord, I slew him for your sake, / And was confederate with the Prince and you; / Won by rewards and hopeful promises, / I holp to murder Don Horatio too. ' / Holp he to murder mine Horatio? / And actors in th' accursed Tragedy / Wast thou, Lorenzo, Balthazar and thou, / Of whom my son, my son deserved so well? / What have I heard, what have mine eyes beheld? / Oh sacred heavens, may it come to pass / That such a monstrous and detested deed, / So closely smothered, and so long concealed, / Shall thus by this be venged or revealed? / Now see I what I durst not then suspect, / That Bel-imperia's Letter was not feigned. / Nor feigned she, though falsely they have wronged / Both her, myself, Horatio, and themselves. / Now may I make compare 'twixt hers and this, / Of every accident I ne'er could find

Til now, and now I feelingly perceive / They did what heaven unpunished would not leave. / Oh false Lorenzo: are these thy flattering looks? / Is this the honor that thou didst my son? / And Balthazar, bane to my soul and me: / Was this the ransom he reserved thee for? / Woe to the cause of these constrained wars; / Woe to thy baseness and captivity; / Woe to thy birth, thy body, and thy soul, / Thy cursed father, and thy conqueredself; And banned with bitter execrations be / The day and place where he did pity thee. / But wherefore waste I mine unfruitful words,/When naught but blood will satisfy my woes?

I will go plain me to my Lord the King, / And cry aloud for justice through the Court, / Wearing the flints with these my withered feet; / And either purchase justice by entreats, / Or tire them all with my revenging threats (III. VII).

Ao meu lamento moveu as árvores sem folhas,
 Despiu os prados de sua folhagem verde,
 Fez montanhas se moverem com a maré das minhas lágrimas
 E invadirem os portões metálicos do inferno.¹⁴⁴

O monólogo termina falando do seu tormento, e usando imagens do céu com um muro de diamante, onde suas súplicas não conseguem penetrar.

Jerônimo é então procurado pelo carrasco. Este lhe disse que Pedringano tinha um protetor, e pediu que Jerônimo intercedesse por ele, o que Jerônimo consentiu. O que o carrasco trazia, entretanto, mudaria o curso de Jerônimo. A prova de que Lourenço era o protetor de Pedringano era uma carta do último em que pedia pela sua vida, e listava alguns “serviços” prestados ao seu senhor. Foi lá que Jerônimo leu:

Você sabe meu senhor, eu o matei por benefício seu, e estava confederado com o príncipe e com você; convencido por recompensas e promessas, eu ajudei a matar Don Horácio também.¹⁴⁵

Foi então que qualquer sombra de dúvida se dissipou do espírito de Jerônimo. “Ajudou a matar meu Horácio?”¹⁴⁶, foi o que disse ao terminar a leitura. Daí, passou por três momentos. Primeiro, a percepção clara do que já ia percebendo de maneira oblíqua, ou seja, de que houve uma conspiração e de que quais eram os participantes: “Foram vocês, Lourenço, Baltasar e você (Pedringano), de quem meu filho, meu filho merecia consideração?”¹⁴⁷. Então começou a “juntar as peças” dentro de si, tentando criar um sentido claro em relação ao que vinha observando.

Agora eu vejo o que eu nem suspeitava,
 Que a carta de Bel-Imperia não era fingida
 Nem ela fingia, apesar de terem enganado
 Tanto a ela, como a mim, além deles mesmos
 Agora eu posso comparar entre (a carta) dela e essa
 E todos os acidentes que eu não conseguia perceber
 Até agora, e agora vejo distintamente
 Que eles fizeram o que não pode passar impunemente.¹⁴⁸

¹⁴⁴The blust'ring winds, conspiring with my words, / At my lament have mov'd the leaveless trees, / Disrob'd the meadows of their flower'd green, / Made mountains marsh with spring-tides of my tears, / And broken through the brazen gates of hell (III. VII, 5-9).

¹⁴⁵You know, my lord, I slew him for your sake, / And as confederate with the prince and you, / Won by rewards and hopeful promises, I help to murder Don Horatio, too (III. VII, 36-40).

¹⁴⁶Help he to murder mine Horatio? (III. IV, 40).

¹⁴⁷Was thou, Lorenzo, Balthazar, and thou / Of whom my son, my son, deserv'd so well? (III. IV, 42-43).

¹⁴⁸Now see I what I durst not then suspect, / That Bel-imperia's letter was not feign'd, / Nor feigned she, though falsely they have wrong'd / Both her, myself, Horatio and themselves. / Now may I make compare, 'twixt hers and

Passa, então, da análise perplexa à expressão aberta de revolta, em que utiliza paralelismos tão caros à retórica de Kyd e de todo o período elisabetano.

Vergonha por causa de suas guerras incontidas
 Vergonha por sua baixeza e cativoiro
 Vergonha por seu nascimento, corpo e alma
 Seu pai maldito e você mesmo preso
 E seja banido com execrações amargas
 O dia e lugar em que ele lamentou por você.¹⁴⁹

Finalmente, conclui esse monólogo dizendo que palavras não bastam, mas que apenas o sangue pode fazer justiça por tais crimes. Mesmo assim, como diz Freeman, “ele vai procurar as vias legais para lidar com os malfeitores” (FREEMAN, 1968, p.92), o que fica claro em suas últimas exclamações: “Vou diretamente ao meu senhor, o rei / e pedir alto por justiça pela corte”¹⁵⁰. Vemos, nesses monólogos, uma intensificação das metáforas que irão aflorar, cada vez mais pesadas, de monólogo em monólogo até o final da peça. É principalmente com esses momentos que o autor das adições dialoga.

Mesmo no auge de seu *furor parentis*, clamando que apenas sangue cobraria o preço pelos crimes, ainda encontramos o velho jurista apelando ao seu contexto legal. É notável a maneira como Jerônimo, mesmo diante de uma catástrofe pessoal causada por elementos do Estado, não relaciona sua situação com um contexto político. Afinal, para quem interessaria fazer justiça a um cavaleiro de menor extirpe contra um príncipe, destruindo arranjos políticos e econômicos? Apenas o confronto direto com a inação da sua justiça ordenada num contexto integrado mudaria a postura de Jerônimo. Só então ele perceberia o quanto o contexto, e não indivíduos, já estavam desintegrados, e isso seria determinante.

Na cena 8, encontramos apenas um diálogo de Isabela com sua criada, no qual lamenta o filho morto.

Na cena 9, vemos Bel-Imperia presa a mando do irmão, acusando Jerônimo pela sua inatividade.

A cena 10 abre com Lourenço indicando a Baltasar como agir com a irmã (de maneira dissimulada). Em seguida, chega Bel-Imperia, acusando o irmão pela sua prisão. Lourenço justifica dizendo que queria protegê-la dos olhares do pai depois de tê-la visto com Horácio,

this, / Of every accident; I ne'er could find/ Till now, and now I feelingly perceive, / They did what heaven unpunished would not leave (III. VII, 49-56).

¹⁴⁹Woe to the cause of these constrained wars, / Woe to thy baseness and captivity, / Woe to thy birth, thy body and thy soul, / Thy cursed father, and thy conquer'd self! (III. VII, 61-64).

¹⁵⁰I will go plain me to my lord the king, / And cry aloud for justice through the court (III. VII, 69-70).

principalmente após “a desgraça” que lhe havia ocorrido. No resto da cena, Lourenço tenta insinuar Baltasar para Bel-Imperia, terminando num duelo retórico entre os três, como já havia acontecido em cenas anteriores, nas quais Bel-Imperia sempre sai vencedora (“você argumenta de maneira tão aguda”, disse o irmão). Esses jogos retóricos, Kyd herdou de John Lyly, e são uma das marcas de todo o teatro elisabetano.

Na cena 11, temos a terceira adição. Novamente, vamos primeiro à análise do texto original de Kyd, para depois analisarmos a adição.

Jerônimo encontra dois portugueses que perguntam sobre a casa de Castela. Ele entra numa espécie de delírio ao falar de Lourenço, e faz um pequeno monólogo:

Oh, paciência
 Pois outra fala, para nós, pode ter precedência.
 Mas se você se importunar em saber
 O caminho até ele, e onde o encontrar,
 Então me ouça, sua dúvida eu vou sanar.
 Tem um caminho ao seu lado esquerdo
 Que leva de uma consciência pesada
 Até uma floresta de desconfiança e medo,
 Uma paragem nas trevas, temerária para passar.
 Lá você vai encontrar pensamentos sombrios
 Cujos humores malignos, se você apenas ouvi-los
 Vai conduzi-lo ao desespero e ao desaparecimento.
 Cujos penhascos pedregosos, uma vez contemplados
 Dentro de grandes vales de noite eterna
 Que, acesos com as iniquidades do mundo,
 Lançam emanções imundas e detestáveis.
 Não longe dali, onde assassinos construíram
 Uma habitação para suas almas malditas,
 Lá, num caldeirão de bronze, fixado por Jove,
 Em sua ira feroz, num fogo sulfuroso,
 Vocês vão encontrar Lourenço se banhando
 Em chumbo derretido e sangue de inocentes.¹⁵¹

¹⁵¹Oh, forbear, / For other talk for us far fitter were. / But if you be importunate to know / The way to him and where to find him out, / Then list to me, and I'll resolve your doubt. / There is a path upon your left-hand side / That leadeth from a guilty conscience / Unto a forest of distrust and fear, / A darksome place, and dangerous to pass: / There shall you meet with melancholy thoughts, / Whose baleful humors if you but uphold, / It will conduct you to despair and death: Whose rocky cliffs when you have once beheld, / Within a hugy dale of lasting night, / That, kindled with the world's iniquities, / Doth cast up filthy and detested fumes: / Not far from thence, where murderers have built / A habitation for their cursed souls, / There, in a brazen cauldron, fixed by Jove, / In his fell

Vemos uma mudança significativa em Jerônimo. Essa mudança é tão bem caracterizada por Arthur Freeman, que vale à pena uma transcrição na íntegra.

Nas cenas onze e doze vingança e loucura se encontram em Jerônimo. Onde antes havia um homem abatido e circunspecto, agora ele fala abertamente e de maneira ressentida, indo em direção à vingança. Para os dois portugueses que perguntaram onde é casa de Castela, Jerônimo dá uma sucinta e apocalíptica descrição de Lourenço, “banhado em chumbo derretido e sangue de inocentes”. Quando um deles ri, Jerônimo ri de volta, e o segundo conclui, “sem dúvida esse homem ficou lunático”. Talvez a dor tenha desequilibrado Jerônimo, mas também deve ser observado que, para um juiz, a noção de vingança pessoal dificilmente pode ser enquadrada junto com o respeito à lei; talvez, para que Jerônimo possa se vingar, ele *tenha* que enlouquecer [grifo do autor].¹⁵²

O discurso de Jerônimo aparece totalmente fragmentado. As frases perdem a referencialidade, já não fala do que foi questionado. Segundo Candeias, existem três tipos de fragmentação em relação ao ambiente:

A fragmentação da personagem por inadequação pode aparecer de três maneiras:

A primeira, quando a personagem age como se ignorasse ou não tivesse consciência da situação dramática, o que redundaria em negação da situação.

A segunda, quando a situação dramática é desumana e nega à personagem a condição de parecer totalmente humana.

A terceira, apresenta as duas formas de construção em coexistência (CANDEIAS, 2012, p.48).

A fragmentação de Jerônimo pertence ao terceiro tipo. Se, por um lado, vive uma situação extrema (a morte de um filho e a justiça negada), também, em determinados momentos, não consegue ver a realidade nem interagir com quem está à sua volta.

Em relação à personagem consigo mesma, Candeias identifica os seguintes sintomas:

Contradições entre atos, discursos e motivações na própria personagem.

wrath, upon a sulfur flame, / Yourselves shall find Lorenzo bathing him / In boiling lead and blood of innocents (III, XI, 8-28).

¹⁵²In scenes xi and xii revenge and madness come together in Hieronimo. Where before he was grief-stricken and circumspect, now he is outspoken and resentful, approaching vindictiveness. To the two portuguese who inquire for Castile's house, Hieronimo gives a succinct and apocalyptic description of Lorenzo, 'bathing him/ In boiling lead and blood of innocents'. When one laughs Hieronimo laughs back, and the second concludes, 'Doubtless this man is passing lunatic.' Perhaps it is grief which has unhinged Hieronimo, but it may also be observed that for a judge the notion of personal vengeance can hardly be squared with respect for the law; perhaps in order to revenge himself Hieronimo *must* become mad (FREEMAN, 1967, p.93).

Incompatibilidade entre a personagem e o que é dito por ela. Inadequação entre personagem e situação dramática (CANDEIAS, 2012, p.41).

Podemos dizer que, nesse caso, Jerônimo se enquadra mais na primeira e na terceira categorias. Por um lado, existe uma contradição entre seu anseio por justiça e sua sede de vingança. Por outro, vemos que Jerônimo tem momentos de delírio, quando perde completamente a referência externa.

Essas tendências são aprofundadas pela adição. De fato, como dissemos acima, é a primeira adição em que o conteúdo se enquadra perfeitamente na situação dramática. O autor das adições parece ter escolhido um tom discursivo, no qual a irracionalidade é o alvo. O que o interessava era o Jerônimo fragmentado. Por isso, desde o segundo ato, quando ele ainda se apresentava mais dividido, já apareciam traços de fragmentação. Podemos analisar esse fato como um fenômeno de reescrita. Uma, era a preocupação de Kyd desenvolvendo a personagem. Outra, a do autor posterior, que pegou um personagem amplamente conhecido e enraizado no imaginário da sua audiência. O Jerônimo que ficou para a posteridade foi o pai vingativo, não o jurista dividido. Deve ter parecido evidente, para o autor das adições, que esse era o Jerônimo que deveria ser realçado, o Jerônimo “deles”, que eles já conheciam. Estava dialogando, portanto, com a expectativa da plateia, não com o desenvolvimento da personagem. Por isso, talvez, desde a primeira adição, o tom já estar dado de antemão. Nessa adição, entretanto, o conteúdo se adequa perfeitamente ao momento. Vamos a ela.

Logo na primeira abordagem de um dos viajantes portugueses (“com licença, senhor”), Jerônimo nem se dá conta de que falaram com ele. Primeiro, diz algumas frases sem nexos: “Não é como você pensa, nem você, nem você.”¹⁵³. Depois diz que os calçados eram de seu filho, Horácio. Então começa um discurso um tanto desconcertante sobre o que é um filho. Tão desconcertante que, antes de comentá-lo, é melhor transcrevê-lo:

Meu filho! E o que é um filho! Uma coisa gerada / Num par de minutos, mais ou menos / um carço criado na escuridão, e que serve / Para equilibrar essas criaturas leves que chamamos mulher; / E, no fim de nove meses, rasteja para a luz. / O que ainda é um filho / Para fazer um pai caducar, delirar, enlouquecer? / Nascendo, faz careta, chora, crescem dentes; / O que mais tem num filho? Tem que ser alimentado / Ser ensinado a andar, a falar. Sim, ou ainda / Por que um homem não poderia amar um bezerro da mesma maneira? / Ou derreter-se de paixão por um menino saltador / como se fosse seu filho. Eu acho que um porco novinho / Ou um belo e liso potro / Deveriam comover

¹⁵³“Tis neither as you think, nor as you think. Nor as you think (Terceira adição, 1-2).

um homem tanto quanto um filho / Pois um desses, em pouco tempo, / Vai crescer e se tornar útil, enquanto um filho, / Quanto mais cresce em anos e em estatura / Mais deslocado e mais estranho se parece / Acha seus pais um bando de tolos / Dá preocupação para eles com as sua insensatez / Faz eles parecerem velhos antes de terem idade / Isso é um filho! E que perda é essa / Se pensarmos bem [...].¹⁵⁴

Podemos ver facilmente quanto descolado da realidade ele podia ficar em sua aflição. Dizer que se pode amar “um porco novinho” ou “um belo potro liso” tanto quanto um filho é uma imagem de atordoamento tão boa quanto ver demônios e outras criaturas infernais, só que usada de uma outra maneira. O uso de *mockery*, ou passagens humorísticas no meio das tragédias, aumentou desde a época de Kyd, portanto, não é de se estranhar que apareça numa adição posterior.

No prosseguimento do monólogo, no entanto, Jerônimo se desmente imediatamente. Diz que os filhos são assim, menos Horácio. Em seguida, maldiz Baltasar, e evoca Nemesis e as Fúrias do inferno para a vingança.

Nessa adição, como dizíamos, não há antecipação nem descompasso. Os conflitos de Jerônimo são antes ressaltados pelo trecho adicionado.

É importante lembrarmos, no entanto, que a caracterização de Jerônimo não é estável. Se em alguns momentos ele se apresenta como personagem fragmentado, em outros ele volta a ser personagem dividido, e ainda em outros ele se mostra personagem íntegro, mas de uma maneira diferente daquela do começo da peça, como veremos adiante. No final da peça, poderíamos vê-lo ainda se aproximando do que seria uma personagem atípica, como iremos discutir.

Na cena 12, a caracterização de Jerônimo sofre outra mudança. A cena se inicia com Jerônimo de pé, segurando uma corda em uma mão e um punhal na outra:

Agora, senhor, eu vou ver o rei, e porventura
O rei me veja e, gentil, ouça o meu lado;
Por que não é uma rara e estranha conjuntura
Que quem está em volta, com malícia, me mantenha calado?

¹⁵⁴My son ! and what's a son? A thing begot / Within a pair of minutes, thereabout: / A lump bred up in darkness, and doth serve /: / And at nine months' end, creeps forth to light. / What is there yet in a son/ To make a father dote, rave or run mad ? / Being born, it pouts, cries and breeds teeth. / What is there yet in a son ? / He must be fed, / Be taught to go, and speak. Ay, or yet ? / Why might not a man love a calf as well ? / Or melt in passion o'er a frisking kid / As for a son ? Methinks a young bacon / Or a fine little smooth horse-colt Should move a man as much as doth a son : / For one of these in very little time / Will grow to some good use, whereas a son, / The more he grows in stature and in years, / The more unsquar'd, unbevell'd, he appears, / Reckons his parents among the rank of fools, / Strikes care upon their heads with his mad riots, / Makes them look old before they meet with age : / This is a son: / And what a loss were this, consider'd truly? (Terceira adição, 4-27).

Vai, eu vejo a astúcia deles e não digo nada.
 Jerônimo, é hora para você marchar:
 Por um vale de uma corrente púrpura, coagulada
 Fica uma torre inflamada; lá um juiz está a se sentar
 Sobre um assento de aço e metal derretido
 E entre os dentes porta um brasão abrasado
 Que leva ao lago onde o inferno está colocado.
 Vamos, Jerônimo, vá até ele:
 Pela morte de Horácio ele dará seus direitos
 Desça este caminho e estará com ele em breve
 Ou este, e então não precisa tomar alento.
 Esse caminho ou aquele – vamos com calma, não pode ser:
 Pois se eu me matar ou me enforcar, quero ver
 Quem vai vingar a morte de Horácio?
 Não, não, ah, não. Perdoe. Absolutamente;
 Vou tomar esse caminho, e por esse caminho o rei nos alcança.
 E eu vou mostrar para ele, certamente.
 E Baltasar, eu vou ter minha vingança,
 E de você, Lourenço. Aqui está o rei – sem medo,
 E calma, calma – não deixe a água passar pelos dedos.¹⁵⁵

Encontramos aí influências de uma peça de Thomas Lodge e Robert Greene (*Looking Glass for London and England*), em que encontramos “*enter the Usurer, with a halter in one hand, a dagger in the other*”, ou seja, a mesma direção. Na poesia lírica, Spenser e Skelton também utilizaram essa imagem. Ele começa seu monólogo falando como é estranho que tenha ido falar ao rei, e ele não o tenha ouvido, e que outros o tenham tentado calar. Então conclui: “Jerônimo, é hora para você marchar.”¹⁵⁶. Passa a descrever uma torre que fica além de um rio púrpura, que seria o rio do inferno, onde senta um juiz num assento de metal derretido, tendo na boca um ferrete de fogo. É para lá que ele deve ir. Para tanto, ele joga a corda e o punhal no chão. A

¹⁵⁵Now, sir, perhaps I come and see the King; / The King sees me, and fain would hear my suit; / Why, is not this a strange and seld-seen thing, / That standers-by with toys should strike me mute? / Go to, I see their shifts and say no more. / Hieronimo, tis time for thee to trudge: / Down by the dale that flows with purple gore, / Standeth a fiery Tower; there sits a judge / Upon a seat of steel and molten brass, / And 'twixt his teeth he holds a fire-brand / That leads unto the lake where hell doth stand. / Away, Hieronimo! To him be gone: / He'll do thee justice for Horatio's death. / Turn down this path: thou shalt be with him straight; / Or this, and then thou needst not take thy breath: / This way, or that way -- soft and fair, not so: / For if I hang or kill myself, let's know / Who will revenge Horatio's murder then? / No, no; fie, no: pardon me, I'll none of that. / [*He flings away the dagger and halter.*] / This way I'll take, and this way comes the King, / [*He takes them up again.*] / And here I'll have a fling at him, that's flat. / And Balthazar, I'll be with thee to bring, / And thee, Lorenzo. Here's the King -- nay, stay, / And here, aye here -- there goes the hare away (III, XII).

¹⁵⁶Hieronimo, 'tis time for thee to trudge (III. XII, 6).

corda e o punhal são objetos usados de maneira simbólica, nesse caso, simbolizando o suicídio. É um procedimento muito comum no teatro elisabetano. Objetos mantêm diante da visão da plateia uma espécie de *pathos* de maneira resumida, no sentido de que sua simples presença pode desencadear complexos emotivos e/ou conceituais mais ou menos vastos. Antes, na peça, o lenço ensanguentado de Horácio teve um papel parecido. Pouco tempo depois, Shakespeare faria largo uso desse tipo de objeto cênico (o punhal no famoso monólogo “*to be or not to be*”, em *Hamlet*, ou a caveira, na cena do cemitério; o lenço em *Othello*).

Após jogar os objetos ao chão, representando sua resolução, Jerônimo vê o rei se aproximando e decide abordá-lo.

O rei está falando com o embaixador sobre os preparos para a festa de casamento, quando Jerônimo se aproxima, dizendo: “Justiça, oh, justiça para Jerônimo.”¹⁵⁷. Lourenço é que responde: “Vá embora, não vê que o rei está ocupado?”¹⁵⁸. Jerônimo replica: “Ah, ele está?”¹⁵⁹. O rei, aparentemente sem perceber o que está acontecendo, continua falando com o embaixador, até que este, entre as coisas que o rei português mandou, cita a recompensa de Horácio (por ter prendido Baltasar). Ao ouvir o nome do filho, Jerônimo pergunta, “Horácio, quem disse Horácio?”¹⁶⁰, e mais adiante, “Justiça, oh, justiça, justiça, gentil rei”¹⁶¹. Apenas nesse momento, o rei se dá conta da sua presença: “Quem é esse? Jerônimo?”¹⁶². Ao pedir por justiça de novo e ser interrompido por Lourenço, Jerônimo começa um de seus discursos cheios de imagens delirantes, em que fala que irá arrancar as tripas da terra e ir até os planaltos Elíseos para vingar o filho da injustiça de todos. O rei pergunta se ninguém irá contê-lo, ao que Jerônimo retruca que ninguém precisa conter quem é dirigido por demônios, e sai. O rei pergunta o que está acontecendo, no que Lourenço responde que Jerônimo está contrafeito por causa da recompensa de Horácio. O rei fala do amor dos pais aos filhos e manda lhe entregar a recompensa. Lourenço diz que é melhor arrumar outro magistrado e o rei responde que isso aumentaria a melancolia de Jerônimo.

Freeman, novamente, resume bastante bem a situação em que a peça está na cena 12:

A tentativa de Jerônimo de falar com o rei e a indiferença de Lourenço constituíram a última tentativa do pai injustiçado de conseguir ser legalmente atendido; depois da cena doze não tem volta. A resolução tornou o velho homem audacioso (III. xii. 29, 68 ff.), mas também astuto (81 – 82), e um

¹⁵⁷ Justice, O justice to Hieronimo! (III. XII, 27)

¹⁵⁸ Back! seest thou not the king is busy? (III. XII, 29).

¹⁵⁹ Oh, is he so? (III. XII, 30).

¹⁶⁰ Horatio? who calls Horatio? (III. XII, 60).

¹⁶¹ Justice, O justice, justice, gentle king! (III. XII, 63).

¹⁶² Who is that? Hieronimo? (III. XII, 64).

pouco truculento.¹⁶³

Na cena 13, temos a quarta adição. Vamos à análise do texto original de Kyd, em primeiro lugar. Trata-se de outro monólogo curto:

Vindicta mihi

Sim, o céu, de todo o mal, terá vingança

Nem sofrerão assassinato sem punição.

Então calma, Jerônimo, o que eles querem faça:

Pois os mortais não podem decidir seu tempo.

Per scelus semper tutum est sceleribus iter.

Ataca, e ataca em casa, onde te ofertam o pecado

Que dos males às doenças sejam levados

e a morte é a pior resolução.

Pois quem pensa, com paciência, fazer guerra

Por uma vida tranqüila, sua vida logo encerra

Fata si miseros juvant, habes salutem;

Fata si vitam negant, habes sepulchrum:

Se o destino suas misérias aliviar

Então tenha saúde, e que feliz você seja

Se o destino lhe nega a vida, Jerônimo

Ainda tenha certeza de uma tumba

Se nenhum dos dois, deixe que seu conforto seja

Que os céus cobrem aquele que não teve enterro.

E para concluir, eu vou vingar a morte dele,

Mas como? Não com o juízo vulgar dos homens,

Com males claros, mas inevitáveis,

Como em segredo, e de uma certa maneira

Que sob a aparência de amizade ficará melhor encoberto.

Homens sábios agarrarão suas oportunidades

Ajustando as coisas de maneira certa e segura, a seu tempo

Mas, nas urgências, a vantagem não tem tempo.

E, portanto, nenhum tempo é bom para a vingança

Portanto vou sossegar no meu desassossego

Disfarçando quietude na inquietude

Não parecendo que eu sei de suas vilanias

¹⁶³Hieronimo's attempt to speak with the king and Lorenzo's interference constitute the last attempt of the wronged man for legal redress; after scene xi there is no turning back. Resolution has made the old man audacious (III, xii, 29, 68 ff.) but also crafty (81 – 82) and a little truculent (FREEMAN, 1967, p.94).

Que a minha simplicidade faça a todos pensarem
 Que, ignorante, eu vá deixar tudo escapar
 Pois a ignorância, eu sei, e eles bem sabem
Remedium malorum iners est.
 Nem vale a pena, para mim, ameaçá-los,
 Quem, como tormenta de inverno sobre uma planície
 Vai me abater com sua nobreza.
 Não, não, Jerônimo, você deve aplicar
 Seus olhos à observação, e sua língua
 Para falas mais suaves do que seu espírito deseja,
 Seu coração à paciência, e suas mãos ao descanso,
 Sua boina à cortesia, seus joelhos a se dobrar,
 Até que saiba quando, onde e como se vingar.¹⁶⁴

O texto começa com a frase bíblica *Vindicta Mihi*, com a qual Deus lembra que a vingança é dele. Em seguida, vem um monólogo de Jerônimo, em que ele fala justamente o oposto. Agora o encontramos disposto a se vingar nem que seja para terminar morto (“Se o destino te nega a vida, Jerônimo, / Você pode estar seguro da sua tumba”)¹⁶⁵. Para tanto, não espera agir através da fúria, mas com astúcia (“[...] como por segredo, de uma certa maneira / Que sob a amabilidade estará melhor escondido”)¹⁶⁶, e descreve de que maneira dissimulada irá agir até atingir seus intentos de vingança. Encontramos, aí, uma frase da *Farsália*, de Luciano (“o céu cobre aquele que não teve funeral”)¹⁶⁷, além de duas frases em latim das *Troades*, de Seneca: “*Fata si miseros juvant, habes salutem. Fata si vitam negant, habes sepulchrum*” (“Se o destino te ajuda terás saúde. Se o destino não te ajuda, terás um sepulcro”).

¹⁶⁴*Vindicta mihi!* / Aye, heaven will be revenged of every ill; / Nor will they suffer murder unrepaid. / Then stay, Hieronimo, attend their will: / For mortal men may not appoint their time. / *Per scelus semper tutum est sceleribus iter.* / Strike, and strike home, where wrong is offered thee; / For evils unto ills conductors be, / And death's the worst of resolution. / For he that thinks with patience to contend / To quiet life, his life shall easily end. / *Fata si miseros juvant, habes salutem; / Fata si vitam negant, habes sepulchrum:* / If destiny thy miseries do ease, / Then hast thou health, and happy shalt thou be: / If destiny deny thee life, Hieronimo, / Yet shalt thou be assured of a tomb: / If neither, yet let this thy comfort be, / Heaven covereth him that hath no burial. / And to conclude, I will revenge his death, / But how? not as the vulgar wits of men, / With open, but inevitable ills, / As by a secret, yet a certain mean, / Which under kind-ship will be cloaked best. / Wise men will take their opportunity, / Closely and safely fitting things to time. / But in extremes advantage hath no time. / And therefore all times fit not for revenge / Thus therefore will I rest me in unrest, / Dissembling quiet in unquietness, / Not seeming that I know their villainies, / That my simplicity may make them think / That ignorantly I will let all slip: / For ignorance, I wot, and well they know, / *Remedium malorum iners est.* / Nor ought avails it me to menace them / Who, as a wintry storm upon a plain, / Will bear me down with their nobility. / No, no, Hieronimo, thou must enjoin / Thine eyes to observation, and thy tongue / To milder speeches than thy spirit affords; / Thy heart to patience and thy hands to rest, / Thy Cap to courtesy, and thy knee to bow, / Til to revenge thou know when, where, and how. / How now, what noise? What coil is that you keep? (III, XIII).

¹⁶⁵If destiny deny thee life, Hieronimo, Yet shalt thou be assured of a tomb (III. XIII, 16-17).

¹⁶⁶[...] As by a secret, yet a certain mean, / Which under kindness will be cloaked best (III. XIII, 23-24).

¹⁶⁷[...] heaven covereth him that hath no burial (III. XIII, 19).

Vemos, nesse monólogo, que a natureza de Jerônimo foi completamente modificada. Se ele iniciou a peça como uma *personagem íntegra* e depois se dividiu, até passar por momentos de ser *personagem fragmentada*, agora ele se tornou *íntegro novamente*, mas de outra maneira. Não mais como legislador, mas como vingador. Freeman enfatiza a transformação do personagem ao contrastá-lo com outros dois na mesma situação de busca por vingança. Se Bel-Imperia e Don Andrea desde o momento em que se viram prejudicados clamam pela morte dos malfeitores, Jerônimo só chega nesse ponto após ver todas as outras formas legais de reparação bloqueadas (FREEMAN, 1967, p. 94). Vemos, portanto, que sua personalidade foi completamente destruída e “remontada” pelo desejo de vingança. Ele se mostra agora não mais como uma personagem íntegra num contexto íntegro, mas como uma personagem íntegra num contexto fragmentado. Como diz Candeias, o contexto desintegrado apresenta o protagonista como vencedor, mas não no microcosmo da peça. Um personagem íntegro num contexto desintegrado denota a denúncia de uma sociedade. É o chamado “herói impotente”, muito comum no Romantismo. Um dos exemplos é o de Beatriz Cenci, de Shelley. Vítima dos abusos de um pai monstruoso, Beatriz tenta matá-lo. Ao fracassar, se vê condenada por um sistema que não quer criar problemas com um aristocrata poderoso (CANDEIAS, 2012, p. 30). Esse tipo de personagem é condenado no microcosmo da peça, porém, num contexto moral maior, ele aparece como vencedor. É exatamente o que acontecerá no final de *The Spanish Tragedy*, como veremos adiante. Por esse motivo, concordamos com Freeman ao discordar de Bowers na sua avaliação de que tanto Kyd quanto a plateia elisabetana reprovavam a atitude vingativa de Jerônimo. Citando Edwards, Freeman lembra que o sistema de coordenadas morais seguidas por Kyd pertence somente à peça, e não à sociedade como um todo. Essa consciência em relação à lógica da peça ressalta a trajetória do personagem, que, segundo Freeman, não foi só um joguete de um destino determinado por forças superiores (Don Andrea e a Vingança) ou social (Bel-Imperia), mas se mostrou um ser humano com conflitos próprios e com autodeterminação (FREEMAN, 1967, p. 95).

Na continuação da cena, entra um servo anunciando três homens e um homem velho com diferentes petições legais. Ao entrarem, um dos homens está falando aos outros dois que nenhum outro advogado da Espanha irá se esforçar tanto para conseguir equidade. Jerônimo os recebe e, num aparte para a plateia, diz que deve “usar sua cara de magistrado” para aquela situação.

A primeira ação era por dívida, a segunda era uma ação não coberta pelos tribunais comuns (ação de caso) e a terceira era uma ordem de despejo para ser executada antes do tempo previsto. Então Jerônimo pergunta ao velho por que ele ficava parado, mudo e com olhos cheios

de lágrimas. Após alguns lamentos, Jerônimo reconhece um semelhante e diz: “O que temos aqui? A humilde súplica de Bazulto por seu filho morto?”¹⁶⁸. Ao que Bazulto responde afirmativamente. Então Jerônimo se transforma. Começa dizendo que o filho morto era o dele, Horácio. Então reconhece a dor de Bazulto e tira um lenço do bolso para que ele limpe as lágrimas. Os homens se surpreendem com a bondade de Jerônimo. E ele continua num monólogo. Fala do poder do amor, se lamenta por ter adiado sua vingança, diz que irá até o inferno para consegui-la e que, quando isso acontecer, irá destroçar os que o prejudicaram. Nesse momento, rasga os papéis que estavam nas suas mãos, causando uma reação indignada entre os donos dos mesmos. Podemos ver, nessa atitude, a queda da “cara de magistrado” que Jerônimo tinha usado para receber aquelas pessoas. Também podemos perceber a maneira como Jerônimo oscila entre personagem íntegro em torno da vingança e personagem fragmentado perseguido por seus demônios, questão à qual voltaremos no final da análise da passagem.

Os três homens saem e Jerônimo fica sozinho com Bazulto, mas a fala de Jerônimo se dirige apenas a ele próprio. Fala que Horácio veio lhe exigir justiça, mas que ela não existe na Terra, e diz para ele falar com Éaco, enquanto sua mãe fala com Radamanto (juízes infernais). Bazulto pergunta “de onde saiu aquela fala perturbada?”¹⁶⁹. Então Jerônimo começa a falar com Bazulto como se ele fosse Horácio, se lamentando que, na morte, ele tenha ganho cabelos brancos. Bazulto exclama que ele não era seu jovem filho. Jerônimo exclama que, nesse caso, ele (Bazulto) era uma Fúria vinda do inferno para o atormentar. Bazulto diz que ele era um homem injustiçado com a morte do filho. Nesse momento, Jerônimo volta a si. Diz que agora o reconhece, que Bazulto era a imagem da sua própria tristeza, a qual descreve no rosto desgastado do mesmo. Termina dizendo que irá chamar sua mulher, e que os três irão cantar uma canção de lamento. Vejamos o trecho traduzido:

JERÔNIMO: Errado, senhor, meu filho é que foi assassinado.

Ah, meu filho, meu filho, ah, meu filho Horácio.

Mas meu ou seu, Bazulto, se anime.

Aqui, pegue meu lenço e limpe seus olhos,

Para que eu, miserável, nos seus infortúnios possa ver

O retrato vivo do meu eu que morre. [*ele tira o lenço ensanguentado*]

Oh não, não isso. Horácio, isso era seu,

¹⁶⁸What's here? 'The humble supplication/ Of Don Bazulto for his murder'd son (III. XIII, 78-79).

¹⁶⁹[...] Alas my lord, whence springs this troubled speech? (III. XIII, 144).

E quando eu o tingi no seu diletíssimo sangue
Isso foi um testemunho entre sua alma e a minha,
Que da sua morte eu deveria ser vingado
Mas aqui, leve isso, e isso – o que, minha bolsa?
Sim, isso, e aquilo, e tudo o mais é seu.
Pois uma e a mesma é a nossa desgraça.

1º. CIDADÃO: Oh, veja a bondade de Jerônimo.

2º. CIDADÃO: Essa caridade o mostra um cavalheiro

JERÔNIMO: Veja, veja, oh, veja sua vergonha, Jerônimo,
Veja aqui um pai amoroso para com seu filho.
Contemple as mágoas e os tristes lamentos
Que ele derrama por seu filho defunto
Se do amor o efeito luta tanto em coisas inferiores
Se o amor empenha tais humores em mentes menores
Se o amor expressa tais poderes em pobres condições
Jerônimo, quando como um mar enfurecido
Atirado pelo vento e a maré, revirou então
Os altos vagalhões, o curso das ondas conservava,
Enquanto a água mais baixa no fundo laborava,
Então não se envergonha, Jerônimo, de negligenciar
A doce vingança do seu Horácio?
Apesar de nesta terra a justiça não poder ser encontrada
Vou descer pro inferno, e nesse impulso
Bater nas funestas portas da corte de Plutão
Pegando à força, como antes fez Alcides
Para torturar Don Lourenço e o resto
Exceto se o porteiro de três cabeças pudesse
Negar minha passagem para a praia viscosa
O poeta trácio você poderia imitar.
Venha, meu velho, seja meu Orfeu

E se você não conhece nenhuma nota na harpa
 Então soe o fardo da ferida do seu coração dolorido
 Até que nós consigamos que Proserpina garanta
 Vingança naqueles que mataram meu filho.
 Então eu vou rasgá-los e dilacerá-los assim e assim
 Fendendo seus membros aos pedaços com meus dentes [*rasga os papéis*]
 1º. CIDADÃO: Oh, senhor, minha declaração. [*Jerônimo sai e ele atrás*]
 2º. CIDADÃO: Salve minha promissória.

[*Jerônimo entra*]

2º. CIDADÃO: Salve minha promissória.
 3º. CIDADÃO: Ai, meu arrendamento, me custou dez pesos, e tu, meu
 senhor, o rasgou.

JERÔNIMO: Não é possível, eu não fiz nenhum ferimento,
 Me mostre uma gota de sangue que escureu dele.

Como é possível que eu o tenha matado?

De jeito nenhum. Corra. Pegue-me se puder.

[*Saem todos menos o idoso, ele fica parado até que Jerônimo entra de novo e, olhando para ele, fala*]

JERÔNIMO: E você voltou, Horácio, das profundezas

Para pedir por justiça aqui sobre a terra

Para dizer a seu pai que você quer vingança

Para espremer mais lágrimas dos olhos de Isabela

Cuja luz se escurece por lamentos tão longos?

Volte, meu filho, reclame com Éaco

Pois aqui não há justiça. Gentil menino, se vá

Pois a justiça é exilada desta terra.

Jerônimo lhe fará companhia.

Sua mãe roga ao reto Radamanto

Por justa vingança contra os seus assassinos.

BAZULTO: Nossa, meu senhor, de onde salta essa fala perturbada?

JERÔNIMO: Mas deixe-me olhar meu Horácio.

Doce menino, como você está mudado na sombra pálida da morte.

Proserpina não teve pena da tua juventude,

Mas a sua bela primavera carmesim-colorida sofreu

Com o envelhecido inverno para ser açoitada desse jeito?

Horácio, você parece pior que o seu provento pai.

Ah, rude fado, que o favor assim transforma!

BAZULTO: Ah, meu bom senhor, eu não sou seu jovem filho.

JERÔNIMO: O que, não é meu filho? Então você é uma fúria

Enviada do reino vazio da noite escura

Para me incitar a comparecer

Diante de Minos e do reto Radamanto

Para afligir Jerônimo, que está em falta

E não busca vingar a morte de Horácio.

BAZULTO: Eu sou um homem afligido e não um fantasma

Que veio por justiça para meu filho morto.

JERÔNIMO: Sim, agora o conheço, agora que você mencionou seu filho.

Você é a imagem viva da minha dor.

Na sua face eu devo ver as minhas mágoas.

Seus olhos estão selados com lágrimas, sua face está pálida,

Sua fronte perturbada, e os seus lábios balbuciantes

Murmuram palavras tristes abruptamente interrompidas.

Por força de suspiros tempestuosos seu espírito respira,

E toda essa tristeza vem do seu filho.

E tal tristeza eu sinto pelo meu filho.

Venha, meu velho, você deve ir para Isabel.

Se encoste em meu braço, eu você, você eu devemos suportar,

E você, e eu, e ela vamos cantar uma canção,

Três partes em uma, e feita toda de discórdias.

Não fale de cordas, mas agora vamos,

Pois com uma corda Horácio foi morto.¹⁷⁰

¹⁷⁰ HIERONIMO: No, sir, it was my murdered son, / Oh my son, my son, Oh my son Horatio. / But mine, or thine, Bazulto, be content. / Here, take my handkercher, and wipe thine eyes, / Whiles wretched I in thy mishaps may see / The lively portrait of my dying self. / (*He draweth out a bloody napkin.*) / Oh no, not this; Horatio, this was thine; / And when I dyed it in thy dearest blood, / This was a token twixt thy soul and me, / That of thy death revenged I should be. / But here, take this, and this -- what, my purse? / Aye this, and that, and all of them are thine; / For all as one are our extremities. / 1 CITIZEN: Oh, see the kindness of Hieronimo. / 2 CITIZEN: This gentleness shows him a gentleman. / HIERONIMO: See, see, oh see thy shame, Hieronimo; / See here a loving father to his son: / Behold the sorrows and the sad laments / That he delivereth for his son's decease. / If love's effects so strives in lesser things, / If love enforce such moods in meaner wits, / If love express such power in poor estates; / Hieronimo, when, as a raging Sea, / Tossed with the wind and tide, o'erturnest then / The upper billows' course of waves to keep, / Whilest lesser waters labor in the deep: / Then shamest thou not, Hieronimo, to neglect / The sweet revenge of thy Horatio? / Though on this earth justice will not be found, / I'll down to hell, and in this passion / Knock at the dismal gates of Pluto's court, / Getting by force, as once Alcides did, / A troop of furies and tormenting hags, / To torture Don Lorenzo and the rest. / Yet lest the triple-headed porter should / Deny my passage to the slimy strand, / The Thracian poet thou shalt counterfeit. / Come on, old father, be my Orpheus, / And if thou canst no notes upon the Harp, / Then sound the burden of thy sore heart's grief, / Til we do gain that Proserpine may grant / Revenge on them that murdered my son. / Then will I rent and tear them, thus, and thus, / Shivering their limbs in pieces with my teeth. (*Tear the Papers.*) / 1 CITIZEN: Oh sir, my declaration. (*Exit Hieronimo, and they after.*) / 2 CITIZEN: Save my bond. / (*Enter Hieronimo.*) / 2 CITIZEN: Save my bond. / 3 CITIZEN: Alas, my lease, it cost me ten pound, / And you, my Lord, have torn the same. / HIERONIMO: That cannot be, I gave it never a

Temos, na mesma cena, Jerônimo integrado num contexto fragmentado (momento em que usa a “máscara de magistrado”) e um aprofundamento no processo de fragmentação de Jerônimo. Vamos ao segundo momento. Se, em monólogos interiores, vemos Jerônimo delirando a sós, agora temos uma cena em que ele é tomado por seus tormentos na companhia de outras pessoas. Podemos perceber que, além de ter perdido a sua natureza inicial, apresentada no começo da peça, Jerônimo também perdeu contato com o meio e com o próximo. Como coloca Candeias, o que é desqualificado é acima de tudo o indivíduo e a noção de eu, mas também a sociedade e seus costumes e a história com suas pretensões de ter uma perspectiva ordenada: “Inicialmente a personagem é despojada de suas relações com a vida psicológica e social [...]”. Seguindo esse raciocínio, a personagem perde seus atributos mais significativos, “mostra-se alienada de suas relações mais elementares com os outros ou coloca-se essa personagem em um outro universo de coordenadas insólitas” (CANDEIAS, 2012, p. 37). É o que aparece quando Jerônimo toma Bazulto por seu filho. Para Sarrazac, citado por Candeias, “este é o propósito da *ruptura dos padrões lógicos do diálogo teatral*” (grifo nosso), ou seja, a fragmentação não é só interna, mas também intrapessoal, impossibilitando a criação de diálogos no sentido tradicional (CANDEIAS, 2012, p. 38).

O mesmo acontece em relação ao meio. Segundo Candeias, a personagem passa a ser privada de interioridade e passa a ser rodeada de signos múltiplos numa realidade que não domina. Perdidas em meio aos objetos, as personagens ficam rarefeitas, sem consciência de si, sem pensamento claro (CANDEIAS, 2012, p. 37). É o que percebemos quando Jerônimo rasga os papéis que tinha nas mãos. A mais completa inconsequência em relação ao que está em volta e em relação a outro. Nas palavras de Szondi:

wound; / Show me one drop of blood fall from the same: / How is it possible I should slay it then? / Tush, no; run after, catch me if you can. / (*Exeunt all but the old man. Bazulto remains til Hieronimo enters again, who, staring him the face, speaks.*) / HIERONIMO: And art thou come, Horatio, from the depth, / To ask for justice in this upper earth, / To tell thy father thou art unrevenged, / To wring more tears from Isabella's eyes, / Whose lights are dimmed with over-long laments? / Go back, my son, complain to Aecus; / For here's no justice; gentle boy, be gone, / For justice is exiled from the earth: / Hieronimo will bear thee company. / Thy mother cries on righteous *Rhadamanth* / For just revenge against the murderers. / SENEX: Alas, my Lord, whence springs this troubled speech? / HIERONIMO: But let me look on my Horatio. / Sweet boy, how art thou changed in death's black shade. / Had Proserpine no pity on thy youth, / But suffered thy fair crimson-colored spring / With withered winter to be blasted thus? / Horatio, thou art older than thy father: / Ah, ruthless fate, that favor thus transforms. / BAZULTO: Ah, my good Lord, I am not your young son. / HIERONIMO: What, not my son? thou then a fury art, / Sent from the empty Kingdom of black night, / To summon me to make appearance / Before grim Minos and just *Rhadamanth*, / To plague Hieronimo, that is remiss, / And seeks not vengeance for Horatio's death. / BAZULTO: I am a grieved man, and not a Ghost, / That came for justice for my murdered son. / HIERONIMO: Aye, now I know thee, now thou namest thy son; / Thou art the lively image of my grief; / Within thy face, my sorrows I may see. / Thy eyes are gummed with tears, thy cheeks are wan, / Thy forehead troubled, and thy mutt'ring lips / Murmur sad words abruptly broken off / By force of windy sighs thy spirit breathes; / And all this sorrow riseth for thy son; And self-same sorrow feel I for my son. / Come in, old man, thou shalt to Isabel; Lean on my arm; I thee, thou me, shalt stay, / And thou, and I and she will sing a song, / Three parts in one, but all of discords framed: / Talk not of cords, but let us now be gone, / For with a cord Horatio was slain (III, XIII, 80-174).

A dissociação de meio, caracteres e ação no drama naturalista, a alienação em que eles se apresentam, aniquila a possibilidade de uma unificação sem solução de continuidade dos elementos, formando um movimento global absoluto, como o reclamado pelo drama (SZONDI, 2003, p. 104).

No caso da citação de Szondi acima, ele se refere ao drama moderno, no qual a condição de dissociação se apresenta de maneira absoluta. No caso presente, identificamos essa situação apenas nos momentos em que Jerônimo se apresenta como personagem fragmentado. Nessa situação, realmente, a comunicação entre Jerônimo e o meio, além dos outros, se interrompe, impossibilitando o drama. Essa “ruptura dos padrões lógicos do diálogo teatral”, como já dissemos, leva ao monólogo, em que acontece a “mobilização de recursos épicos”, citada no começo do trabalho.

Nesses monólogos, apresenta-se outra característica da fragmentação, já que a personagem, “despojado de signos familiares, torna-se porta-voz de uma realidade obscura” e “são liberados os materiais do inconsciente de forma indizível e atomizada” (CANDEIAS, 2012, p. 37). Essa “realidade obscura” se mostra, no caso de Jerônimo, nas frequentes evocações de criaturas infernais em que incorre, muitas vezes, acompanhadas de minuciosas descrições de paisagens e situações ultramundanas (“rio púrpura com uma torre no centro”, “rasgar as tripas da terra”, etc). Segundo Sarrazac, nesses casos de fragmentação, “a palavra se torna um signo fraturado, separada do pensamento, tendo obstáculos como a afasia ou a logorreia (CANDEIAS, 2012, p. 39). Até o presente momento na peça, em Jerônimo, essa insuficiência da palavra diante do seu sofrimento se expressa pelos monólogos, ou seja, pela logorreia. Apenas na cena final teremos um caso em que ela se expressará pela afasia.

Resumindo todo esse cenário de fragmentação da personagem, de alienação em relação ao meio e de fratura da palavra, Candeias retoma a fala de Abirached sobre Strindberg e a generaliza:

[...] a noção de caráter, que fica em torno de um traço dominante, a extrema mobilidade do *eu*, é substituída e introduz-se uma *ordem artificial* em sua energia anárquica, por um outro sistema de referências que constitui a personagem: a realidade interior do homem dividida (fragmentada) entre impulsos contraditórios, *incapaz de se expressar através de uma linguagem clara* [grifo nosso]. A história do eu é indecifrável à primeira vista, porque constituída de traços obscuros, de um fundo primitivo que às vezes aflora à superfície com brutalidade (CANDEIAS, 2012, p. 39).

Essa ordem artificial pode ser vista como o próprio desejo de vingança, enquanto força de fragmentação do sujeito. Na tragédia grega, essa força era um encantamento divino, causadora

da *hamartia*, cegueira fatal que leva à *catástrofe*. Luckács, na teoria do romance, fala da força demoníaca que separa homem e meio: “A psicologia do herói romanesco é o campo de ação do demoníaco” (LUCKÁCS, 2007, p. 92). No caso de Jerônimo, podemos pensar numa força desestabilizadora que vem do meio (a falta de justiça), mas também podemos pensar no conflito elisabetano entre ordem (nomos) e tradição. O desejo de vingança (vindo da tradição) seria o erro trágico que precisaria ser extirpado para a volta da ordem na sociedade (cuja ordem, num esforço de modernização, seria jurídica). Isso abriria duas possibilidades de leitura. No nível histórico, temos uma sociedade corrupta, na visão inglesa, a Babel católica do império espanhol, como meio degradado que corrói o indivíduo de princípios íntegros. Essa leitura é mais proeminente até o terceiro ato. Num nível mais profundo, poderíamos ver a sociedade inglesa contemplando seus dilemas (conflito entre tradição e instituição) e optando pela instituição, sendo a tradição da vingança algo a ser superado. Num último estágio, entretanto, que só se mostra na última cena da peça, vemos Don Andrea e a Vingança abrigando os atos de Jerônimo como portadores de uma vingança divina, prometida no prólogo. Essa justiça vingativa, antissocial e ultramundana, seria a que predomina no final. A ela voltaremos ao comentar a última cena.

Vamos, agora, à análise da quarta adição. Propositamente, elaboramos toda a análise das implicações da cena antes de falarmos da adição, já que esta só aprofunda o significado de tais implicações. Ela começa com dois empregados no pátio da casa de Jerônimo, à noite, com tochas acesas na mão. Um deles pergunta o porquê de eles estarem fazendo aquilo. O outro responde que é porque seu patrão enlouquecera desde a morte do filho, e cai em tais extremos de transtorno “que não sobra um centímetro de homem nele”¹⁷¹, ecoando a perda das características pessoais descrita acima. Nesse momento, Jerônimo entra conjurando os quatro elementos para ver Horácio e confundindo seus empregados com espíritos. Ao ser esclarecido, pergunta o que eles estavam fazendo, e eles respondem que cumpriam ordens do próprio Jerônimo. Ele diz que mandaria acender as tochas de dia, pois a noite e a lua são traiçoeiras e devem permanecer assim. Quando um dos empregados questiona suas palavras, Jerônimo diz que não é louco, e “prova” dizendo seus nomes. Sustenta seu argumento dizendo que a lua não brilhava quando Horácio foi morto. Isabela chega e o chama para dentro. Ele responde que não estão fazendo nada e que estão muito, muito alegres. Ela pergunta como isso era possível, se estão no lugar onde o filho foi morto. Jerônimo começa um lamento e diz que a árvore em que penduraram Horácio “deu” o fruto dele e de Isabela. Percebemos, nesse trecho, a desconexão

¹⁷¹[...] there is not left in him one inch of man: (Quarta adição, 15).

que Jerônimo faz entre palavras e pessoas, causada por uma “realidade obscura” (a dor de Jerônimo).

Nesse momento, chega um pintor, que cumprimenta Jerônimo, dizendo “Deus o abençoe”¹⁷². Jerônimo tem uma explosão de raiva dizendo: “Como, onde ou por que meios eu devo ser abençoado?”¹⁷³. Isabela é que pergunta o que o pintor deseja, ao que ele responde: “Justiça, madame”¹⁷⁴. Isso provoca outra chuva de improperios de Jerônimo, chamando o pintor de ambicioso, já que pede algo que não existe no mundo, sendo que Deus concentrou toda a justiça em sua mão (o tópico do Deus culpado será retomado no final).

Quando o pintor esclarece que pede justiça porque teve um filho morto, Jerônimo, a princípio, fica agitado, mas depois manda os outros entrarem e fica só com o pintor. Fica claro, então, que a quarta adição não é propriamente uma adição, mas uma reescrita da cena com o pintor no lugar de Bazulto.

A conversa entre os dois gira em torno de uma proposta de pintura que Jerônimo gostaria de fazer na sua casa. Propõe, primeiro, a presença dele e da mulher, cinco anos mais jovens, olhando para o filho, onde estaria escrito “Deus te abençoe, meu querido filho”¹⁷⁵. Depois propõe que o assassinato do filho e a árvore em que foi pendurado sejam pintados. Deveria incluir a chegada de Jerônimo à cena e as palavras: “Que barulho é esse, quem chama Jerônimo?”¹⁷⁶. Por fim, Jerônimo descreve uma paisagem assustadora, cheia de nuvens, lua escura, barulho de vento, sinos, corujas e sapos. Depois um homem enforcado, que, chegando perto, ele veria que era seu filho. Toda a conversa com o pintor é em prosa (uma das únicas em toda a peça, tirando o breve trecho em que o garoto leva a caixa para Pedringano). No final da descrição dessa cena, Jerônimo vai aumentando o ritmo, e, numa espécie de delírio, conclui:

Faça-me amaldiçoar, faça-me delirar, faça-me chorar, faça-me ficar bem de novo, faça-me amaldiçoar o inferno, invocar o céu e no final me deixe num transe – e assim por diante.¹⁷⁷

O pintor pergunta: “Esse é o final?”, e Jerônimo responde:

Oh, não, não tem final: o final é morte e loucura! E eu nunca estou melhor do que quando estou louco: então eu acho que sou um sujeito corajoso, então eu faço maravilhas: mas a razão me violenta, então vem o tormento, vem o

¹⁷²God bless you, sir (Quarta adição, 79).

¹⁷³How, where, or by what means should I be bless'd? (Quarta adição, 81).

¹⁷⁴Justice, madam (Quarta adição, 83).

¹⁷⁵God bless thee, my sweet son (Quarta adição, 84).

¹⁷⁶What noise is this? Who calls Hieronimo? (Quarta adição, 142).

¹⁷⁷Make me curse, make me rave, make me cry, make me mad, make me well again, make me curse hell, invoke heaven, and in the end, leave me in a trance and so forth (Quarta adição, 158-161).

inferno.¹⁷⁸

Como pudemos observar, a quarta adição *aprofunda as características de fragmentação da personagem*, alienação do meio e fratura da linguagem, em momentos diferentes, de maneiras diferentes, como observadas no original. Essa adição é sem dúvida a mais pertinente, mais bem escrita, e talvez a única que traga um ganho significativo em relação ao texto original escrito por Thomas Kyd.

Na cena 14, entram o rei, um duque, o vice-rei de Portugal, Lourenço, Baltasar, Don Pedro e Bel-Imperia. O rei está recebendo a corte portuguesa, e procura saber o que eles acham da proposta de casamento. Os portugueses se mostram inteiramente favoráveis.

A cena segue com Lourenço e seu pai, Castela, conversando. Castela fala dos rumores em relação a Lourenço e Jerônimo, e pergunta se têm fundamento, ao que Lourenço garante que não. Então Castela diz que seria imprudente ter problemas com Jerônimo, pela estima que ele tem na corte, e Jerônimo propõe uma conciliação. Nesse momento chegam Bel-Imperia e Baltasar. Baltasar cobra uma aproximação, mas Bel-Imperia, com sua retórica ferina, não aceita, mas mantém as aparências. É quando chega Jerônimo. Ao ser cumprimentado por Lourenço, Baltasar e Castela, Jerônimo diz: “Meus senhores, eu lhes agradeço por Horácio”¹⁷⁹. Castela diz que é sobre isso que quer falar. Jerônimo responde: “Tão rápido? Adeus.”¹⁸⁰. É contido, e Castela expõe que o motivo do desconforto de Jerônimo, segundo acredita, é que ele pensa que Lourenço está impedindo seu acesso ao rei. Jerônimo diz que isso seria uma ninharia e, ao ouvir a proposta de amizade de Castela, diz que devota amizade a Lourenço. Termina a cena com um ditado italiano, cuja primeira parte se aplica a Lourenço, e a segunda a ele, Jerônimo, mostrando uma fina ironia: “*Chi mi fa più carezze che non suole, Tradito mi ha, o tradir mi vuole*” (“Quem me agrada mais do que o normal, ou me traiu ou vai me trair”).

Freeman levanta questões interessantes em relação a essa cena, no que diz respeito à presença de Castela. Sua presença é construída de maneira a fazê-lo parecer simpático, e, como disse Freeman, ele não é posto em cena por alguma necessidade dramática, mas sim pela própria necessidade de sua presença. Kyd *quis* trazer Castela ao palco e construir uma imagem favorável dele (FREEMAN, 1968, p.95). Bowers sugere que o autor fez isso para que a plateia reprovasse a vingança final de Jerônimo, ou, pelo menos, sua extensão. Afinal, quando Castela morre no final, ele aparece como vítima inocente. Sua presença na cena 15 ressaltaria essa

¹⁷⁸O no, there is no end: the end is death and madness. As I am never better than when I am mad, then me- thinks I am a brave fellow, then I do wonders: but reason abuseth me, and there's the torment, there's the hell (Quarta adição, 163-166).

¹⁷⁹My lords, I thank you for Horatio (III. XIV, 122).

¹⁸⁰What, so short? (III. XIV, 125).

inocência e a gratuidade da sua morte. Freeman sugere que isso acontece porque existe outra vítima inocente na história: Jerônimo. Esse ponto de vista reforça nossa colocação de que, a partir de certo ponto, Jerônimo pode ser visto como um personagem num meio desintegrado, o que leva à sua fragmentação. Só o fato de ter sido vítima do seu meio é que justifica o ponto de vista (com o qual concordamos) de Freeman. Dessa maneira, Kyd teria construído um mosaico com suas vítimas: duas culpadas principais (Lourenço e Baltasar), duas vítimas imediatas (Horácio e Bel-Imperia) e duas vítimas indiretas (Castela e Jerônimo). Teríamos aí, portanto, a resolução de um problema de proporcionalidade dramática, e não uma queda no puro sensacionalismo, como sugerido por alguns comentadores, como Boas, por exemplo. Nas palavras de Freeman, “podemos assumir que Kyd sabia o que estava fazendo” (FREEMAN, 1968, p.95).

Na Cena 15, como todo fim de ato, aparecem o fantasma de Don Andrea e o espectro da Vingança. Andrea cobrava sua vingança, no que ele recebe a garantia de que tudo está sendo encaminhado, fechando, assim, o terceiro ato, com o destino de todos selado.

2.3.4 Ato IV – Jerônimo: a desagregação final se encontra com a justiça eterna

Chegamos no quarto ato, o ato final. A cena 1 começa com Bel-Imperia interrogando Jerônimo sobre a vingança. Repreende sua falta de atitude, questiona o amor por seu filho e acaba dizendo que, estando no seu poder, irá ela mesma mandar a alma dos malfeitores para o inferno. Jerônimo responde que hesitou diante da carta de Bel-Imperia, mas que agora já está tudo pronto para a vingança, e que ele estaria dissimulando seus intentos. Vemos que, aqui, Jerônimo *voltou a ser o personagem íntegro*, tendo o propósito da vingança como seu impulso dominante. Depois da penúltima cena do terceiro ato, na qual ele se apresenta fragmentado, fica clara a oscilação do personagem. Bel-Imperia consente em ajudá-lo e promete participar de suas dissimulações. Nesse momento, chegam Baltasar e Lourenço.

Desse momento em diante, as falas de Jerônimo ficam cheias de ironias que passam despercebidas pelos outros protagonistas (exceto Bel-Imperia), mas que não escapam ao leitor atento.

Após os cumprimentos e bajulações devidas aos superiores da corte, Baltasar pede à Jerônimo que pense num entretenimento para a corte, já que haverá uma recepção para os nobres portugueses que estão a caminho do casamento. Jerônimo responde afirmativamente.

Jerônimo responde, enfim, “que lhes dará o que eles querem”. Certamente com a trama que resultará na morte dos seus interlocutores em mente, responde: “Podem contar comigo, pois

vocês me deram motivo, ah, com certeza deram.”¹⁸¹. Passa, então, a expor seu plano de representar uma tragédia, escrita de próprio punho, tendo como atores os personagens da própria corte espanhola, além dos noivos em pessoa. É questionado por Baltasar, e responde que imperadores não viam problemas em representar tragédias, dando o exemplo de Nero. Baltasar e Lourenço não percebem o tamanho da ironia, tendo em vista a matança que Nero criou para seu entretenimento, e aquela que Jerônimo está prestes a fazer.

Baltasar, então, pede que Jerônimo conte a história da tragédia que está pensando em montar. Trata-se de história de Soliman e Perseda (Thomas Kyd é autor de outra tragédia que conta exatamente essa história). Um cavaleiro de Rodes, chamado Erastus, se casa com uma dama italiana, chamada Perseda. Na festa de casamento, um dos convidados de honra é Soliman. Soliman se apaixona por Perseda e tenta conquistá-la. Sem obter sucesso, Soliman se abre com um de seus paxás. Este aborda Perseda em benefício de Soliman. Ao perceber que Perseda estava irredutível, aconselhou Soliman a matar o seu marido. Apesar da hesitação inicial, Soliman acaba concordando com o assassinato. Ao saber do ocorrido, ao invés de ceder, Perseda mata Soliman, e, para escapar da fúria do paxá, se mata.

Em mais uma das cruéis ironias que povoam esse diálogo, Lourenço exclama: “Oh, excelente!”¹⁸². Bel-Imperia, participando do jogo, pergunta: “Mas, Jerônimo, o que acontece com o paxá?”¹⁸³, e Jerônimo responde que ele se mata. Na mesma veia, Baltasar pergunta que papel Jerônimo iria representar, e ele responde que é o do paxá, pois ele “fará o assassino, tenha certeza, pois é isso que eu tenho planejado”¹⁸⁴. Continuando a distribuição de papéis, Baltasar interpretará Soliman, Bel-Imperia interpretará Perseda e Lourenço interpretará Erastus. Após a distribuição de papéis e de falar detalhes do figurino, Jerônimo diz que irá financiar a apresentação com a recompensa vinda de Portugal (paga a Horácio pela prisão de Baltasar). Mais uma ironia.

Baltasar diz que prefere uma comédia, mas Jerônimo diz que isso é para as pessoas comuns, e que para os nobres convém algo mais elevado. Lourenço aprova, dizendo que viu esse tipo de coisa em Paris. Jerônimo exclama: “Paris, bem lembrado.”¹⁸⁵, e instrui seus “atores” a falarem línguas diversas, Lourenço em italiano, ele próprio em grego, Baltasar em latim e Bel-Imperia em francês. Quando questionado sobre a intenção de tal confusão, disse que era

¹⁸¹ Assure yourselves ofme, / For you have given me cause, / Ay, by my faith have you (IV. I, 59-61).

¹⁸² O excellent! (IV. I, 127).

¹⁸³ But say, Hieronimo, / What then became of him that was the bashaw? (IV. I, 128-129).

¹⁸⁴ [...] Oh, that will I, my lords, make no doubt of it: / I'll play the murderer, I warrant you, / For I already have conceited that (IV. I, 132-134).

¹⁸⁵ In Paris? Mass, and well remembered! (IV. I, 169).

para mostrar que a apresentação foi bem feita, já que seria compreendida mesmo em outras línguas. Disse ainda que dispunha de uma coisa, atrás da cortina, que esclareceria tudo, “lhes garanto”¹⁸⁶ (a “coisa atrás da cortina” era um baú com o cadáver do filho morto). Disse ainda que tudo acabaria em um ato, para não ficar tedioso. Baltasar pergunta, à parte, para Lourenço, se era necessário fazer aquilo. Lourenço, certamente lembrando do pai, diz que é bom agradar a Jerônimo. Após a saída de todos, Jerônimo diz que agora todos veriam a “queda da Babilônia”¹⁸⁷. Isso explica a simbologia das várias línguas presentes na peça, além de ressoar profundamente na plateia elisabetana, para quem o catolicismo espanhol representava a corrupção, da qual a Babilônia se tornou um exemplo.

A cena 2 é curta. Fazem parte dela apenas Isabela e a criada. Após um monólogo em que fala da degeneração da terra e da falta de justiça nesta vida, Isabela pega uma faca e se mata. Freeman vê nessa cena um impulso a mais para as ações de Jerônimo, visão com a qual concordamos (FREEMAN, 1967, p. 98).

A cena 3 se inicia com os preparos para a encenação da peça. Jerônimo verifica os últimos detalhes para o “espetáculo”, pergunta se estão todos prontos, entrega uma cópia da peça para Castela levar ao rei e, à parte, relembra todos os crimes praticados contra ele, para se manter decidido (integrado) para a ação.

Então, entram o rei e a corte com os convidados. O rei informa o vice-rei de Portugal sobre o espetáculo que será encenado por membros da corte espanhola e pelo próprio herdeiro do trono portugueses.

Começa o espetáculo. Lourenço entra como Erastus, o marido de Perseda (Bel-Imperia). Soliman (Baltasar), consumido de paixão, trama com seu paxá (Jerônimo) a morte de Erastus. Em meio às cenas, os reis comentam como a tragédia está bem representada, certamente pelo amor verdadeiro que existe entre Baltasar e Bel-Imperia. Então, autorizado por Soliman, Jerônimo esfaqueia Lourenço (Erastus) diante de toda a corte espanhola. Continuando a cena, Soliman (Baltasar) solicita o amor de Perseda, mas é esfaqueado por ela na frente de seu pai, em seguida se matando. Jerônimo comenta como ela representou bem seu papel (ironia em relação ao seu suicídio desnecessário). Os reis, por sua vez, não poupam elogios a como a peça foi bem representada, como foi realista e dramática. Então o rei pergunta: “E o que acontece com Jerônimo?”¹⁸⁸, e este se prepara para o seu “grande final”, em que vemos seu último monólogo:

¹⁸⁶ Assure yourself shall make the matter known (IV. I, 187).

¹⁸⁷ Now shall I see the fall of Babylon (IV. I, 195).

¹⁸⁸ But now what follows for Hieronimo? (IV. II, 72).

Bom, isso segue para Jerônimo:
 Aqui encerramos nós com as línguas variadas,
 E portanto concluo eu em nossa língua vulgar.
 Talvez vós pensais – mas sem validade é o vosso pensamento –
 De que isso foi fingido como ficção,
 E que nós fazemos como fazem todos os trágicos:
 Morrer hoje para atuar na nossa cena –
 A morte de Ajax, ou algum par romano –
 E em um minuto começar de novo,
 Reviver para agradar a audiência do dia seguinte.
 Não, príncipes; saibam que eu sou Jerônimo,
 O pai desesperado de um filho infeliz,
 Cuja fala está afinada para proferir a fábula final,
 Não para desculpar erros grosseiros na peça.
 Eu vejo que vossos olhares exigem explicação para essas palavras;
 Contemplem a razão que me exige isso: [*Mostra o filho morto*]
 Vejam aqui minha apresentação, olhem esse espetáculo:
 Aqui fica minha esperança, e aqui minha esperança é interrompida;
 Aqui fica meu coração, e aqui meu coração se acaba;
 Aqui fica meu tesouro, aqui meu tesouro se extravia;
 Aqui fica minha alegria, e aqui minha alegria é abandonada
 Mas esperança, coração, tesouro, felicidade e alegria,
 Tudo se foi, falhou, morreu, sim, tudo se arruinou com isso.
 Dessas feridas veio o sopro que me deu vida
 Eles me mataram quem fez essas marcas fatais.
 A causa foi amor, e então cresceu esse ódio mortal;
 O ódio: Lourenço e o jovem Baltazar
 O amor: meu filho com Bel-Imperia...
 Mas a noite, acobertadora de crimes execráveis,
 Com breu do silêncio selou os males desses traidores,
 E os deu passagem, pois eles tiveram toda a oportunidade
 De levar vantagem no meu jardim e tramar
 Contra meu filho, meu querido Horácio.
 Lá, sem misericórdia, massacraram meu menino,
 Na escura, negra noite, para a turva, pálida, cruel morte.
 Ele urra: eu ouvi, e ainda, acho, ouço
 Seu sombrio clamor ecoar no ar.

O mais rápido possível me apressei até o barulho
Onde, pendurado numa árvore, encontrei meu filho,
Trespassado com feridas e trucidado como o veem.
E eu sofri (vós achais) com esse espetáculo?
Fale, português, cuja perda parece a minha:
Se você não pode lamentar sobre o seu Baltazar,
Foi como eu lamuriei por meu Horácio.
E tu, meu senhor, cujo filho reconciliado,
À boca pequena, e achando que não seria visto,
Me tachando de um lunático doente da cabeça,
Com “Deus ajude o doido do Jerônimo”,
Como toleras a catástrofe da nossa peça?
E aqui contemplem esse lenço ensanguentado,
Que na morte de Horácio, chorando, eu mergulhei
No rio das suas feridas sangrentas.
É oportuno, vejam, eu o guardei,
E nunca o separei do meu coração sangrento,
Evocando a lembrança do meu voto
Para com esses, oh, esses malditos assassinos:
Que, agora cumprido, meu coração está satisfeito.
E para esse fim, o paxá eu me tornei,
Para me vingar na vida do Lourenço
Que, para tanto, foi apontado para o seu papel,
E foi representar o Rei de Rodes,
Para que eu o matasse de modo mais fácil.
Então, vice-rei, por isso foi Baltasar, seu filho,
O Solimão que Bel-Imperia,
Na pessoa de Perseda, assassinou:
Apontada para esse papel trágico apenas
Para que ela pudesse matar aquele que a ofendeu.
Pobre Bel-Imperia, se perdeu no seu papel...
Pois apesar da história dizer que ela deveria morrer,
Eu, por bondade, e por cuidado com ela,
De outro modo determinei seu desfecho;
Mas o amor por aquele que eles tinham ódio tão forte,
Fez com que sua resolução fosse dessa sorte.
E agora, príncipes, contemplem Jerônimo,

Autor e ator nessa tragédia,
 Levando meu destino derradeiro no meu punho;
 E seu papel concluo, tão resoluto,
 Quanto qualquer dos atores que vieram antes...
 E, senhores, aqui encerro minha peça
 Não precisa mais palavras, aqui minha fala cessa.¹⁸⁹

Primeiro, diz que vai falar na língua vernácula. Diz que a audiência se considera feliz, mas que seus pensamentos não têm fundamento. Afinal, aquela não era uma tragédia como as outras, em que os atores morrem num dia para depois continuar, e encenar tudo de novo. E anuncia:

Não, príncipes; saibam que eu sou Jerônimo, / O pai sem esperança de um
 filho infeliz / Cuja língua agora vai contar sua última história / Não para
 desculpar terríveis erros na peça. / Vejo que seus olhares pedem explicação
 sobre estas palavras; / Observem a razão que me leva a fazer isso.¹⁹⁰

Nesse momento, o “recurso que esclareceria toda a peça” sai de trás da cortina: Jerônimo mostra

¹⁸⁹ Marry, this follows for Hieronimo: / Here break we off our sundry languages, / And thus conclude I in our vulgar tongue. / Happily you think –but bootless are your thoughts / That this is fabulously counterfeit, / And that we do as all Tragedians do: / To die today for fashioning our Scene / The death of Ajax or some Roman peer / And in a minute starting up again, / Revive to please tomorrow's audience. / No, Princes; know I am Hieronimo, / The hopeless father of a hapless Son, / Whose tongue is tuned to tell his latest tale, / Not to excuse gross errors in the play. / I see your looks urge instance of these words; / Behold the reason urging me to this: (*Shows his dead son.*) / See here my show, look on this spectacle: / Here lay my hope, and here my hope hath end: / Here lay my heart, and here my heart was slain: / Here lay my treasure, here my treasure lost: / Here lay my bliss, and here my bliss bereft: / But hope, heart, treasure, joy and bliss, / All fled, failed, died, yea, all decayed with this. / From forth these wounds came breath that gave me life; / They murdered me that made these fatal marks. / The cause was love, whence grew this mortal hate; / The hate: Lorenzo and young Balthazar: / The love: my son to Bel-imperia. / But night, the coverer of accursed crimes, / With pitchy silence hushed these traitors' harms, / And lent them leave, for they had sorted leisure / To take advantage in my Garden-plot / Upon my Son, my dear Horatio: / There merciless they butchered up my boy, / In black dark night, to pale dim, cruel death. / He shrieks: I heard, and yet, methinks, I hear / His dismal out-cry echo in the air. / With soonest speed I hasted to the noise, / Where hanging on a tree I found my son, / Through-girt with wounds, and slaughtered as you see. / And grieved I (think you) at this spectacle? / Speak, Portuguese, whose loss resembles mine: / If thou canst weep upon thy Balthazar, / 'Tis like I wailed for my Horatio. / And you, my Lord, whose reconciled son / Marched in a net, and thought himself unseen, / And rated me for brain-sick lunacy, / With 'God amend that mad Hieronimo,' / How can you brook our play's Catastrophe? / And here behold this bloody handkercher, / Which at Horatio's death I weeping dipped / Within the river of his bleeding wounds. / It is propitious, see, I have reserved, / And never hath it left my bloody heart, / Soliciting remembrance of my vow / With these, Oh, these accursed murderers: / Which, now performed, my heart is satisfied. / And to this end the Bashaw I became, / That might revenge me on Lorenzo's life, / Who therefore was appointed to the part, / And was to represent the Knight of Rhodes, / That I might kill him more conveniently. / So, Viceroy, was thus Balthazar, thy Son, / That Soliman which Bel-imperia, / In person of Perseda, murdered: / Solely appointed to that tragic part / That she might slay him that offended her. / Poor Bel-imperia missed her part in this, / For though the story saith she should have died, / Yet I of kindness, and of care to her, / Did otherwise determine of her end; / But love of him, whom they did hate too much / Did urge her resolution to be such. / And, Princes, now behold Hieronimo, / Author and actor in this Tragedy, / Bearing his latest fortune in his fist; / And will as resolute conclude his part / As any of the Actors gone before. / And, Gentles, thus I end my play; / Urge no more words, I have no more to say (IV, II).

¹⁹⁰ No, princes, know I am Hieronimo, / The hopeless father of a hapless son, / Whose tongue is tun'd to tell his latest tale, / Not to excuse gross errors in the play. / I see your looks urge instance of these words, / Behold the reason urging me to this: (VI, II, 83-88).

o baú aberto com o corpo do seu filho dentro. E continua num estilo de paralelismo retórico, vindo de John Lyly, e que se tornou tão caro a todo o teatro elisabetano:

Vejam minha peça, observem meu espetáculo: / Aqui fica minha esperança, e aqui minha esperança tem fim; / Aqui fica meu coração, e aqui meu coração foi morto; / Aqui fica meu tesouro, e aqui meu tesouro foi perdido; / Aqui fica minha alegria, e aqui minha alegria padece: / Mas esperança, coração, tesouro, felicidade e ventura / Todos se foram, falharam, morreram, sim, todos decaíram com isso.¹⁹¹

O resto do monólogo tem que ser visto dentro dos hábitos de leitura e representação elisabetanos. Trata-se de um monólogo longo, no qual Jerônimo retoma toda sua história, explica todas as suas motivações e remonta o papel de todos os personagens envolvidos na trama. Para as nossas convenções dramáticas, não faria sentido, diante de quatro corpos recém-revelados (Horácio, Baltasar, Lourenço e Bel-Imperia), uma audiência sentar passivamente ouvindo o assassino se explicando. A urgência da situação exige ação. Para Freeman, a cena é construída com sutileza, já que não transforma as mortes num espetáculo. Quanto ao monólogo, Freeman diz:

A extremamente longa fala de explicação de Jerônimo é construída de uma maneira tal que não revela o verdadeiro sentido da encenação até o final. Sua audiência cativada pela literatura tolera uma peroração longa e bem formal, que se transforma em investida e termina com fala aberta, no final da qual não resta dúvida quanto ao efeito da vingança empreendida (FREEMAN, 1968, p. 98).

Nessa boa análise em relação à fala de Jerônimo, é preciso que seja mais bem examinada a possibilidade de uma audiência “literariamente cativada”. Para isso, é preciso recorrer às próprias convenções do teatro elisabetano. Lembremos as palavras de Bradbrook, quando diz que, no teatro elisabetano, o que tem que ser mostrado precisa ser dito: “Tornar tudo explícito e declarar tudo no próprio verbo, ao contrário do hábito moderno de deixar mais e mais para a ação e suposição” (BRADBROOK, 1973, p. 127). Quer dizer, naquela época, o sentido de urgência, terror, gravidade, ou qualquer outro, não era transmitido através da atuação, mas através do poder dos versos, segundo um efeito poético. Era exatamente o que Jerônimo estava fazendo. Ele conclui a cena dizendo: “E, senhores, aqui termino minha peça / Palavras são

¹⁹¹ See here my show, look on this spectacle: / Here lay my hope, and here my hope hath end: / Here lay my heart, and here my heart was slain: / Here lay my treasure, here my treasure lost: / Here lay my bliss, and here my bliss bereft: / But hope, heart, treasure, joy and bliss, / All fled, faiEd, died, yea, all decay'd with this (VI. II, 89-95).

desnecessária, não tenho mais nada a dizer.”¹⁹², e corre para se enforcar.

Ao ver sua fuga, o rei da Espanha e o vice-rei de Portugal o mandam prender. Aqui causa estranhamento o fato de eles pedirem explicações após um monólogo tão longo as fornecendo. No entanto, ao se lamentarem, dão motivo para Jerônimo externar sua amargura; dizem que aquelas palavras são doces, pois dizem dos seus filhos o mesmo que ele falou de Horácio. Castela e o vice-rei discutem sobre quem eram seus comparsas, no que o vice-rei acusa Bel-Imperia. Jerônimo diz que os reis não podem garantir nenhuma liberdade menor que a do silêncio, e conclui: “Primeiro pegue minha língua, depois meu coração”¹⁹³, e arranca sua língua com os próprios dentes.

Aqui temos a quinta, e última, adição. Como a segunda adição, se trata, na verdade, de uma substituição. Ao ser interrogado sobre os assassinatos, Jerônimo não diz apenas que aquelas eram “boas” palavras, mas passa ele a interrogar aqueles que o questionam: “Você tem certeza que ele está morto?”¹⁹⁴, “e o seu também?”¹⁹⁵. Ao responderem afirmativamente, diz: “Ah, então não se preocupem, venham, e sejamos amigos.”¹⁹⁶. Essa primeira mudança permite que o autor, ao introduzir o cinismo mais abjeto, aumente o *pathos* da cena, justificando a fala posterior. Nela, Jerônimo assegura:

[...] esse dia que eu vi a vingança / E nessa visão me tornei um monarca mais orgulhoso / Do que qualquer um que já tenha sentado sob a coroa espanhola: / Tivesse tantas vidas quanto as estrelas / E tantos céus para ir quanto tivesse vidas, / Eu as daria todas, e minha alma de botim / Mas eu os veria navegar nessa poça de sangue.¹⁹⁷

Em seguida, ouve os lamentos dos monarcas pelos mortos. Então Jerônimo retoma a fala de que ele também tinha lamentado por seu filho, mas com novos toques de crueldade. Ele fala das qualidades dos assassinados, então mostra as mãos e diz: “Olhe, foram estas mãos que apunhalaram seu coração. Você vê estas mãos?”¹⁹⁸. A resposta vem na forma de exclamações dos monarcas em símiles ilustrando a destruição da terra. Então, Jerônimo arranca a própria língua. Aí termina a quinta adição.

Terminando a cena, mandam Jerônimo escrever sobre seus cúmplices. Ele pede uma

¹⁹²And gentles, thus I end my play: Urge no more words, I have no more to say (VI. II, 151-152).

¹⁹³First take my tongue, and afterwards my heart (VI. II, 191).

¹⁹⁴But are you sure they are dead? (Quinta adição, 2).

¹⁹⁵What, and yours too? (Quinta adição, 4).

¹⁹⁶Nay, then I care not, come, and we shall be friends: (Quinta adição, 5).

¹⁹⁷[...] I tell thee Viceroy, this day I have seen revenge, / And in that sight am grown a prouder monarch/ That ever sat under the crown of Spain : / Had I as many lives as there be stars, / As many heavens to go to as those lives, / I'd give them all, ay, and my soul to boot, / But I would see thee ride in this red pool (Quinta adição, 9-15).

¹⁹⁸Look you, this same hand, 'twas it that stabb'd / His heart do you see this hand? (Quinta adição, 37-38).

faca para afiar sua pena. Quando pega a faca, mata o duque de Castela e se mata.

A cena acaba com o rei e o vice-rei lamentando seus mortos e o destino do reino da Espanha e de Portugal, antes de saírem sob uma marcha fúnebre tocada por trompetes, acompanhando os cadáveres.

Antes de passarmos para a cena final, são necessárias algumas palavras sobre o que acabamos de descrever. A primeira coisa, como nota Freeman, é o fato de insistirem para Jerônimo declarar algo, e sua recusa em falar, mesmo depois de seu grande monólogo. Retomando Edwards, Freeman especula sobre uma possível corrupção do texto, baseado numa balada baseada na peça, em que aparece o verso: “A não ser que eu declarasse isso diretamente” (“*unless I should it straight declare*”) (FREEMAN, 1968, p. 99). Na falta de provas, Freeman relembra o silêncio parecido ao de Iago, em Othelo. Quando instado por Othelo a declarar suas motivações, Iago responde que “desse momento em diante não falarei mais uma palavra” (“*from this moment forth I never will speak word*”). Freeman se pergunta se a intenção de ambos (Iago e Jerônimo) não seria causar um último descontentamento aos seus algozes (FREEMAN, 1968, p.100). Essa última leitura nos parece bastante razoável, mas poderíamos juntar a ela outro ponto de vista.

Junto às caracterizações de *íntegra e fragmentada*, Candeias junta uma terceira, a personagem *atípica*. Se a personagem fragmentada conserva características humanas, mas sem hierarquia, na personagem atípica a própria possibilidade de encontrar referências psicológicas, históricas ou sociais fica comprometida. Nas palavras de Candeias:

A categoria atípico só se aplica a personagens fragmentados e alienados, sem origem determinada, com traços mínimos, sem contexto histórico e social, põe em jogo *qualquer comunicabilidade* (CANDEIAS, 2012, p.21, grifo nosso).

É justamente esse aspecto da comunicabilidade que gostaríamos de ressaltar. Não estamos dizendo que Jerônimo se tornou um personagem atípico. O que queremos dizer é que, numa escala de desagregação, que vai do personagem íntegro, passa pelo característico e se aprofunda no fragmentado, o personagem atípico seria o auge desse processo. Portanto, sugerimos que podemos ler na desagregação de Jerônimo uma gradação parecida, e que, no final, ele assumiu características associadas ao que seria o personagem atípico. Ao chegar no final de sua missão de vingança, deixou de ver qualquer propósito em continuar vivendo, e foi se enforcar. Ao ser impedido, quis manter sua posição limítrofe, insistindo no aspecto da incomunicabilidade.

Segundo Sarrazac, portanto, a personagem atípica “abdicou de sua antiga unidade

orgânica, biográfica, psicológica”¹⁹⁹ e, para Abirached, por vezes “representam ideias filosóficas, como forma de expressão linguística *lacunar*” (CANDEIAS, 2012, p.38, grifo nosso).

Temos consciência de que a personagem atípica abriga outras características que não se aplicam à nossa análise, mas o que estamos destacando é que a desagregação da personagem, no limite, leva a esse aspecto lacunar, incorpóreo, incomunicável.

É importante perceber que nos referimos a um processo. Se pensarmos em aspectos isolados, podemos cair num anacronismo, ou seja, nos apoderarmos de aspectos de um contexto e colocarmos em outro de uma maneira arbitrária. Se observarmos a descrição do processo como um todo, no entanto, poderemos nos referir a uma dinâmica, e essa dinâmica pode encontrar paralelos em dinâmicas semelhantes de outros contextos. No caso, estamos nos referindo a processos de fechamento em relação à personagem que levam a uma progressiva alienação.

Podemos encontrar uma descrição desse processo nas palavras de Peter Szondi: “O ‘confinamento’ e a incapacidade de qualquer ‘dialética’ (intersubjetiva) destruiriam a possibilidade do drama, que vive das decisões de indivíduos em relação recíproca.” (SZONDI, 2007, p.114). Ligado com o que escrevemos acima, “se o ‘círculo mais restrito’ não rompesse com violência esse confinamento, se entre os homens isolados, mas atados mutuamente, cujos discursos fazem feridas no confinamento do outro, não se desenvolvesse uma segunda dialética” não se daria o drama, e continua, “o discurso de um fere, no sentido literal da palavra, o outro, quebra seu confinamento e o força à réplica” (SZONDI, 2007, p.114). A cena final só se dá quando ocorre a impossibilidade do drama e, em seu isolamento, Jerônimo se vê forçado a ferir o outro, nesse caso, com o seu silêncio.

O silêncio de Jerônimo pode ser analisado nesta chave. Jerônimo chegou ao grau máximo de desagregação, não tinha mais nada para dividir, para compartilhar, e, após a vingança, nem seu ódio.

Dessa maneira, a língua arrancada pode ser vista como um símbolo dessa situação extrema, na qual a linguagem fica imersa em sua característica lacunar. Os impedimentos ao discurso (nesse caso, à demanda de justiça) se tornam, por um lado, monólogos poéticos cheios de símiles obscuros e, por outro, dissimulação. “A dupla dialética”, a qual se refere Szondi, é aquela que, sobreposta à dialética interpessoal dos personagens (falsa ou parcial), cria uma zona de coisas não ditas e subentendidas, onde os sentidos verdadeiros se abrigam. Uma vez que essa

¹⁹⁹[...] a abdiqué son ancienne unité organique, biographique, psychologique (SARRAZAC, 1981, p.87).

segunda dialética fica evidente, se torna explícita (da pior forma, na cena do baú com o filho de Jerônimo), não sobra nem a possibilidade de “um discurso que fere o outro e os força a responder”, mas apenas o silêncio. Se a fragmentação do discurso pode, segundo Sarrazac, se apresentar como afasia ou logorreia, Jerônimo passou primeiro pela logorreia, e, nesse momento da peça, chegou à afasia.

Chegamos na última cena da peça. Nela aparecem apenas o fantasma de Don Andrea e o espectro da vingança. São assinalados os lugares de descanso dos “justos” (Jerônimo, Horácio e Bel-Imperia) e o lugar de tormento dos “pecadores” (Castela, Pedringano, Serberine, Baltasar e Lourenço).

Nessa cena, percebemos claramente mais uma característica da personagem fragmentada indicada por Candeias: ela é uma antiprotagonista, pois, apesar de ocupar o foco principal, não dá sentido à peça (CANDEIAS, 2012, p.82). Como fica claro no final, Jerônimo, apesar de seus conflitos bem delineados, cumpriu algo decretado por outros, portanto se remete a “um protagonista, ausente no microcosmo e presente no macrocosmo da obra” (CANDEIAS, 2012, p.84).

Nesse último estágio, que só se mostra na última cena da peça, em que vemos Don Andrea e a Vingança abrigando os atos de Jerônimo como portadores de uma vingança divina, prometida no prólogo, podemos depreender uma justiça vingativa, antissocial e ultramundana, que acaba predominando no final. Isso levanta algumas questões.

Para Freeman, existem duas possibilidades para a leitura da morte de Castela. Ou se considera que foi um excesso de Kyd, o que ele nega, ressaltando a sabedoria apresentada na sua construção dramática, ou, seguindo Bowers, Kyd quis, pela morte de um inocente, temperar nossa sede de vingança com uma condenação pela forma arbitrária de fazer justiça. Mas isso, segundo Freeman, seria “sutil demais” (FREEMAN, 1968, p.101). Apesar de não consignar nenhuma das teorias, reconhece que a segunda é que daria uma explicação coerente para o final da peça, além de se encaixar tanto com a habilidade dramatúrgica quanto com uma visão cristã, das quais “não temos, a priori, razão para suspeitar que Kyd não as possuía” (FREEMAN, 1968, p.101).

Não só acreditamos que essa última explicação é mais adequada, como consideramos possível encontrar razões internas à peça, além de externas, pertencentes ao contexto, que apoiem tal interpretação.

Quanto às razões internas, podemos complementar a análise referente à fragmentação da personagem com um reflexo macroestrutural. Como já vimos, a personagem fragmentada é uma antipersonagem, pois, apesar de ocupar o centro da ação, remete a um protagonista ausente

no microcosmo e presente no macrocosmo. Dessa maneira, as ações de Jerônimo se remetiam às do espectro da Vingança e às de Don Andrea. Esse segundo nível, no entanto, não se refere apenas a um protagonista ausente, mas a uma lógica ausente. Como diz Candeias:

Essa presença ausente sugere que o drama real dos indivíduos, metaforizados através da personagem, é habitar um mundo sem criador, ou com criador que se desinteressou inteiramente de suas criaturas e lhes volveu as costas. Como responsável pela obra, o criador é o único que compreende seu processo completo e direção; as criaturas possuem apenas visão parcial, não conseguem enxergar o todo, nem entender-se entre si, pois cada qual só percebe a sua própria parte (CANDEIAS, 2012, p.84).

Não queremos transformar Jerônimo num pré-atéista *avant la lettre*, mas podemos nos referir a algo muito comum na teologia protestante, que é a questão do *Deus absconditus*. Nessa concepção, Deus opera pelo seu oposto. Por exemplo, a crucificação foi um mal, mas, pela cruz, Cristo superou o mal. Encontramos ideias semelhantes desde o Antigo Testamento, porém, no momento histórico de Kyd, ela ganhou nova força com Lutero, principalmente a partir das teses de Heidelberg. Candeias fala que o trágico comporta três concepções de deus: o deus irônico; que brinca com a vida dos personagens; a espera de deus enquanto se está ligado à Terra; ou a simples ausência de deus. Em seguida, cita Barthes, em seu estudo sobre Racine: “Podemos dizer que todo herói trágico nasce inocente: ele se faz culpado para salvar Deus. A teoria Raciniana é uma redenção invertida: é o homem que resgata Deus” (CANDEIAS, 2012, p.87).

Temos, desse modo, uma teoria dramatúrgica contemporânea a Kyd se apoiando nesse tipo de dialética entre homem e Deus. Ainda, segundo Candeias: “A culpabilidade do herói é uma necessidade funcional: se o homem é puro, é deus que é impuro, e o mundo se desfaz.” (CANDEIAS, 2012, p.48).

Podemos, então, apoiar a ideia de Bowers, quanto a uma justiça oculta nas ações igualmente erradas tanto de Jerônimo como de Lourenço e Baltasar, com uma visão de mundo comum na época de Kyd. Essa ideia não é apenas moral num sentido social, mas num sentido mítico. É por isso que essa visão não contradiz a teoria de Edwards de que a lógica moral da peça vale só para a peça, não podendo ser extravasada para a plateia. Na verdade, essa moral teria que ser extravasada para algo *acima* da plateia. É o velho ditado que diz que aqueles que escapam à justiça humana não escapam à justiça divina. Dessa maneira, a culpabilidade de Jerônimo pela morte de Castela é equacionada num outro nível, não precisando ser aceita socialmente pela plateia, como sugere Bowers, nem precisando se bastar à peça, como sugere Edwards. Está na peça, não pertence à sociedade, mas é recuperada num nível superior. A

própria frase de Jerônimo “*vindicta mihi*”, tirada da Bíblia, se encontra originalmente no contexto de um Deus que diz: minha é a vingança. E essa vingança não se dirige apenas a um homem, mas à espécie humana, aos sistemas sociais como um todo. Castela ocuparia o lugar do homem culpado pelo pecado de Adão. Ele não foi o responsável pelo crime que levou à catástrofe, mas sua progênie foi. Não só Lourenço, o filho assassino, mas a própria Bel-Imperia, pêndulo de onde todos os conflitos da peça provêm ou se dirigem. Dessa maneira, Castela faria parte da engrenagem trágica. Deixá-lo viver seria criar um outro Jerônimo, e, assim, a purgação prevista na catástrofe não se completaria.

É preciso deixar claro que não falamos de uma influência direta, no caso, de Kyd sobre Racine (o contrário seria impossível, Racine nasceu apenas em 1642), mas sim em momentos culturais e religiosos que apresentam semelhanças (Racine era um francês huguenote, quer dizer, protestante).

Podemos deixar Kyd, portanto, descansar em paz quanto às acusações de ter sido gratuitamente violento e sanguinário.

Podemos concluir que a importância de Thomas Kyd para a formação do teatro elisabetano não pode ser mais evidente. Ele foi o primeiro dramaturgo a escrever uma peça com desenvolvimento orgânico, em que cada acontecimento estivesse ligado ao todo. Como vimos acima, se Marlowe preparou o verso elisabetano, Kyd preparou o teatro. Todo um jogo de paralelismos cênicos e poéticos, contraposições e retomadas, garante a *The Spanish Tragedy* a densidade de um texto extremamente bem articulado. Resta aprofundar tais questões e verificar como esses procedimentos acontecem no campo propriamente linguístico, e de como essas implicações norteiam nosso projeto de tradução. Para tal é contudo necessário apresentar os princípios que norteiam nosso projeto.

Capítulo 3 – Estrutura textual e devir histórico: uma poética da tradução

O percurso histórico e dramaturgico feito até o momento articula-se de modo importante com a estrutura textual da peça. Neste capítulo, partimos de um estudo de passagens específicas dos monólogos para, a partir delas, pôr em relação a dimensão social e a dimensão textual. Em nosso estudo, o momento de convergência entre essas duas dimensões é a estrutura dramaturgica.

Como vimos anteriormente, o período elisabetano foi de profundas mudanças. Levando em conta que essas mudanças começaram antes do reinado de Elisabete I, na época de seu pai, Henrique VIII, talvez seja mais exato falar no período Tudor. A época que nos concerne, o período elisabetano, pode ser visto como o momento de desenlace de um processo maior. Esse processo começou com o rompimento de Henrique VIII com a ordem internacional de seu tempo. Isso se mostrou de duas maneiras: a separação de Catarina de Aragão marcou o afastamento da órbita do grande império da época, o espanhol, e o rompimento com o papado marcou o afastamento do outro grande poder político ideológico de seu tempo. Isso levou a uma revolução interna. O rompimento com o Vaticano levou à tomada das terras e propriedades da igreja católica. Esses bens foram negociados internamente, o que levou a importantes mudanças sociais. Por um lado, houve um fortalecimento da classe dos grandes proprietários (*gentry*) diante da aristocracia. Por outro, houve a ascensão da classe dos juristas na mediação de conflitos, além do fato de os próprios terem se transformado em classe de proprietários. Todo esse processo pode ser descrito como um fortalecimento das classes média e média alta, em detrimento da nobreza. A relativa liberdade religiosa conseguida com o rompimento com o Vaticano abriu espaço para a adoção do calvinismo, doutrina mais focada na individualidade do que o “tesouro comum” católico (benesses divinas conseguidas pelo zelo do clero e compartilhadas com os fiéis). Outra consequência foi o aumento das *grammar schools* e o investimento em universidades, já que a educação passou a ser vista como forma de ascensão. Politicamente, houve o fortalecimento dos órgãos de representação dessas classes intermediárias, como o parlamento e o *privy council*. O aumento de influência foi acompanhado de mudanças culturais. O próprio teatro elisabetano pode ser visto como o fruto dessas conjunturas, já que seus autores saíram das *grammar schools*. Juntamente com as mudanças sociais e culturais vieram também mudanças na linguagem. A retórica tradicional e cortesã passou a conviver com uma linguagem mais moderna, direta e despojada, chamada *plainness* (ver abaixo).

Podemos encontrar esse processo de mudança refletido na linguagem de *The Spanish Tragedy*. O primeiro monólogo de Jerônimo usa procedimentos retóricos tradicionais, terminando em rimas. Essa poética é rompida, passando por instabilidades, até chegar ao último monólogo com uma linguagem totalmente direta, com poucos traços da retórica tradicional. Vejamos como isso se dá através dos atos:

Ato I – Jerônimo começa totalmente integrado à corte, empregando toda a etiqueta esperada de um cortesão, inclusive na linguagem.

Ato II – Ocorre a morte do seu filho. Seu primeiro monólogo é um lamento ainda numa linguagem poética bastante tradicional. Mas, à medida que que passa a encontrar dificuldades para obter justiça, sua linguagem se rompe. O segundo e terceiro monólogos têm a linguagem dividida, metade tradicional e metade moderna (direta, *plainless*), refletindo a divisão interior do personagem. No quarto monólogo, começa o processo de dissolução de Jerônimo. Se anteriormente a linguagem se dividia perto da metade, com a intensificação de seu conflito interior fica difícil encontrar um padrão claro, já que a linguagem passa a misturar recursos tradicionais com imagens mais perturbadoras, infernais, demonstrando o processo de mudança por que passa o personagem.

Ato III – Continua o processo de dissolução da condição interior do personagem, assim como de suas marcas linguísticas. A linguagem reflete a instabilidade de Jerônimo, se apresentando de forma oscilante. O quinto monólogo aponta para uma tentativa de racionalização, com uma linguagem um pouco mais tradicional, mas não como a do primeiro monólogo. No sexto monólogo, a linguagem volta a ser mais heterodoxa, colocando recursos modernos e diretos junto às citações latinas. No sétimo monólogo, temos a linguagem mais conturbada entre os monólogos, entremeada por diálogos, utilizando uma variedade de possibilidades poéticas e dramáticas, acompanhando um comportamento errático. Jerônimo entra num estado de delírio, se desfazendo totalmente.

Ato IV – No oitavo e último monólogo, encontramos Jerônimo completamente refeito. Desde o início do último ato, percebemos sua mudança. Ele se transformou para a vingança, nada ficara do jurista. Sua linguagem, conseqüentemente, foi completamente reformulada. Está direta, sem formalismos, tratando os nobres como iguais e até usando grande dose de sarcasmo.

Essa breve retomada da estrutura dramática é importante, pois, a partir dela, podemos compreender melhor o lugar dos recursos textuais em sua articulação com a dimensão social ali implicada. Descrevemos assim, a seguir, os recursos centrais na estruturação da peça. A ordem em que são descritos corresponde, em geral, a seu aparecimento ao longo da trama. O primeiro deles é a amplificação. Note-se que esse recurso é aqui pensado, como veremos, em sua relação

com o *decorum*. Em seguida, nos debruçamos sobre a poesia épica e a poesia lírica, compreendidas aqui como importantes mecanismos de versificação, fundamentais para o modo de significar do poema dramático. O estilo literário conhecido como “eufuísmo”, muito utilizado na época de Kyd, nos ajuda a identificar especificidades nos modos de amplificação que encontramos ao longo dos monólogos, motivo pelo qual é um dos recursos textuais descritos. Como já apontamos, nossa leitura dos aspectos textuais está imbricada com as dimensões sociais e retóricas da época, o que nos levou a distinguir o que chamamos de “modernidade”, ou seja, o aparecimento de um tipo de texto mais fluido, sem os mecanismos de amplificação e de versificação anteriormente descritos. O que chamamos de “voz enfática” é, como veremos, uma importante característica dessa “modernidade”, fazendo com que seja tratada como um tópico à parte.

Nossas reflexões sobre todas essas dimensões que atravessam a construção dos monólogos e que informam nosso projeto de tradução nos levaram a identificar um recurso que nomeamos de “geometrização da linguagem”. Trata-se de um modo de identificação dos recursos internos dos trechos analisados e o modo pelo qual eles estruturam tais passagens. Nesse jogo entre os distintos recursos acima mencionados, uma última dimensão de construção dos monólogos mostrou-se significativa: a sonoridade. Como se trata de um aspecto microtextual fundamental em diversos momentos, a sonoridade acompanha e se articula com frequência aos outros recursos aqui identificados.

Nas páginas que seguem, temos, pois, primeiramente a apresentação de cada um dos tópicos mencionados. Eles servem de apoio para a análise que fazemos dos trechos que consideramos mais ilustrativos do desenvolvimento do personagem e a maneira como isso se apresenta na estruturação da peça. Esses trechos são traduzidos e sua tradução comentada. Nossa hipótese é que as mudanças de linguagem que vão ocorrendo ao longo dos monólogos determinam o desenvolvimento do personagem e, por isso, orientam o modo como cada monólogo é traduzido.

3.1 *Decorum*

3.1.1 Amplificação e *Decorum*

Para falar sobre um termo difuso como *amplificação*, recorreremos à noção de *decorum*, para fins de contextualização. Ao comentar a oratória parlamentar, Perter Mack diz que “palestrantes podem empregar amplificação ou estilo elevado para demonstrar técnica e manter o *decorum*, mais do que para levar a audiência a um tipo de ação”²⁰⁰. Ainda temos aqui uma coincidência entre amplificação e estilo elevado. Por outro lado, segundo Mack, as pessoas também usavam “amplificação para marcar passagens importantes e para endereçar argumentos”²⁰¹. Percebemos que o uso de amplificação pode ter duas funções: a primeira, manter certo padrão discursivo considerado aceitável para determinada ocasião; a segunda, marcar passagens com maior ênfase.

Em relação à primeira concepção, podemos dizer que *decorum* seria o sistema mínimo de recursos que precisavam ser empregados para ter um discurso considerado socialmente aceitável. É claro que não se trata de uma quantificação palpável. Não existiam fórmulas do tipo: tem que ter pelo menos duas figuras e um tropos. Quanto à segunda concepção de amplificação, usada para dar ênfase a determinadas passagens, a distinção possível deve ser estrutural. Ao observar uma passagem, podemos identificar uma ênfase maior num trecho do que em outro. Essa ênfase é conseguida com a utilização de recursos retóricos. Essa mudança de intensidade é que pode indicar, por contraste, qual amplificação foi usada para ressaltar um trecho e qual foi usada apenas para manter funcionando uma estrutura discursiva. De qualquer modo, seja qual for o uso retórico, todo o sistema linguístico empregado nas composições elisabetanas pertencia a uma tradição, a um arcabouço linguístico-semiótico construído socialmente ao longo de séculos. O *decorum* designaria, portanto, toda essa tradição comunicativa empregada na época elisabetana, na qual *The Spanish Tragedy* está inserida. Esse é o elemento conservador, ligado aos costumes estabelecidos, que os pregadores protestantes ligavam diretamente à corte e ao ritualismo papista. Feitas essas distinções básicas, vejamos melhor algumas características da amplificação propriamente dita.

Segundo Peter Mack, “amplificação usa técnicas retóricas para fazer alguma coisa parecer mais importante para conseguir uma resposta mais forte de uma audiência”²⁰². O que torna esse tópico difuso é o fato de que as “técnicas retóricas” mencionadas podem ser as mais variadas:

²⁰⁰ Speakers may employ amplification and heightened style to demonstrate skill and maintain decorum rather than to move an audience to a course of action (MACK, 2002, p. 216).

²⁰¹ [...] employ amplification to mark important passages and to drive home arguments (Ibid., p. 215).

²⁰² Amplification uses rhetorical techniques to make something seem more important in order to elicit a stronger response from an audience (MACK, 2002, p. 42).

As técnicas específicas de amplificação que Erasmo menciona em *De Copia* (incremento crescente, aumento através das circunstâncias, comparação, racionalização, fingir não estar surpreso, e a acumulação de palavras e frases com o mesmo significado) são em sua maioria tiradas da explicação de amplificação de Quintiliano na *Institutio Oratoria*, viii.4. Algumas vezes se consegue amplificação adicionando sinônimos e utilizando muitas figuras retóricas juntas.²⁰³

Citando Erasmo em *De conscribendis epistolis*, Mack ainda acrescenta aos exemplos o uso de “comparações, descrições vívidas e exemplos”²⁰⁴. Comentando a seção final do tratado de Susenbrotus, *Epitoma Troporum ac Schematum*, sobre “esquemas retóricos de amplificação”, Mack acrescenta às possibilidades de amplificação as “seções sobre a descrição de personagens, pessoas, coisas, lugares e tempo, divisão e enumeração, provérbio, comparação e exemplo”²⁰⁵. Ao voltar a tratar do assunto, dessa vez comentando tratados de história elisabetanos, Mack fornece uma nova lista de recursos destinados à amplificação:

[...] descrição detalhada para trazer uma cena à vida; comparações, tanto trazendo mais exemplos ou construindo alguma coisa mostrando que é maior que casos paralelos; ou uso denso de figuras de linguagem, especialmente metáforas e figuras envolvendo repetição de palavras ou modelização de sentenças.²⁰⁶

Os tópicos de linguagem também podem ser usados para amplificação. Ao comentar uma carta de Francis Bacon à rainha, Mack diz que ele “amplificou com a personificação dos tópicos da oratória deliberativa”²⁰⁷.

Quanto às figuras retóricas, Mack diz que tropos como metáfora, metonímia e sinédoque estavam entre os mais importantes, tendo como fonte a *De copia*, de Erasmo (MACK, 2002, p.45). De Weltkirchius, Mack destaca a presença de figuras de dicção como repetição, polissíndeto, vírgula e cólon (MACK, 2002, p.90). Dos manuais de Sherry e Wilson, Mack recolhe exemplos de epanáfora e gradação (MACK, 2002, p.91). De Peacham, Mack traz a

²⁰³ The specific techniques of amplification Erasmus mentions in *De Copia* (incremental increase, augmentation through circumstances, comparison, reasoning, pretending not to be surprised, and the piling up of words and phrases with the same meaning) are mostly taken from Quintilian’s account of rhetorical amplification in *Institutio oratória*, viii.4. Amplification is sometimes achieved by adding synonyms and using many figures of rhetoric together. (MACK, 2002, p. 42).

²⁰⁴[...] comparisons, vivid descriptions and examples (Ibid., p. 43).

²⁰⁵[...] sections on descriptions of character, persons, things, places and times, division and enumeration, proverb, comparison and example (Ibid., p. 86).

²⁰⁶[...] detailed description in order to bring scene to life; comparisons, either providing further examples or building something up by showing that it is greater than parallel cases; or dense use of figures of speech, especially metaphors and figures involving repetition of words and patterning of phrases (Ibid., p. 149).

²⁰⁷[...] amplified with a personification of the topics of deliberative oratory (Ibid., p.204).

cronografia, os provérbios, a *paroemia*, a *apodexis*, a sinédoque, a contenção e a antítese (MACK, 2002, p.93-4).

Enfim, tópicos, exemplos, figura retórica, descrição, divisão, enumeração, comparação, etc. Parece que praticamente qualquer recurso retórico pode servir à amplificação. Então, como defini-la? Podemos presumir que se trata não apenas do recurso, mas da maneira como ele é utilizado. Como citamos acima, a amplificação era usada para conseguir gerar um efeito de ênfase sobre uma plateia. Nem sempre, quando um recurso retórico é usado, é esse o caso. Ao comentar o tratado de retórica de Thomas Wilson, *The Arte of Rhetorique*, Mack diz:

[...] enquanto muitas das figuras envolvendo repetição e alteração da ordem das palavras é comentada de modo relativamente breve, figuras associadas com amplificação, que em sua maioria entraram nos manuais através do uso que Susenbrotus fez de Erasmo, são explicados e exemplificados de maneira mais completa.²⁰⁸

Podemos supor, portanto, que existem usos de figuras de retórica que servem para a amplificação, enquanto outros não. A separação entre “figuras envolvendo ordem de palavras” e aquelas “associadas com a amplificação” permitem pressupor que amplificar estava associado ao nível textual, mais especificamente, ao tom do discurso. Além de aumentar o impacto de uma passagem, a amplificação poderia servir para “manter o decoro” (MACK, 2002, p.216) ou, ainda, ser reverente numa carta à rainha (MACK, 2002, p.222). O que todos esses usos têm em comum é o fato de termos procedimentos sendo usados para manter uma certa impostação, para tirar o texto do utilitarismo mais imediato.

Num projeto de tradução, será necessário distinguir quando um efeito retórico está sendo utilizado para enfatizar uma passagem importante ou não. O que irá determinar é a estrutura dramatúrgica, quer dizer, o quanto faz sentido que uma determinada passagem seja destacada das outras num determinado trecho. O que diferencia uma passagem da anterior e da subsequente para que possa ser considerada amplificada? Que recursos foram usados? Quando for o caso de amplificação de efeito, uma estratégia retórica correspondente terá que ser discutida. No caso dos monólogos, praticamente todo o texto é enfático. O que será preciso distinguir, portanto, será o tipo de discurso utilizado e a maneira mais adequada de traduzi-lo.

3.1.2 Poesia épica

²⁰⁸[...] while many of the figures involving repetition and alteration of word-order are described relatively briefly, figures associated with amplification, which mostly entered the manuals through Susenbrotus's use of Erasmus, are explained and exemplified more fully (MACK, 2002, p.90).

Iniciaremos abordando algumas possibilidades de tradução do verso épico, tanto pelo fato de ser o mais tradicional como pelo fato de ser o primeiro que se apresenta. Com uma enorme tradição poética vem uma tradição tradutória. Em português, ao traduzir o verso épico, convencionou-se usar o decassílabo ou o alexandrino. Não por paralelo rítmico, mas por serem considerados os versos propícios para o tom *gravis* (grave) que exige o tema. Odorico Mendes, por exemplo, usou o decassílabo na sua *Eneida*. Já Haroldo de Campos adotou o dodecassílabo na sua *Iliada*. Carlos Alberto Nunes, por sua vez, procurou transpor a cadência do hexâmetro dactílico para o português. Os critérios adotados para a tradução aqui apresentada, no entanto, não partem de pressupostos métricos.

Podemos encontrar, na tragédia clássica, além de uma lógica rítmica, uma lógica sintática. A liberdade sintática das línguas antigas possibilitava que o verso fosse construído com uma flexibilidade que as línguas românicas pouco podem contar. Essa organização interior do verso é o que tomamos como parâmetro. Tomemos o hexâmetro dactílico, utilizado na *Eneida*, por exemplo. Os lugares do verso onde encontramos uma pausa são justamente os lugares onde as palavras ficam em maior destaque. Uma palavra que antecede ou sucede uma pausa ressoa mais do que outra encerrada no meio do fluxo contínuo da fala. Como a maior pausa do verso é seu final, podemos concluir que palavras importantes para a narrativa são encontradas no começo e no final de cada verso. Outra pausa a ser considerada é a cesura. A cesura marca uma pausa no meio do verso, já que “[...] o hexâmetro como nós conhecemos não é um todo contínuo, mas um todo composto de duas partes”²⁰⁹. As palavras que aparecem antes e depois da cesura são, portanto, palavras que também ganham algum destaque. Tomemos como exemplo a passagem inicial da *Eneida*, sendo que uma barra vertical marca o pé, a unidade rítmica, e duas barras verticais marcam a cesura:

|**ārmā** vīrūmq^{ue} **cā|nō**| |**Trō|iā** quī | p^{ri}mūs āb | **ōrīs**

Ītālī|ām fā|tō **prōfū|gūs**| |**Lā|vīnāquē** | **vēnīt**

(“Canto as armas e os varões exilados que o fado trouxe de Troia à Itália e à praia de Lavino”) (tradução semântica)

Os lugares onde se apresenta uma pausa tendem a ser ocupados por palavras de maior relevo para o conteúdo poético, como nomes próprios (Deuses, heróis, lugares), verbos e substantivos. Do primeiro grupo, temos *Italiam*, *Troiae* e *Lavinaque*. Entre os substantivos encontramos *arma* (armas), e *oris* (margens), entre os verbos constam *venit* (vir) e *cano* (eu canto) além do

²⁰⁹[...] the hexameter as we know it is not one continuous whole, but a whole made up of two parts (HARDIE, 1934, p. 6).

adjetivo *profugus* (exilado). O trecho é justamente a apresentação do tema do poema, no caso, um **canto** sobre um **exilado** que **vai** de **Troia** até a **Itália** por força das **armas**.

Quando a métrica qualitativa clássica (tamanho e sequência das sílabas determinam o tipo de verso), foi substituída pela métrica quantitativa das línguas romance (quantidade de sílabas determina o tipo de verso), a maneira de destacar as palavras mudou. O princípio passou a ser o uso de sílabas tônicas. Ao examinarmos os versos iniciais da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, encontramos: *Nel **mezzo** del **cammin** di nostra **vita** / mi **ritrovai** per una **selva oscura*** (“no meio do caminho de nossa vida/ me encontrei em uma selva escura”). O poeta indica que, perto da meia-idade (35 anos) começou uma jornada espiritual por um caminho tortuoso (*selva oscura*), por ter abandonado a “via verdadeira” (SCARTAZZINI, 1925, p.xi). As palavras semanticamente mais relevantes para essa narrativa estão todas nas sílabas tônicas do verso (meio, caminho, vida, encontrei, selva, escura).

O uso de pausas para destacar palavras de maior peso foi retomado, no entanto, no verso épico moderno. O principal responsável foi o poeta estadunidense Ezra Pound, na sua obra *The Cantos*. Sua técnica foi a de quebrar o verso livre em momentos-chave. Dessa maneira, no canto 102, temos:

And from this mountain were blown

Seed

(E dessa montanha sementes foram sopradas)

Quebrando o verso na última palavra, o poeta consegue não só destacar o verbo *blown* (soprar) e o substantivo *seed* (semente), como consegue ainda transmitir graficamente a ideia de que algo está caindo de uma certa altura (*mountain*). A ocorrência de uma fricativa alveolar (*seed*) destacada pelo espaço gráfico após o *sopro* (*blown*), torna ainda mais eficaz a ilustração do conteúdo semântico do verso pela combinação de recursos gráficos e sonoros. Outro exemplo consta no canto 16:

And before hell mouth; dry plain

And two mountains;

(“E diante da boca do inferno; plano seco e duas montanhas”)

A quebra do verso após a palavra *plain* (plano) ajuda a ilustrar o desnível entre o plano e as montanhas encontradas na boca do inferno.

Um exemplo interessante que encontramos na literatura brasileira é o de Gerardo Mello Mourão. Na sua obra *Os Peãs*, a técnica poundiana foi largamente utilizada. No trecho seguinte, o autor busca destacar o paradoxo entre distanciamento e aproximação dos homens em relação aos deuses:

Há uma raça de homens
 E uma raça de deuses
 E a raça dos que tocam
 Pelos bosques dos homens
 A música dos deuses

Nesse trecho temos, no final de cada verso, uma sequência alternada (homens, deuses, homens, deuses). As duas primeiras ocorrências marcam a distância, a simples constatação da diferença. Após um verso terminado com o verbo *tocam*, temos, então, através da música, a ligação dos homens com os deuses. Podemos dizer que, no primeiro paralelo *homens/ deuses*, encontramos a diferença; já no segundo, graças à música, encontramos a aproximação.

Cabe notar que, aqui, tratamos de descrever um raciocínio geral quanto a um recurso poético. Tal raciocínio se mostra extremamente útil na abordagem de determinados trechos, mas, na apresentação final, as pausas descritas acima não serão mantidas, e o verso será apresentado de maneira corrida. Dois fatores justificam essas opções. Por um lado, buscamos, na descrição, dar conta de uma determinada especificidade poética. Por outro lado, é importante lembrar que, para que toda a variedade de recursos usados por Kyd possam conviver, foi preciso que “sua dicção parecesse mais plana”²¹⁰ (que a de Marlowe). Do mesmo modo, nas descrições acima descrevemos modalidades poéticas com o máximo de especificidade, mas, ao juntar todas as modalidades poéticas em monólogos inteiros, as apresentaremos em versos sem interrupção. Os monólogos que mais se encaixam no estilo épico são o que abre a peça, feito pelo fantasma de Don Andrea (I, i) e a descrição da batalha feita pelo general ao rei (I, ii). Por não entrarem diretamente na análise do personagem, mas apresentarem material relevante, esses monólogos estão apenas no anexo.

3.1.3 Poesia lírica

Distinguimos aqui duas vertentes de composição da poesia lírica que, na verdade, não podem ser separadas, mas, para fins didáticos, as veremos separadamente. Não vamos aqui trabalhar com a distinção poundiana entre melopeia, fanopeia e logopeia. Isso porque consideramos a fanopeia e a melopeia generalizáveis para a composição de poesia épica, que abordamos em outro lugar. Não que elas estejam ausentes na poesia lírica, ou que a poesia épica não possua logopeia. Mas enquanto técnica de composição que tem como horizonte o verso e o texto, a épica, pelo impulso que demanda, busca um verso que conduza ao próximo, visando

²¹⁰[...] his diction seems flatter [...] (FREEMAN, 1968, p. 81).

a narrativa, por isso seu horizonte fica ou muito curto ou muito amplo para que a logopeia se mostre mais plenamente. Consideramos que o meio adequado para o que Pound chamou de “a dança do intelecto” é a estrofe. Na poesia épica existem trechos com intenção estrófica, assim como existe logopeia; porém, se o verso cumprir sua função dentro de uma narrativa, isso já é suficiente. Na poesia lírica, no entanto, se a construção estrófica não estiver bem estruturada, pode facilmente desandar para a falta de forma e para a gratuidade. É num meio um pouco expandido, mas controlado, que acreditamos que a logopeia se manifesta melhor. Importante é esclarecer que a logopeia inclui a melopeia e a fanopeia (pelo menos da maneira que a estamos usando). Definiremos logopeia, portanto, como o jogo que sons, ritmos, sintaxe, paralelismos e disjunções se podem fazer sobre um *cólon*. “Cólon”, aqui, é a duração de uma imagem poética. As duas formas de composição que, na verdade, não podem ser separadas, mas que trataremos em momentos diferentes, são centradas, uma, na sintaxe, e outra, no ritmo interno do verso. Começemos com a sintaxe.

Talvez o exemplo mais clássico de exploração poética do efeito da sintaxe venha da poesia de Horácio. A livre variação na ordenação das palavras, para Antony Lentin, “permite o tipo de brilhante experimentação que Horácio conseguia”²¹¹. Vamos observar um exemplo na ode para Pirra:

Quis¹ / multa² / gracilis¹ / te³ / puer¹ / in rosa²
 Qual / muito / graça / você / garoto / em rosa
 Perfusus¹ / liquidis⁴ / urget¹ / odoribus⁴
 Espargido / com líquido / aperta / odores
 Grato⁵, / Pyrrha³, / sub antro?⁵
 Agradável / Pirra / numa gruta

Na tradução de Nelson Ascher lemos: “Que jovem grácil entre rosas / urge-te ungindo de perfumes Pyrrha, em teu antro?” (ASCHCAR, 1994, p. 225). Temos, aqui, o exemplo de uma chamada composição em mosaico. Segundo Lentin, o fato de o garoto (*puer*) e Pirra (*te*) aparecerem juntos logo depois do hemistíquio mostra a relação de atração e oposição que se completará no final do poema. Nesse início, no entanto, vemos a maneira com que o jovem está envolvido pela descrição do abraço, dos perfumes, dos adornos no cabelo, mas também pela composição das palavras. Envolvendo ambos, (*te puer*) temos *multas gracilis* de um lado e *in rosa* do outro. Em torno do abraço (*urget*) estão *perfusus liquidus* e *odoribus* (odores de muitos líquidos espargidos). A estrofe termina dizendo que a situação, ao menos neste momento do

²¹¹ [...] only Latin permits the kind of brilliant experimentation in word-order which Horace achieves (LENTIN, 1997, p. xxiv).

poema, está “num antro agradável”, mas, como observamos, o antro que envolve os protagonistas também é o de palavras, como se estivessem sendo abrigados pelos seus sentidos. Usando a numeração proposta por Lentin, podemos ainda pensar numa interpretação menos linear, privilegiando ressonâncias estróficas. Ouçamos o autor:

Na primeira linha, ‘menino’ não meramente encontra menina (‘você’ a menina a quem se dirige no poema) mas a enlaça, ‘você’ tendo ‘delgado’ de um lado e ‘menino’ do outro, enquanto ambos ‘menino’ e ‘você’ são envolvidos por ‘muitas’ e ‘rosa’, num panorama de localização altamente atmosférico. Apenas na segunda linha, no entanto, nós sabemos que ele está de fato abraçando-a (e o abraço é envolvido por ‘líquido’ e ‘odores’); e apenas no terceiro sabemos o nome dela e onde eles estão, ‘Pirra’ novamente sendo posicionada entre ‘agradável’ e ‘gruta’.²¹²

É certo que o inglês, assim como o português, são daquelas línguas em que, como dizia Nietzsche, “nem sequer é possível aspirar ao que vemos realizado ali. Esse mosaico de palavras em cada vocábulo, tanto por seu timbre especial como pelo seu lugar na frase e pela ideia que expressa” (Nietzsche, 1976, p.105). Como assinalado acima, nos interessa aqui a conjunção de determinadas imagens (cólon) com uma maneira de construção sintática que dê a ideia de fechamento. Permanece a noção de “um quadro mimetizado pela distribuição das palavras”, como diz Nelson Achcar analisando o mesmo poema de Horácio, porém, em línguas romance, de maneira mais aberta. As sintaxes inglesa e portuguesa não permitiriam uma obtenção de efeito cerrada como a latina nas mãos de Horácio. Mas fica a percepção de um “efeito de sintaxe posicional” (ACHCAR, 1994, p.188).

Outra técnica que gostaríamos de salientar é a de paralelismo rítmico. Em relação a esse tipo de efeito, encontramos a melhor análise em Brasil Fontes, sobre a poesia de Safo de Lesbos (FONTES, 1991, p.132):

Filha de Jove, que tens altares
Em cem lugares, Diva Falaz:
Ah! poupa máguas a quem te adora
A quem implora favor e paz.

Tu já outr'ora piedosa ouviste

²¹²In the first line, ‘boy’ not merely meets girl (‘you’, the girl addressed in the poem), but enlaces her, ‘you’ having ‘slim’ on one side and ‘boy’ on the other, while both ‘boy’ and ‘you’ are surrounded by ‘many’ and ‘rose’, in a highly atmospheric introductory setting. Not until the second line, however, do we learn that he is indeed embracing her (and the embrace is surrounded by ‘liquid’ and ‘odours’); and only in the third are we told her name and where they are, ‘Pyrrha’ again being positioned between ‘pleasant’ and ‘grotto’ (LENTIN, 1997, XXV).

O brado triste da minha voz:
E da paterna mansão celeste
A mim vieste pronta e veloz.

Ao nívio caro jungido tinhas
Das avezinhas o meigo par.
E voando pelo ar sereno
Em prado ameno veio pousar.

E tu, sorrindo, de mim diante
Meigo o semblante falaste assim:
"Safo, eu te vejo tão consternada,
Por que magoada chamas por mim?"

"Paixão te oprime? Gemes, suspiras
Dize, a que aspiram com tanto ardor?
Alguém, ingrato, se te não rende?
Ah! quem te ofende com tal rigor?"

"Há de rogar-te, se te ora enjeita
Teus dons rejeita? Dons te dará:
Desquer-te amado? Por ti já esquiva
Em chama ativa se abrasará".

Também agora, deusa benigna
A mim te digna dar proteção:
Auxiliadora neste conflito
Vale ao aflito meu coração.

Brasil Fontes cita C. M. Bowra, explicando em relação ao ritmo dos versos que “quando uma (frase) ocupa todo o verso, como o 14, chama nossa atenção e percebemos sua importância. Quando o ritmo de um verso repete o outro, exatamente, como (21) repete (23), vemos que as duas promessas são paralelas e apresentadas como tais”²¹³. Em relação ao verso 14, lemos:

μειδιαίσαις ἄθανάτω προσώπῳ

²¹³BOWRA, 1961, p. 205 apud FONTES, 1991, p. 144.

Trata-se de um verso onde três palavras ocupam, sozinhas, o verso inteiro. Isso dá um peso para essas palavras, além de tornar o próprio verso mais denso quando comparado ao verso anterior e ao posterior, mais maleáveis.

Outro recurso de variação rítmica é descrito por Fontes em relação aos versos 21 e 23. Isso se dá pelo fato dos ditos versos reproduzirem perfeitamente o ritmo um do outro. No verso 21, temos:

Καὶ γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διόξει

Já no verso 23, temos:

αἱ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει

O paralelismo rítmico e semântico se reforçam, acentuando a presença de um determinado campo imagético no ouvido do leitor.

Com a descrição dos recursos acima, não queremos dizer que Kyd usou-os de maneira idêntica aos seus antecessores clássicos. Pela própria estrutura das línguas, isso nem seria possível. Mas sustentamos, e tentaremos demonstrar ao longo da nossa análise e tradução, que tais recursos podem ser retomados enquanto vetores de composição usados por Kyd. Esses mecanismos se inserem naquilo que chamamos de “geometrização” da linguagem, acompanhando um artigo de Barish. Isto é, se percebermos em Kyd uma intenção de fechamento, de circunscrever determinado símile com uma composição sintática marcada, poderemos invocar este recurso em nosso processo de tradução, e isso nos ajudará a encontrar uma solução correlata. Do mesmo modo, se percebermos uma insistência rítmica em algum trecho da composição, e esse ritmo estiver servindo como decalque sonoro de uma ênfase semântica, também poderemos usar este recurso em nosso processo de tradução.

3.1.4 Eufuísmo

O eufuísmo é um estilo literário que prevaleceu na Inglaterra na década de 1580 do século XVI, influenciando toda uma geração de escritores. Seu inventor se chama John Lyly, e o nome do estilo vem de duas obras suas: *Eupheus and his England* e *Eupheus: an anatomy of wit*. Ambas são em prosa, mas o fato de o escritor fazer parte do círculo do conde de Oxford fez com que, quando o aristocrata resolveu organizar espetáculos para entreter a corte e se reaproximar da rainha, Lyly se tornasse também autor de teatro. Por esse motivo, Lyly é considerado o primeiro comediante do então nascente teatro elisabetano. Isso se deve ao fato de o autor trazer uma sofisticação para a comédia até então inédita, se afastando das comédias mais populares como *The Cobbler's Prophecy* e *Love and Fortune* (HUNTER, 1962, p.245).

Em relação à prosa, Lyly se distanciava de livros sobre a vida aristocrática escritos anteriormente, como *Palace of Pleasure*, de George Pettie. Lyly também usa um estilo delicado para falar da vida na corte, mas o faz de forma mais organizada. Ambos os escritores vêm de uma tradição bem mais antiga, que G. K. Hunter resume da seguinte maneira: “Lyly imita Pettie, Pettie imita Painter, Painter imita e traduz Belleforest, Belleforest traduz Bandello; e o próprio Bandello pouco pode ser considerado como um original”²¹⁴. No caso de Lyly, a forma mais estilizada e delicada como que organizou seu estilo e fez com que ele se tornasse a fonte de uma nova moda literária. Tal moda gerou uma série de imitadores, como Lodge e seu *Eupheu's Shadow* ou Dickenson e seu *Arisbas: Eupheus and his slumbers*. Tais livros pouco tinham do estilo de Lyly, apoiando-se mais em Sidney (*Arcadia*), mas questões de ordem comercial levaram à aproximação dos nomes. A mesma moda que sustentou a obra, no entanto, a varreu do mapa poucos anos depois. O eufuísmo, então, passou a ser um nome pejorativo, designando um tom afetado (parecido com a conotação que é dada no mundo de fala latina à palavra “gongórico”, quando usada de maneira pejorativa).

Tecnicamente, podemos dizer que o eufuísmo é uma depuração de determinadas correntes da época. Segundo Hunter:

Nós podemos brevemente sugerir que Lyly deu forma definitiva para um gosto por frases curtas e claramente equilibradas, que já existia muito antes da sua época; mas antes da sua época esse gosto tinha aparecido como apenas um entre vários, competindo pela atenção do leitor, como um efeito ocasional em Ascham, por exemplo, dentro de uma dependência geral de sentenças longas e agregadoras. Lyly isola esse gosto em um estado de pureza quase química, e substitui o agregado de frases desconfortável que foi o apoio do estilo de prosa Tudor baseado em um número bem pequeno de padrões e fácil de serem reconhecidos, rítmicos e sintáticos, repetidos reiteradamente (HUNTER, 1962, p.264).²¹⁵

Podemos traçar esse equilíbrio rítmico e sintático ao estilo ciceroniano: “*fortis vero dolorem summum malum iudicans aut temperans voluptatem sumum bonum statuens esse certe nullo modo potest*” (*De Officiis*, I, 5) (“não pode ser considerado um homem forte quem julga que a

²¹⁴ Lyly imitates Pettie, Pettie imitates Painter, Painter imitates and translates Belleforest, Belleforest translates Bandello; and Bandello himself is seldom the original. (HUNTER, 1962, p.258)

²¹⁵ we may briefly suggest that Lyly gave definitive form to a taste for patently balanced shorter clauses, which had existed long before his time; but before his time this taste had appeared as only one among several, competing for the attention of the reader, as an occasional effect in Ascham, for example, inside a general dependence of long aggregative sentences. Lyly isolates this taste to a state of almost chemical purity, and substitutes the uneasy aggregate of clauses which was the staple of Tudor prose a style based on a very small number of easily recognized patterns, rhythmic and syntactic; repeated over and over again (Ibid., p. 264)

dor seja o pior dos males ou um homem razoável quem conta o prazer como o maior dos bens”). Podemos ver o equilíbrio entre duas expressões simétricas (*summum malum e summum bonum*). Cada uma é antecedida por três palavras (*fortis vero dolorem e aut temperans voluptatem*) e seguida por um verbo (*iudicans e statuens*). Como podemos ver, esse tipo de simetria remete ao mesmo tipo de raciocínio que encontramos nos exemplos de Horácio, por isso os tratamos de maneira contígua.

Em Lyly, encontramos principalmente o uso de três figuras retóricas que garantem seu efeito particular. São elas *párison* (a mesma estrutura em diferentes sentenças), *isócolon* (o equilíbrio de estruturas relacionadas com o mesmo tamanho) e *paromoion* (o equilíbrio de frases com o mesmo padrão sonoro). O exemplo dado por Hunter, no qual se concentrariam as três figuras mencionadas foi: “*not the carved visard of a lewd woman, but the incarnate visage of a lascivious wanton*” (I. 189). Como *párison* temos a repetição de uma dupla de adjetivo + substantivo em cada hemistíquios (*carved visard of a lewd woman / the incarnate visage of a lascivious wanton*). Como *isócolon* temos o fato de que cada uma das sequências mencionadas vem antecedida de duas palavras (*not the/ but the*) formando uma simetria entre os hemistíquios. Como *paromoion* aparece o fato de que, entre os hemistíquios, existe um paralelismo quase perfeito entre as sonoridades das palavras escolhidas (*not the carved Visard of a Lewd Woman, but the incarnate Visage of a Lascivious Wanton*)²¹⁶.

3.2 Modernidade (*plainness*)

Chegou o momento de falarmos sobre o que, acima, chamamos de modernidade. Sugerimos o nome de “modernidade” para um registro discursivo contemporâneo aos elisabetanos. A época elisabetana foi marcada por profundas mudanças sociais. Essas mudanças tiveram reflexo no discurso. Como colocou Jennifer Richards, “a modernização do inglês está implicada na modernização da sociedade, já que a linguagem é refinada de modo a acomodar diferenciações cada vez mais nuançadas em termos de classe”²¹⁷. A esse respeito, Richards cita Keith Wrightson, quando diz que a modernização está ligada à “transição de uma sociedade de

²¹⁶ O *itálico*, fora seus usos tradicionais, será usado para destaques de elementos-chave, podendo ser palavras, sílabas ou letras. O **negrito** será usado, fora seu uso estabelecido, para marcações mais mecânicas, como sílabas acentuadas e palavras em destaque pela posição que ocupam, não pelo seu sentido.

²¹⁷[...] the modernisation of English is implicated in the structural modernisation of English society, as the language is refined so as to accommodate ever more nuanced discriminations in terms of class (RICHARDS, 2003, p. 69).

‘estados’, ou ‘ordens’, para uma ‘sociedade de classes’”²¹⁸. Podemos traçar um pouco dessa mudança nos manuais de cortesia. Esses manuais eram escritos para dar “conselhos sobre as maneiras”²¹⁹, e começaram a aparecer no século XVI, com *Il Libro Del Cortegiano*, de Baldassare Castiglione. A partir da década de 1540, no entanto, passaram a procurar “introduzir e explorar um novo modo de fala, a conversação civil”²²⁰. Esse modo de conversa seria “tão adequado para o mercado como é para a corte”²²¹. Autores como Smith, Cheke, Ascham e, mais tarde, Harvey e Spenser, se afastaram dos princípios da era Tudor, pois abandonaram a ideia de que o indivíduo deveria servir o todo, “restringindo seu apetite por avanço social e lucro pessoal”²²². Ao invés disso, buscaram “diferentes tipos de conversa para descobrirem uma forma de interação social entre professor e pupilo, ou amigos homens, ou mesmo indivíduos de diferentes estados, que fosse capaz de nutrir aspirações compartilhadas e sociabilidade”²²³. Esses “diferentes modos de conversa” serviriam a “um modelo mais flexível de interação social masculina”²²⁴. Esses manuais não seriam a causa, mas o reflexo de mudanças na interação social e no modo de se comunicar.

Podemos ver outro reflexo no fato de que a primeira tragédia elisabetana, *The Spanish Tragedy*, foi bem-sucedida justamente porque abandonou a formalidade clássica estrita, de peças como *Gorboduc*, e passou a incorporar também material de origem mais baixa, “de outros estados”. Por esse motivo, colocamos os registros que se afastam da retórica tradicional sob a rubrica de modernidade. Apesar da série de refrações que essa palavra pode trazer, nos referimos aqui especificamente a formas de discursos mais flexíveis, que extravasem a formalidade da corte, identificando outras “formas de interação social”. A ligação com a ascensão de uma classe média ligada ao comércio, à profissão do direito e ao serviço estatal é evidente. Todo o processo de tomada de terras, formação de uma nova elite fundiária, acompanhada de um congênere urbano, a expulsão das terras sofrida pelos camponeses, servindo de mão de obra para reconfigurações econômicas, possibilitando o início incipiente de uma produção pré-industrial com mão de obra assalariada. É na tensão linguística entre *decorum* e modernidade que vai se encarnar tanto a tensão social quanto a tensão do personagem principal da peça.

²¹⁸[...] the transition from a society of “states”, or “orders”, to a “class society” (Ibid., p. 69).

²¹⁹[...] advice on the manners (Ibid., p. 1).

²²⁰[...] introduce and explore a new mode of speech, civil conversation (Ibid., p. 2).

²²¹[...] as suitable for the market as it is for the court (Ibid., p. 3).

²²²[...] restraining his or her appetite for social advancement and personal profit (Ibid., p. 3).

²²³[...] different kinds of textual conversation in order to discover a form of social interaction between teacher and pupil, or male friends, or indeed, individuals of different states, which is capable of nurturing shared aspirations and sociability (RICHARDS, 2003, p. 3).

²²⁴[...] more flexible model of male social interaction (Ibid., p. 17).

3.2.1 Voz enfática

O livro de Kenneth Graham, *The performance of conviction*, trata de um registro que ficaria conhecido como *plainness*, um tópico com larga tradição na crítica inglesa. Poderíamos remeter o sentido do termo (teríamos em “clareza” uma tradução próxima) a uma fala direta, especialmente no teatro, que remete à oralidade, ou a uma prosa em estilo jornalístico, clara, sem tropeços. Ligamos a ideia de clareza a um discurso menos denso, menos carregado. A oralidade aparece, nesse caso, como uma conversa. Estilisticamente, poderíamos definir essa qualidade de “ser direto” como a utilização de frases mais curtas e o predomínio de construções coordenadas, não subordinadas (MORAES, 1999, p.121). O uso desse tipo de diálogo veio da influência de peças populares, como *Common Conditions*, ou seja, veio justamente de um distanciamento com as convenções da escrita estabelecida. O que foi chamado de *plainness* vem da tentativa de criação de novas formas de comunicação, empreendida por personagens que estavam buscando um lugar junto aos centros de poder, por isso podemos dizer que esse registro é usado para denotar o uso pragmático de uma tomada de posição política e social. Dessa maneira, para Graham, “voz direta e retórica funcionam como alternativas culturais interdependentes”²²⁵. Observemos um pouco mais de perto a história da formação e da crítica sobre a palavra *plainness*.

Um dos maiores interesses que nós, críticos e leitores do teatro da época, poderíamos ter nas discussões sobre *plainness* é na ligação entre procedimentos linguísticos e questões sociais. Graham coloca a questão:

O significado “dessa palavra direta” é tão clara quanto o sentido de ‘verdade’, que é, na verdade, seu sinônimo mais próximo nos séculos dezesseis e dezessete. Investigar voz direta é mergulhar de cabeça nos debates – ou, mais frequentemente, batalhas – sobre verdade, e dessa maneira o conglomerado de ‘crises’ do início da modernidade tão bem conhecida pelos historiadores do período.²²⁶

O primeiro problema a ser enfrentado é a profusão de estilos que podem ser caracterizados como *plain*: “Estilo direto nativo, estilo direto clássico, estilo direto Puritano, estilo direto

²²⁵[...] *plainness* and rhetoric function as interdependent cultural alternatives (GRAHAM, 1994, p.xii).

²²⁶The meaning of “this word plaine” is as plain as the meaning of “true”, which is in fact its closest synonym in the sixteenth and seventeenth centuries. To investigate *plainness* is to plunge headfirst into the debates – or, more often, battles – about truth, and thus to encounter the conglomeration of early modern “crises” so well known to the historians of the period (Ibid., p.1).

Anglicano, estilo direto de Bacon, estilo direto de Herbert, estilo direto da Restauração.”²²⁷. Graham se refere ao que ele chama, citando R. F. Jones, de “simplicidade no sentido moral”²²⁸. Segundo Graham, as discussões sobre *plain style* tiveram seu pioneiro em Morris Croll, com seus estudos sobre a “influência filosófica na prosa do século dezessete que leva do anti-Ciceronismo em direção à racionalidade da ciência moderna”²²⁹, e chegaram ao seu auge nas discussões sobre o estilo nativo da poesia inglesa feita por C. S. Lewis e Yvor Winters. Os debates entre os dois críticos se deu em torno do estilo direto nativo, diferente do estilo direto clássico. As duas concepções são definidas por Graham:

O estilo direto nativo difere bastante em seus objetivos éticos e compromissos epistemológicos do estilo direto classicamente orientado da tradição de Croll. O estilo direto nativo é comprometido com a proposição de que a verdade é simples e conhecida. O estilo direto nativo, conseqüentemente, se esforça para nos fazer *sentir* a “verdade do truismo”, como é colocado por Winters. Por outro lado, os únicos compromissos do estilo direto clássico são, paradoxalmente, evitar ou pelo menos atrasar compromissos e buscar a verdade no contexto de uma comunidade de discurso. Seu objetivo é uma linguagem flexível, conversacional, que inclui tudo que é relacionado com o ideal epistemológico humanista de *controvertia*, ou *argumentum in utramque partem*.²³⁰

Discordâncias entre Lewis e Winters levaram críticos posteriores a impasses que acabaram por questionar a importância dessa discussão para a história literária (GRAHAM, 1994, p.3). O estágio final desse impasse foi ilustrado por um artigo de Stanley Fish chamado *Self-Consuming Artifacts*. Segundo Graham, Fish aponta que, justamente por causa da profusão de concepções citadas acima, “o que para um homem é direto, para outro é distorcido”²³¹. Para Fish, a concepção de estilo direto é problemática porque está ligada à concepção de verdade e, esta, por sua vez, é problemática, por estar subordinada à competição epistemológica sobre verdade

²²⁷[...] native plain style, classical plain style, Puritan plain style, Anglican plain style, Bacon’s plain style, Herbert’s plain style, Restoration plain style (Ibid., p.1).

²²⁸[...] the moral sense of simplicity (Ibid., p.2).

²²⁹[...] a philosophical influence on seventeenth-century prose that leads from anti-Ciceronianism toward the rationalism of modern science (Ibid., p.2).

²³⁰The native plain style differs sharply in its ethical and epistemological commitments from the classically oriented plain style of the Croll tradition. The native plain style is committed to the proposition that truth is simple and known. The native plain style strives to make us *feel* the “truth of truism”, as Winters puts it. On the other hand, the classical plain style’s only commitments are, paradoxically, to avoid or at least delay commitment and to seek the truth in the context of a community of discourse. Its ideal of a flexible, conversational language that includes everything is related to the humanist epistemological ideal of *controvertia*, or *argumentum in utramque partem* (GRAHAM, 1994, p.3).

²³¹[...] one man’s plain is another man’s distortion (Ibid., p. 3).

própria do século XVII (GRAHAM, 1994, p.3). Uma dessas epistemologias diz que a verdade pode ser conhecida, e por isso seria autossatisfeita (*self-satisfying*), e a outra diz que a verdade não pode ser conhecida e, por isso, seria autoconsumível (*self-consuming*) (GRAHAM, 1994, p.3). Podemos encontrar paralelos entre as concepções de *plain style* de Fish e as definições de estilo direto nativo e clássico dadas acima. Para o estilo direto nativo, a verdade se apresentaria por si própria, de modo evidente, por isso seria autossatisfeita. Já para o estilo direto clássico, a verdade não pode ser conhecida, só seria atingida através de um acordo social, por isso seria autoconsumível. Para Graham, Fish teria retirado os respectivos estilos de seus contextos, por isso teria chegado ao seu diagnóstico quanto a uma arbitrariedade ao falar de *plainness*. Por essa razão, Graham credita esses impasses a características do “novo-criticismo”. Um dos fundadores do *New criticism*, John Crowe Ransom, numa palestra feita em Princeton em 1940, *Criticism as pure speculation*, se “arrisca” a dar uma fórmula de interpretação poética: “A substância ostensiva é acrescida de um *x*, que é um incremento.”²³². Seu ponto de vista era uma reação às leituras psicológicas e moralizadoras, como ele deixa claro ao longo do ensaio, chegando a um ponto de vista bastante racionalista, quase estruturalista, que chamava de “leitura atenta” (*close reading*). Nessa concepção, a questão de contexto passou ao segundo plano. No ponto de vista de Graham, esse era o problema com *Self-Consuming Artifacts*. Para ele, o artigo de Fish “não escapa o suficiente da ênfase do novo criticismo no estilo”²³³. Por essa razão, teria falhado em “dar uma explicação satisfatória do processo histórico pelo qual e no qual o texto foi produzido, e do qual era parte”²³⁴. Não temos condições de entrar na justeza dos juízos críticos quanto às abordagens das concepções de *plain style*. Talvez seja possível remeter a polêmica a momentos específicos das transformações do pensamento recente. Podemos dizer que os dois movimentos que identificam momentos-chave do pensamento contemporâneo foram a chamada “virada linguística” e, algumas décadas depois, a chamada “virada pragmática”. Isso é caracterizado por Habermas, no seu livro *Pensamento pós-metafísico*:

[...] o elemento especificamente moderno, que atingiu todos os movimentos do pensamento, não reside tanto no método, como nos motivos do pensamento. *Quatro motivos* caracterizam a ruptura com a tradição. Os tópicos podem ser caracterizados da seguinte maneira: pensamento pós-metafísico, guinada linguística, modo de situar a razão e inversão do primado

²³²The ostensible substance is incremented by an *x*, which is an increment (RANSOM, 2000, p. 455).

²³³[...] did not escape the new critical emphasis on style (GRAHAM, 1994, p. 4).

²³⁴Failed to give a satisfactory account of the historical process by which and within which the text was produced, and of which it was part (Ibid., p. 4).

da teoria frente à prática, ou seja, superação do logocentrismo (HABERMAS, 1988, p.14).

Num paralelo entre esses momentos e a discussão apresentada acima, podemos dizer que o momento representado por Fish, influenciado pela perspectiva do *New criticism*, segundo Graham, corresponde à guinada linguística. Isso pode ser ilustrado pela afirmação de Graham, de que “a discussão era também limitada pela sua tendência de considerar o estilo, à maneira neocrítica, em esplêndido isolamento de outras considerações”²³⁵. Graham, por seu lado, corresponderia a um momento de “superação do logocentrismo”, que tende a colocar a prática frente à teoria, quer dizer, uma concepção pragmática. Segundo o próprio autor:

Eu estou interessado em porque as pessoas afirmam falar a verdade – qual o entendimento deles mesmos e do mundo deles sua afirmação reflete – e no que as consequências de sua afirmação vai dar – que ações são requeridas deles e que resposta se espera que seja dada pelo mundo.²³⁶

Graham estaria interessado, portanto, na integração entre discurso e ação. O autor coloca:

Conflitos entre ceticismo e crença, entre autoridade e resistência a autoridade, entre teatralidade e auto-representação, todos se apoiam na questão da fala direta, que serve de campo onde essas batalhas podem ser lutadas, onde convicções podem ser colocadas.²³⁷

Existem, portanto, figuras de linguagem específicas que Graham identifica como sendo frequentes nos casos de *plainness*. Tais figuras, no entanto, só se configuram como *plainness* se houver uma consistência no seu uso, quer dizer, não aparecerem de maneira isolada, e apenas se a situação requerer tal performance. A ligação entre linguagem e contexto é definidora, não secundária. Por exemplo, Mack, ao comentar o texto da controvérsia da *Admonition*, quando Whitgift e Cartwright publicaram panfletos defendendo diferentes visões sobre o rito da igreja, diz que “Whitgift responde usando figuras de repetição e contraste”²³⁸. São, para Graham, duas figuras representativas de *plainness*. No entanto, Mack não cita a questão da *plainness* em nenhum momento. Nos comentários de Graham, como veremos, a filiação do discurso com determinados contextos sociais tem um peso maior. É isso que irá nos interessar em relação à

²³⁵The discussion was also limited by its tendency to consider style, in new-critical fashion, in splendid isolation from other considerations (GRAHAM, 1994, p.3).

²³⁶I am interested in why people claim to speak the truth – what understanding of themselves and their world their claim reflects – and in what the consequences of their claim are – what actions does it require of them and what response does it call for from the world? (Ibid., p.4).

²³⁷Conflicts about skepticism and belief, about authority and resistance to authority, about theatricality and self-representation all bear on the question of plainness, which serves as a ground where these battles can be fought, where conviction can be performed (Ibid., p.4).

²³⁸ Whitgift’s reply uses figures of repetition and contrast (MACK, 2002, p.258).

evolução dramaturgica e poética que caracteriza Jerônimo. Vejamos, então, quais são esses contextos.

O primeiro contexto é o da Reforma. Segundo Graham, na concepção de Lutero “a verdade clara capta as pessoas de fora e as mantém prisioneiras”²³⁹. A aplicação dessa verdade é a de “determinar o ‘sentido claro da escritura’”²⁴⁰. Para Calvino, quem provê a certeza sobre o sentido da escritura é o espírito santo. Para Whitaker, as palavras são a manifestação externa da escritura, mas o espírito provê a “certeza completa”²⁴¹, chamada no Novo Testamento de *plerophoria*. No caso de Jerônimo, isso se mostra na forma de uma ironia amarga. O momento em que Jerônimo está mais “cheio do espírito”, onde a *plainness* aparece, é o da vingança, quer dizer, numa situação em oposição a qualquer virtude cristã, ou mesmo qualquer virtude social. Essa oposição resoluta a qualquer valor social leva à próxima distinção: entre fala direta privada e fala direta pública. A primeira é a que se encaixa o caso de Jerônimo, pois diz respeito à “resistência à autoridade”²⁴² e “levanta questões em relação à liberdade de expressão e consciência”²⁴³. O “exemplo extremo do senso moral de simplicidade”²⁴⁴ seria o dos mártires protestantes, que “opunham sua verdade simples à teatralidade falsa de seus torturadores”²⁴⁵.

Outra concepção possível de fala direta é a humanista. Nessa concepção, a verdade “era melhor abordada através de uma coleção de perspectivas diversas e até opostas”²⁴⁶. É uma “visão inequivocamente e resolutamente social”²⁴⁷, para a qual “o entendimento depende de uma comunidade de indivíduos”²⁴⁸. Nessa concepção, a compreensão mútua a partir de acordos comuns é o traço essencial, por isso “a fala direta retórica é a ortodoxia da sabedoria recebida e modos comuns de fala. É o que todo mundo conhece.”²⁴⁹.

Podemos designar, portanto, dois tipos de *plainness*: a referencial, na qual a verdade depende de referência de quem fala, e é, por isso, antirretórica; e uma relacional, em que a verdade depende de um acordo entre os falantes e, por isso, retórica (GRAHAM, 1994, p. 21). A *plainness* que nos interessa aqui, por constar em *The Spanish Tragedy*, é a chamada referencial ou antirretórica. Quanto mais Jerônimo se aproxima de seu plano de vingança,

²³⁹[...] plain truth seizes people from without and holds them prisoner (GRAHAM, 1994, p.5).

²⁴⁰[...] determining the “plain sense of scripture” (Ibid., p.5).

²⁴¹[...] full assurance (Ibid., p.5).

²⁴²[...] resistency to authority (Ibid., p.8).

²⁴³[...] raise questions about free speech and conscience (Ibid., p.8).

²⁴⁴[...] the extreme effects of the moral sense of simplicity (Ibid., p.2).

²⁴⁵[...] opposed their simple truth to the false theatricality of their torturers (Ibid., p.12).

²⁴⁶[...] was best approached through a collection of different and even directly opposed perspectives (Ibid., p. 15).

²⁴⁷[...] unequivocally and resolutely social outlook (Ibid., p.16).

²⁴⁸[...] understanding depend on a community of individuals (Ibid., p.16).

²⁴⁹Rhetorical plainness is the orthodoxy of recieved wisdom and ordinary modes of speech. It is what everybody knows (Ibid., p.18).

menos ele concebe respostas legais, terrenas, para suas demandas. Portanto, mais ele se volta para sua convicção, para sua referência pessoal (não social) de justiça. Por isso, sua fala se volta para uma *plainness* antirretórica. Até agora traduzimos *plainness* como “fala direta” para adotarmos uma solução neutra, que fosse adequada às duas definições dadas acima, e que estivesse mais de acordo com a expressão em inglês. De agora em diante, vamos nos referir sempre à uma *plainness* antirretórica, que busca enfatizar a verdade do enunciador.

Graham usa como primeiro exemplo um poema de Thomas Wyatt, chamado *Blame not my lute* (tradução semântica nossa):

Spite asked spite and changing change
 Despeito perguntou ao despeito e mudança à mudança
 And false faith must needs be known.
 E falsa fé deve precisa ser conhecida
 The faults so great, the case so strange
 As faltas tão grandes, o caso tão estranho
 Of right it must abroad be blown.
 Por direito isso precisa ser anunciado por aí
 The since that by thine own desert
 Desde que por seus próprios méritos
 My songs do tell how true thou art
 Minhas canções falam realmente como és verdadeira
 Blame not my lute.
 Não culpe meu alaúde.

Algumas características do poema puderam ser facilmente transportados para trechos de *The Spanish Tragedy*. Temos um ritmo bem marcado, que “raramente varia a batida”²⁵⁰. Isso é enfatizado pelo uso de repetições, especialmente a de “palavras inteiras em sílabas tônicas”²⁵¹ (*spite asketh spite and changing change*). No que diz respeito à imagem, “toda a linguagem figurativa”²⁵² deriva de uma imagem: a do alaúde. Enunciados simples e diretos (*spite asked spite*), assim como juízos (desde que por seus próprios méritos/ minha canção fala como és verdadeira), acompanham a imagem, junto a um grande número de imperativos (deve, precisa). Outro traço importante é a presença de termos que remetem à retórica jurídica (falta, caso, direito). Por tudo isso, “o poema tem toda a sutileza – e toda a força – da necessidade”²⁵³.

²⁵⁰[...] rarely skips a beat (GRAHAM, 1994, p.28).

²⁵¹[...] entire words in stressed syllables (Ibid., p.28).

²⁵²[...] all figurative language (Ibid., p.28).

²⁵³[...] the poem has all the subtlety – and all the force – of necessity (GRAHAM, 1994, p.28).

Ao refletir sobre a controvérsia entre Whitgift e Cartwright sobre a *Admonition to the Parliament* (escrita por John Field e Thomas Wilcox em 1572), Graham analisa mais alguns traços de voz enfática. O tema era a educação religiosa. Para o protestante Cartwright, a base deveria ser a escritura, para seu oponente, a tradição da igreja ainda tinha um papel. O que nos interessa são as estratégias de linguagem. Graham identificou três: o uso de antíteses, de catálogos e de imperativos. O uso dos imperativos acabou de ser comentado e exemplificado com o caso de Wyatt. Vejamos os outros dois casos. As antíteses são usadas para aumentar o poder persuasivo. Temos o exemplo de passagens como: “Antes era doloroso: agora proveitoso. Antes pobre e ignomioso: agora rico e glorioso.”²⁵⁴. Pelo mesmo motivo eram usados catálogos: “E portanto títulos, rendas, e cargos pelo Anticristo inventado e dado a eles, como Metropolitano, Arcebispo, Senhor de graça, Senhor Bispo, Sufragâneo, Deão”²⁵⁵, e a lista continua com mais nove nomes de cargo. O “frequente uso de listas”²⁵⁶ também é encontrado por Graham na poesia de Fulke Greville, e é uma característica que traduzimos por “qualidade de ser inclusivo” (*inclusiveness*). Os motivos para as listagens podem ser variados, e o mais adequado será o comentário caso a caso (como faremos na tradução), mas, em geral, seu uso serve para “juntar, organizar e apresentar uma grande quantidade de material num espaço breve”²⁵⁷, e dar a impressão ao leitor de “que ‘todos’ os detalhes relevantes foram digeridos”²⁵⁸. Seja para dar a impressão de abrangência ou para fazer “crescer a ênfase”²⁵⁹, essa característica será relevante em determinados momentos dos solilóquios de Jerônimo. Outra técnica de *inclusiveness* é o uso de símiles que “aproximam dois campos de aprendizado ou experiência separados, implicitamente reivindicando escopo épico”²⁶⁰. Citando Tricomi (*Anticourt Drama*, 68), Graham expõe uma análise que poderia muito bem estar se referindo aos monólogos em que Jerônimo lamenta a morte do filho, invocando poderes celestes e infernais: “Está constantemente levando as vastas imagens do macrocosmo ao pequeno mundo do homem, que então espelha a confusão do mundo exterior.”²⁶¹. Podemos remeter ao terceiro monólogo de Jerônimo, onde ele descreve toda uma paisagem ultramundana para chegar à figura de Lourenço num caldeirão de chumbo derretido.

²⁵⁴ Then it was paineful: now gaineful. Then poor and ignominious: now rich and glorious (Ibid., p.67).

²⁵⁵ And therefore titles, livings, and offices by Antichrist devised are given to them, as Metropolitane, Archbishope, Lords grace, Lord Bishop, Suffragan, Deane (Ibid., p.68).

²⁵⁶[...] frequent use of lists (Ibid., p.116).

²⁵⁷[...] gather, organize and present a large amount of material in a brief space (Ibid., p.116).

²⁵⁸[...] “all” relevant particulars have been digested (Ibid., p.117).

²⁵⁹[...] builds emphasis (Ibid., p.117).

²⁶⁰[...] draw separate fields of learning or experience together, implicitly claiming epic scope (Ibid., p.118).

²⁶¹Is constantly driving the vast images of the macrocosm into the little world of man, who then mirrors the outer world’s confusion (GRAHAM, 1994, p.118).

Outras duas características da voz enfática são citadas por Graham. Uma delas já foi comentada, que é o uso de imperativo (*imperativeness*), como no último monólogo, quando Jerônimo ordena os nobres a olhar seus filhos mortos (*Now behold*). A outra é o que traduzimos por “qualidade de criar definição” (*definiteness*). Essa qualidade diz respeito a sentenças que tragam definições de conceitos, como “amor, graça, o ‘lado sagrado’ da religião verdadeira, Deus, paz pública, aprendizado verdadeiro”²⁶². Os exemplos de Graham dizem respeito à poesia de Fulke Greville. A aplicação desse conceito aos monólogos de Jerônimo é localizada, sendo apenas mais um indício da presença da *plainness* em sua fala.

Como acabamos de ver, existe uma variedade de formas discursivas usadas por Kyd. Essa variedade discursiva, no entanto, poderia resultar num conjunto pouco coeso. Apesar de, em Kyd, os momentos de ruptura e bricolagem serem mais evidentes do que em Shakespeare e Marlowe, é importante lembrar que ele utilizava uma estrutura dramática mais complexa que a de Marlowe. Mesmo Shakespeare, logo no início de sua carreira, precisou tatear um pouco até chegar na trama densa com vários níveis de enredo herdada de seu antecessor (acredito que essa fase de aprendizado se deu principalmente com as peças sobre Henrique VI, chegando num nível superior em Ricardo III). Deve ser colocado no crédito de Kyd, portanto, a habilidade de escrever com uma enorme variedade, mantendo ainda um texto compacto.

Isso se deve não apenas à enorme habilidade do autor como dramaturgo, mas também à sua habilidade poética. Essa capacidade de encontrar unidade na variedade se mostra na maneira como o autor utiliza vários recursos textuais, encontrando procedimentos em comum, possibilitando sua convergência.

Como fica claro ao longo da análise e dos comentários à tradução dos trechos escolhidos dos monólogos, a ordem de aparecimento dos recursos textuais segue precisamente a ordem apresentada na peça, do mais antigo e formal para o mais recente e direto (com exceção do “eufuismo”, sendo um recurso mais pontual). Isso confirma a estrutura movente do texto, acompanhando a trajetória do personagem e refletindo as mudanças sociais descritas nos capítulos anteriores.

Apesar de o discernimento da especificidade dos recursos textuais ser importante para a compreensão da dinâmica poética de Kyd, não é suficiente. Isso porque, se o autor tivesse apenas justaposto a diversidade, sem integrá-la, o resultado teria sido um todo sem configuração, uma espécie de “Frankenstein” textual. Para compreender como os registros mencionados convivem de maneira integrada e orgânica, é preciso estabelecer um terreno em

²⁶²[...] love, grace, the sacred band of true religion, public grace, true learning (Ibid., p.119).

comum. Isso é feito introduzindo uma abordagem descritiva (que chamaremos de “geometrização da linguagem”) que irá “traduzir” as noções retóricas mencionadas para uma linguagem contemporânea, indicando opções tradutórias.

E é preciso lembrar que “a colocação de muitas figuras num grupo, ao invés de em outro, parece bem arbitrária”²⁶³. Identificaremos figuras retóricas em nossas análises não de modo exaustivo, mas na medida em que contribuirão para a amplificação de uma passagem. Para isso, é preciso ter em mente os hábitos de paralelismo, ordenação e completude comuns no período. Como já comentamos, tais hábitos podem ter efeito de amplificação (ênfatar o impacto) ou não. Podem ser usados apenas para manter um certo tom. A decisão virá da análise sintática, rítmica e sonora. Para encaminhar nossa análise, nos apoiaremos não só nas ferramentas retóricas da época elisabetana, mas recorreremos à ideia de geometrização da linguagem, que adaptamos de Barish, que será exposta a partir de agora.

3.3 Geometrização da linguagem

Barish começa citando o fato de que a peça é conhecida como “um repositório de fala estilizada”²⁶⁴. O material dessa fala não viria de dramaturgos, mas de “predecessores e contemporâneos de Kyd entre os poetas”²⁶⁵. Tais poetas praticariam o “*middle style*, a retórica de esquemas, tropos e figuras”²⁶⁶. Em seguida, Barish comenta e exemplifica adaptações que Kyd fez na linguagem do período, com a finalidade de “não apenas decorar a ação, mas de articulá-la”²⁶⁷. Já comentamos esse processo no capítulo sobre a fortuna retórica de Kyd. O processo de geometrização da linguagem (*patterned speech*), descrito por Barish, é interessante justamente porque não perde de vista a questão da adaptação da linguagem a uma finalidade. Dessa maneira, Barish coloca a retórica como meio, não como fim:

A tendência da maioria dos esquemas de antítese, paralelo, e equilíbrio de esculpir a experiência em dualidades, tríades, tétrades, e coisas afins – em resumo, de impor uma padronização simétrica ao fenômeno – permeia a

²⁶³[...] many figures whose placing within one group rather than another seems quite arbitrary (MACK, 2002, p. 95).

²⁶⁴[...] a repository of ‘patterned’ speech (BARISH, 1966, p.171).

²⁶⁵[...] Kyd’s predecessors and contemporaries among the poets (Ibid., p.171.)

²⁶⁶[...] the ‘middle style’, the rhetoric of the schemes, tropes and figures (Ibid., p.171.).

²⁶⁷[...] not simply to decorate the action, but to articulate it (BARISH, 1966, p.171).

linguagem da *The Spanish Tragedy* desde o começo, bem antes das figuras, enquanto figuras, comecem a se impor à nossa atenção.²⁶⁸

Nos comentários feitos sobre trechos específicos, Barish identifica a função desses esquemas (antítese, paralelo, etc) sempre unida à imagem e ao contexto. Depois aponta que “o modo de pensar é continuamente antitético e disjuntivo”²⁶⁹, referindo-se à construção das antíteses, mas acrescenta que a padronização não era óbvia. Não faz nenhuma citação às figuras retóricas nem utiliza qualquer vocabulário técnico. Esse tipo de análise nos interessa pelos motivos expostos acima. Não abandonaremos a análise mais especificamente retórica, mas ela virá sempre como um meio de esclarecer possibilidades expressivas encontradas na peça, direcionando nossas intenções como tradutor.

Esse tipo de descrição é importante porque nos ajuda a responder perguntas, tais como: Quais efeitos linguísticos e poéticos devem ser levados em conta e em que momentos? Dependendo do efeito, a busca de uma harmonia estrófica (oposições e paralelismos dentro de um determinado cólon) pode ser mais importante. Em outros momentos, seguir um esquema pré-determinado pode ser mais significativo do que a obtenção de um todo harmônico (por exemplo, aceitar desigualdades rítmicas para manter os paralelismos e antinomias). Essas considerações direcionam diferentes momentos de nossa tradução.

Percorreremos os textos expondo cada caso encontrado. Dessa maneira, nosso foco inicial será o da parte de cima da tabela, sob a rubrica retórica. Isso porque os registros iniciais da peça ficam todos nessa região. A própria ordem dos registros na tabela (de “épico” até “voz enfática”) antecipa a ordem em que apareceram na peça (com exceção do “eufuismo”). De início estaremos, portanto, no domínio da corte, utilizando a retórica prescrita. Apenas com a problematização dessa ordem do mundo, após a morte de Horácio, a parte debaixo da tabela, sob a rubrica modernidade, vai começar a aparecer. Até o final da peça, como veremos no último monólogo, a transformação será completa. Se o primeiro monólogo é todo dominado pela retórica, o último já estará inteiramente no regime da modernidade. A passagem será, no entanto, gradual e bem controlada. Os recursos textuais serão retomados à medida que aparecerem nos monólogos.

A peça se inicia com um dos registros mais tradicionais do Ocidente, o do verso épico. Começaremos, então, com uma abordagem direta de suas possibilidades poéticas e tradutórias,

²⁶⁸ The tendency for most of the schemes of anthithesis, parallel, and balance to carve experience into dualities, triads, tetrads, and the like – in short, to impose a symmetrical patterning on phenomena – pervades the language of *The Spanish Tragedy* from the start, long before the figures, as figures, begin to press themselves on our notice (Ibid., p.173).

²⁶⁹ [...] The mode of thinking is continuously asntithetical and disjunctive (Ibid., p.173.).

que precisarão ser problematizadas quando recontrarmos o épico na boca de Jerônimo, num contexto mais complexo. Antes, no entanto, cabe abordar a questão da sonoridade em nosso contexto tradutório.

3.4 Sonoridade

A sonoridade evoca da palavra “seu sentido mágico e encantatório, elas são consideradas por suas formas, suas emanções sensíveis, suas qualidades vibratórias, seus sons e seus ruídos” (FALEIROS, 2012, p.143). E acrescenta que “é justamente nesse limite que se encontra a poesia” (FALEIROS, 2012, p.144).

Apesar de assumirmos essa afirmação como verdadeira para qualquer contexto poético, a poesia dramática, também aqui, tem sua particularidade. Uma coisa que já vimos com Kyd, mas que valeria para o drama em verso de forma geral, é que, ao usar recursos linguísticos com origem diversa (ao contrário da poesia lírica e épica, que tendem a ser mais estáveis), esses recursos precisam ser “reduzidos a um modicum” (FREEMAN, 1968, p.81) para que possam conviver e, minimamente, se assimilar. Desse modo, as associações possíveis entre sonoridade e imagens, sentidos e sintaxe se tornam mais difusas do que na poesia lírica. Se num poema com um horizonte reduzido, é possível conduzir a análise relacionando som e sentido num conjunto coeso, numa peça longa e variada em contexto essa associação é menos evidente. Não que ela não exista, mas apenas de maneira fugidia, ocupando determinados momentos para então desaparecer. Por esse motivo, não faremos qualquer tentativa de descrição sistemática da sonoridade em Kyd. O que faremos aqui será oferecer algumas linhas gerais.

De maneira geral, cabe a afirmação de Faleiros:

A motivação do signo, em poemas escritos em versos livres, pode ser compreendida, dentro de uma perspectiva textual, por meio do jogo entre som, sentido e sintaxe que constitui o sistema da obra no qual entra em questão o valor expressivo dos sons (FALEIROS, 2012, p.145).

Sendo nossa tradução em verso livre, é sempre nessa noção de “jogo” que apostamos. A única mudança, como já indicamos, é que, ao invés de “sistema da obra”, estaremos lidando com o “sistema de determinado momento da obra”.

Essa maior instabilidade nos precaverá do estabelecimento do tipo “vogais claras” ([a] e [e]) e escuras ([i] e [u]) (LARANJEIRA, 1993, p.67). Cada situação será analisada na sua especificidade. Colocada no contexto da sintaxe, das imagens e dos recursos retóricos, em

relação à sonoridade será “menos importante *interpretar* a passagem de um som do grave ao do agudo, do que identificar cadeias sonoras que, uma vez reconhecidas, garantirão o estabelecimento de relações pertinentes” (DELAS; FILLIOLLET, 1975 apud FALEIROS, 2012, p.161).

De maneira geral, podemos assumir que “[a] é sentido como mais aberto, e como mais aberto, mais claro”, que “[i] é sentido como menor, e, por sua pequenez, mais agudo” e que [u] “é mais profundo e sua profundidade faz com que soe mais grave” (FALEIROS, 2012, p.150). Também em relação às consoantes é aceitável a percepção de que “de lado há as fricativas e líquidas, mais moles, leves, fluídas e, de outro lado, as oclusivas, plosivas, mais duras e secas” (FALEIROS, 2012, p.149).

Porém, é preciso lembrar que estamos dentro de uma perspectiva cultural, como o comentário de Faleiros sobre os teóricos, principalmente franceses, demonstra. A relação entre evento e percepção, ou, usando uma terminologia kantiana, entre *noumeno* e *fenomeno* (aqui a projeção do fonológico sobre o fonético) é sempre complexa. Usaremos as definições acima como ponto de partida, mas nenhuma relação mais ou menos estável entre som e percepção poética será assumida de antemão. A ideia de jogo sonoro-sintático-semântico, com toda a liberdade (e risco) que isso implica, é a que prevalece no presente trabalho. Utilizaremos, portanto, as grandes categorias de classificação, entrando em maiores especificidades só se o caso descrito assim o exigir. Em relação às consoantes, portanto, iremos nos referir ao modo de articulação (oclusiva, nasal, fricativa, lateral) e à condição da glote que implica em seu vozeamento (surda ou sonora). Apenas eventualmente iremos nos referir ao ponto exato de articulação (dental, dorsal, etc). A mesmo critério será usado em relação às vogais. Iremos falar em vogais anteriores, centrais e posteriores, ou seja, o triângulo [i], [a], [u]. Apenas eventualmente iremos nos referir a outras características (fechada, aberta, média, etc). Isso porque, ao nos referirmos aos grandes grupos de organização sonora, privilegiamos a formação de cadeias sonoras ao longo dos versos. Poderíamos repetir o que Augusto de Campos disse em relação às suas traduções de Mallarmé: “Dei especial atenção, nas traduções, aos jogos vocabulares da poesia de Mallarmé – paranomásias, assonâncias, aliteraões” (CAMPOS, 2006, p.28). Mais do que qualidades específicas, a maneira como os versos “se combinam, para surtir uma certa música” (CAMPOS, 2006, p.112) é a prioridade. No pequeno trecho “*blanchi étale furieux sous une inclination*”, Augusto identifica no jogo mallarmaico paranomásias como “*blanchi/ étale*”, que ele busca recuperar como “*branco/ estanco*”, ou ainda o que ele chama de solução anagramática para “*furieux sous une inclination*” com “*Iroso/ abismo/ sob*”.

Temos um exemplo disso no verso de Apollinaire traduzido e analisado por Faleiros: *Les bruit de baisers éperdus des amants illustres*. Vale conferir a análise e a tradução na íntegra:

- traduzido por: “O ruído dos beijos febris dos amantes ilustres”. Nele, o ardor desvairado do beijo é um signo altamente motivado pela presença da oclusiva bilabial sonora [b]; no texto de partida, há a presença de duas bilabiais *bruit* e *éperdus*. Na tradução, mantém-se a presença de três sons labiais, dois em *febris*. No adjetivo recupera-se o [b] de *bruits*, que preferi traduzir por *ruído* devido à disposição fonemática das vogais, sobretudo ao destaque que é dado ao som agudo e estridente do [i].

O efeito sonoro – do encontro da vibrante [r] com o som estridente [i] – faz-se sentir ao longo dos dois outros versos que formam o primeiro movimento. No verso 4, ele aparece em *cri* e, no verso seguinte, em *virilité* e *érigées*. Observa-se que os dois substantivos são o sujeito da oração, e o primeiro, assim como *bruits*, faz parte do contexto semioconotativo de *canto* e de *sinfonia*, ou seja, a estridência do “grito” e do “ruído” destaca-se e vibra pelos [r]s, ao longo do primeiro movimento da sinfonia (FALEIROS, 2012, p.163).

Seja pela identificação da rede sonora que forma o trecho ([b], [r], [i]), seja pela assimilação desses sons ao contexto imagético (ardor desvairado do beijo) e sintático (os dois substantivos são o sujeito da oração), a análise acima é um ótimo exemplo das questões que abordaremos no texto de Kyd. Enquanto numa tradução metrificada todas as outras características ficam submetidas à métrica, numa tradução em verso livre pode-se colocar a interação entre os diferentes níveis da composição em primeiro plano. Não vai aqui nenhum juízo de valor, nem um pré-julgamento apontando que outras questões não são tratadas na presença da métrica. Pode-se encontrar inúmeros exemplos de traduções metrificadas com excelente cuidado quanto a todos os detalhes poéticos. É uma questão de ênfase, e a nossa será discutida no momento oportuno.

Assim, a partir do que foi acima exposto, analisamos a seguir passagens de cada um dos monólogos presentes na peça.

Capítulo 4 – Primeiros dois monólogos: onde estamos? Épico e topografia

4.1 Ato I – O fantasma e o contexto moral

Esse é o monólogo que abre a peça. Não é feito pelo personagem principal, Jerônimo, mas por Don Andrea. Ele começa se apresentando e introduzindo o problema que se desenrolará ao longo da peça. A referência à topografia do título diz respeito ao panorama encontrado no monólogo do personagem. Por ele, somos introduzidos aos conflitos morais, históricos e pessoais que permeiam a peça, começando pelo último. Ficamos sabendo, por exemplo, que a ação se passa na corte espanhola, que ele é um nobre que tinha uma amante (Bel-Imperia), que é morto por um inimigo em uma batalha (Baltasar) e que um amigo zela pela sua memória (Horácio). O núcleo do conflito dramático, assim como seus personagens são, portanto, apresentados. No plano histórico somos levados às batalhas entre Portugal e Espanha. No plano cósmico e moral (àquele ao qual o fantasma mais propriamente pertence) se coloca o problema que é o eixo da peça e do gênero que ela inaugura: a vingança.

Esse tema dá o horizonte moral e teológico, portanto cósmico, da peça. Como era encarado esse horizonte? Nos comentários sobre *The Spanish Tragedy* é possível notar tendências opostas. Por um lado, no final do coro de Don Andrea, que abre o primeiro ato, após passar pelas criaturas infernais que determinam seu destino e lhe garantem vingança, fica subentendido que os personagens “rumavam para um futuro fatal, pré-determinado”²⁷⁰. No seu monólogo final, no entanto, Jerônimo diz que é o “autor e ator nessa tragédia” (IV.iv.147). Lukas Erne vê aí um conflito entre as duas grandes tendências da época: o calvinismo e a Reforma (“Onde o calvinismo acentua a predestinação divina, os neoplatônicos acentuam o livre-arbítrio humano”)²⁷¹. Kyd constrói, assim, uma moldura divina pré-determinista e uma ação humana individualista, que nos leva a alguns questionamentos:

A Vingança representa um sobrenatural ‘real’ fora do mundo acessível aos personagens vivos? A vingança é um personagem ‘real’, vinda dos inframundos, determinando o fim da ação antes que ela propriamente comece,

²⁷⁰ [...] heading for a fatal, pre-determined future (ERNE, 2002, p.102).

²⁷¹ Where Calvinism stresses divine predestination, the Neo-Platonists stress human free will (Ibid., p.103).

ou ela é a encarnação de uma paixão forte, na verdade, determinante, nos diferentes personagens que os leva a agir?²⁷²

Erne contrasta dois pontos de vista. Para Donna Hamilton, a Vingança “representa os elementos de desordem e destruição”²⁷³ presente em homens que agem por vontade própria. Já para Edwards, “Kyd dá total controle sobre os vivos para a esposa do rei dos mortos”²⁷⁴. Entre uma possibilidade e outra, a solução de Lukas Erne nos parece mais adequada.

Don Andrea foi morto em batalha, por Baltasar, príncipe português. Seu espírito exige vingança, e essa é a primeira que vai aparecer ao longo de um complexo jogo de tramas. O fantasma é um personagem íntegro característico. Ao contrário de Jerônimo, que passa por toda uma evolução psicológica, Don Andrea começa pedindo vingança, faz isso novamente em cada final de ato e se despede comemorando porque, finalmente, conseguiu o que queria. Ele não é o foco da peça nem de nossa análise. Mas nos interessa começar por ele, já que o registro que ele usa vai reaparecer ao longo da peça, muitas vezes na boca de Jerônimo. A esse registro nós chamamos de épico ultramundano, ou épico infernal. O presente monólogo é uma descrição dos lugares infernais. Na boca de Don Andrea, isso não traz nada de particularmente tenso, mas existe tensão, pois ele está no mundo dos mortos. Entretanto, a organização do inferno, para Don Andrea, tem uma característica quase burocrática. Cada elemento possui uma função definida e o conjunto funciona de maneira harmoniosa. O que nos interessa, aqui, é traçar as características desse tipo de discurso porque, ao longo da peça, ele terá uma função central no desenvolvimento de Jerônimo. Mas, para entender como funciona esse tipo de registro, devemos passar por Don Andrea.

Ele começa o monólogo se apresentando:

When this eternal substance of my soul
Did live imprisoned in my wanton flesh
Each in their function serving other's need
I was a Courtier in the Spanish Court.

O trecho se organiza com *enjambements* entre todos os versos. O terceiro verso é um aposto, desnecessário para a descrição em si, mas atendendo a expectativa teológica do senso comum da época. Talvez por isso os efeitos se organizem mais entre o primeiro e o quarto versos, e

²⁷² Does revenge stand for a supernatural ‘real’ outside the world accessible to the living characters? Is revenge a ‘real’ character, sent from the underworld, determining the outcome of the action before it properly begins, or is he the embodiment of a strong, indeed a governing, passion within the different characters that drives them to act? (Ibid., p.105).

²⁷³ [...] represents the elements of disorder and destruction (HAMILTON, 1974, p.190. In: *The Spanish Tragedy*, editado por Michael Neill, 2014).

²⁷⁴ [...] has given total control of the living to the wife of the king of the dead (ERNE, op. cit., p.107).

entre o segundo e o terceiro. Afinal, no primeiro e no quarto versos temos aliterações. No primeiro, com a fricativa surda [s] (*substance/ soul*), no quarto com as oclusivas surdas [k] e [t], num poliptoto (*Courtier/ Court*). Já o segundo e o terceiro versos não trazem aliteração neles, mas entre eles, numa harmonia com a fricativa surda [f] (*flesh/ function*).

Já podemos ver um bom exemplo do tipo de simetria de composição descrito por Barish, que designamos por geometrização. A ênfase aqui deve ser dada à palavra “simetria”. O exemplo vêm com o fantasma de Don Andrea, logo na primeira fala da peça:

When this eternal substance of my *soul*
 Did live imprison'd in my wanton *flesh*
Each in their function *serving other's* need, [...]

Barish observa que “Andrea elabora o dualismo corpo-alma em duas linhas sucessivas, e então na terceira reúne as metades separadas numa união mutuamente cooperativa”²⁷⁵.

Vamos à tradução:

Quando essa eterna substância da minh'alma
 Vivia aprisionada à minha lasciva carne
 Uma servindo à outra no que devia
 Eu era um cortesão na corte ibérica.

Diante de uma composição tão obviamente geometrizada (*patterned*), nossa primeira preocupação foi com os padrões sintáticos. A partir da descrição de Barish do original, podemos perceber que a estrutura estrófica foi mantida a partir da simples justaposição verso a verso:

When this eternal substance of my *soul*
 Quando essa eterna substância da minha *alma*
 Did live imprison'd in my wanton *flesh*
 Vivia aprisionada na minha lasciva *carne*
Each in their function *serving other's* need,...
 Cada uma *servindo* às necessidades da *outra*...
 (I.i. 1, grifo do crítico)

Vejamos agora a questão da sonoridade. Apareceu, uma aliteração com a nasal [m] na própria expressão “*minh'alma*”. Aparece, também, uma assonância com a vogal central anterior [ɛ] (*essa eterna*). Também percebemos uma aliteração com a alveolar surda [t] (*eterna/ substância*) e a sibilante [s] (*essa/ substância*). No segundo verso, se faz notar o uso de uma assonância com a vogal [a] (*aprisionada à minha lasciva carne*). Uma alternância, nas sílabas tônicas, entre [i] e [a], traz uma boa harmonia vocálica (*Vivia aprisionada à minha lasciva carne*). No terceiro

²⁷⁵ Andrea elaborates the body-soul dualism in two successive lines, and then in a third reunites the separate halves into a mutually co-operative union (BARISH, 1966, p.173).

guerra”. Os espaços que utilizamos na transcrição do original apenas para indicar conexões internas da estrofe não serão mantidos na tradução, estão presentes apenas buscando chamar a atenção para as combinações rítmicas e sintáticas, conforme exposto sobre o verso épico. Quanto à sonoridade, não aparece nada tão marcante quanto a presença da lateral no original, mas há algumas reiteraões, como a fricativa sonora [v] no primeiro verso (*cavaleiro/ viveu*) e a oclusiva surda [t] no segundo (*tentou/ sorte*).

Surgiu um impasse na decisão dos juízes. Após as deliberações, Don Andrea foi encaminhado para falar “com o chefe”, quer dizer, o príncipe das trevas em pessoa, Plutão. Como em toda a hierarquia burocrática, o que os subordinados não resolvem tem que ser encaminhado “para cima” (aqui no caso, para baixo). Até chegar nos aposentos de Plutão, Don Andrea faz uma descrição das visões infernais que presenciou. Isso é importante porque o mesmo tipo de registro será usado por Jerônimo. A diferença é que, aqui, as visões estão em seu lugar, no mundo dos mortos. Na boca de Jerônimo, no entanto, esse registro servirá justamente para dar um sentido emotivo à falta de lugar em relação à morte do seu jovem filho, servindo como instrumento de alienação da realidade e enlouquecimento do personagem. Vejamos o trecho:

Where bloody furies shakes their whips of steel
And poor Ixion turns an endless wheel
Where usurers are choked with melting gold
And wantons are embraced with ugly Snakes
And murderers groan with never-killing wounds
And perjured wights scalded in boiling lead
And all foul sins with torments overwhelmed.

Os símiles não deixam dúvidas, trata-se de um épico com imagens extraídas da mitologia, nesse caso, infernal. O primeiro e o terceiro versos repetem *where* no começo, enquanto os outros começam com a conjunção ‘e’ (*and*), caracterizando um polissíndeto. Vejamos a tradução:

Onde sangrentas fúrias estalam o açoite de aço
E o pobre Ixion gira no infinito espaço
Onde especuladores se afogam com ouro derretido
E os lúbricos se abraçam com serpentes vis
E assassinos gemem com feridas que nunca matam
E criaturas perjuras se afogam em chumbo borbulhante
E todo sujo vício com tormentos esmagado.

Parte da força do trecho vem de sua estrutura reiterativa. O trecho possui uma estrutura sintática razoavelmente clara. Os dois primeiros versos tem a sequência adjetivo, substantivo e verbo:

Where bloody furies shakes their whips of steel,

adj + subs + v

And poor Ixion turns an endless wheel;

adj + subs + v

Nos dois versos seguintes, tem-se a ordem substantivo + verbo na voz passiva + adjetivo + objeto:

Where usurers are choked with melting gold

subs+ v. Pass.+ adj+ obj

And wantons are embraced with ugly Snakes,

subs + v. Pass. + adj+ obj

O próximo verso é o único caso isolado, seguindo a ordem direta sujeito, verbo e predicado:

And murderers groan with never-killing wounds,

subj+ v. + pred.

Os dois últimos versos se caracterizam por uma estrutura que reitera a precedência dos adjetivos. O primeiro verso se organiza como adjetivo + sujeito + verbo na voz passiva + complemento. O segundo coloca o objeto antes do sujeito e inverte os dois últimos termos, tendo uma estrutura com adjetivo + sujeito + complemento + verbo na voz passiva. O importante, aqui, é que ambos repetem a estrutura adjetivo + substantivo no primeiro hemistíquio:

And perjured wights scalded in boiling lead,

adj + subj.+ v. Pass + comp..

And all foul sins with torments overwhelmed.

adj + subj. + comp.+ v. Pass

Foi a busca em manter essa estrutura reiterativa, tão importante para o trecho, que orientou nosso esforço tradutório. Fizemos algumas mudanças apenas para adaptar melhor à sintaxe portuguesa. Os dois primeiros versos seguem a sintaxe do original:

Onde sangrentas fúrias estalam o açoite de aço

adj + subs+ v

E o pobre íxion gira no infinito espaço

adj + subs+ v

No terceiro e quarto versos, foi trocada a ordem entre substantivo (objeto) e adjetivo apenas para que ficasse dentro da norma padrão do português:

Onde especuladores se afogam com ouro derretido

subs+ v. Pass.+ obj+ adj

E os lúbricos se abraçam com serpentes vis

subs+ v. Pass.+ obj+ adj

O verso seguinte, colado ao original, segue a ordem direta:

E assassinos gemem com feridas que nunca matam

subj+ v. + pred.

Os dois últimos versos possuem a mesma ordem no começo e invertem a ordem no final, como descrito no original. A diferença é que, seguindo a sintaxe do português, o adjetivo foi colocado depois do substantivo:

E criaturas perjuras se afogam em chumbo borbulhante

subs. + adj.+ v. Pass + subs

E o todo vício sujo com tormentos esmagado.

subs. +adj.+ subs + v. Pass

Quanto à sonoridade, o primeiro verso é marcado por uma assonância com a vogal anterior [i] (*furies/ whips/ steel*). Na tradução, a aliteração com a fricativa surda [s] (*sangrentas/ açoite/ aço*) e as assonâncias com [a] e [o] (*açoite/ aço*) são mais importantes.

A mesma assonância, em [i], marca o segundo verso (*Ixion/ wheel*). O mesmo acontece na tradução (*Ixion/ gira/ infinito*). No entanto, trocamos a palavra *wheel* (roda) por ‘espaço’. O motivador imediato foi garantir a rima de *steel* com *wheel* que aparece no original (*aço/ espaço*). No entanto, se ele já ‘gira’ (*turns*), de alguma maneira, ‘roda’ se torna redundante. ‘Espaço’ acrescenta uma informação importante, já que, segundo a lenda, é lá que Ixion gira, não sobre a terra, que estaria ausente.

No terceiro verso, nenhuma sonoridade nos soou especialmente importante. Aparece apenas uma aproximação incidental entre ‘especuladores’ e ‘ouro’. O que merece ser comentado é a mudança de ‘usurários’ para ‘especuladores’. O primeiro termo era universalmente condenado durante a Idade Média e o Renascimento. Numa época de economia agrária, a produção era mais ou menos constante, portanto a inflação era baixa. A cobrança de juros parecia vir apenas da ganância do cobrador. Hoje em dia, a economia capitalista vive de uma aliança entre setor produtivo e setor bancário. Por isso foi inevitável mandar os especuladores para o inferno. Eles são o termo de comparação mais adequado que nossa tradução encontrou.

No quarto verso, a questão da proporção das palavras é importante. Quase todas as palavras gramaticais, no original, possuem dois acentos (*wan-tons/ em-braced/ u-gly*). Na tradução, a proporção foi conseguida com palavras de três sílabas (*lú-bri-cos/ a-bra-çam/ ser-pen-tes*).

O quinto verso apresenta uma conjunção possível numa língua sintética como inglês (*never-killing*), mas impossível em português. Por isso, traduzimos de forma direta (que nunca matam).

O sexto verso proporcionou uma feliz coincidência sonora na tradução de *perjured wights*, que pode ser traduzido mantendo a sonoridade final entre as palavras (criat-uras/ perj-uras). Além disso, a tradução de *boiling lead* por “chumbo borbulhante” cria no encontro das sílabas iguais um efeito quase onomatopaico.

No último verso mantivemos a proporção entre o tamanho das palavras, já que, entre as palavras gramaticais, duas são monossilábicas (*foul sins*) e duas são maiores, sendo uma dissílaba (*torments*) e uma trissílaba (*overwhelmed*). Na tradução, usamos duas dissílabas (vício sujo), uma trissílaba (tormentos) e uma polissílaba (esmagado), mantendo a proporção crescente entre elas.

Após essa jornada quase surrealista, Don Andrea tem seu destino resolvido por Plutão. Proserpina, mulher do senhor das trevas, decide que ele deve acompanhar a deusa Vingança para ver os destinos daqueles que foram seus carrascos e ver a justiça divina se cumprindo. Encaminhado o destino divino, a atenção se volta agora para o destino humano. Mas ainda não sobre Jerônimo.

4.1.1 A batalha externa antes da interna

O lugar em que aterrissamos é a corte espanhola. O rei está satisfeito, recebendo generais e soldados após uma vitória de seu exército contra o exército português. O prosseguimento da narrativa anterior, de Don Andrea, passa a acontecer ao vivo. Quer dizer, após o fantasma narrar a sua morte nas mãos do príncipe português, vemos o herdeiro lusitano chegando como prisioneiro. Acontece a disputa entre Lourenço e Horácio pelo merecimento pela prisão de Baltasar, antecipado o conflito posterior. É louvável a arquitetura criada por Kyd, em que grandes panoramas mitológicos e históricos são usados para conectar, rememorar e antecipar a ação, fundindo abrangência poética e encaminhamento dramatúrgico. O que predomina, no entanto, é a ideia de abrangência. Após nos situar do ponto de vista cósmico-moral, Kyd parte para um grande quadro histórico-social. Nesse trecho, temos a percepção da política entre os dois países, das relações dentro da corte e de como se davam as batalhas na época, os ânimos que engendravam. Não devemos, no entanto, pensar numa descrição naturalista. Os procedimentos poéticos eram determinados pela tradição e Kyd soube segui-los.

O monólogo que dá o tom desse momento da peça é o que chamamos de “monólogo do general”. Esse oficial (não nomeado) é convocado pelo rei a narrar a batalha. Ele faz um grande monólogo utilizando os topos e topoi da tradição épica, assim como suas características de versificação. Logo no começo, já encontramos um desses procedimentos.

Uma característica da retórica elisabetana presente em Kyd é o uso dos adjetivos. Observemos os paralelismos no seguinte trecho, em que os exércitos espanhol e português são comparados:

Both menacing alike with **daring** shows,
Both vaunting **sundry** colours of device,
Both **cheerly** sounding trumpets, drums, and fifes,
Both raising **dreadful** clamours to the sky,
(“Ambos se ameaçando com ousados feitos, / ambos exibindo cores diversas de artifícios / ambos, com ímpeto, tocando trompas, tambores, pífanos, / ambos lançando altos clamores para o céu”)

Temos três sequências adjetivo-substantivo (**daring** shows, **sundry** colours, **dreadful** clamours) e uma sequência adjetivo-verbo (**cheerly** sounding). Observamos um contraste entre esse adjetivo anteposto, comum nas línguas antigas (e no inglês) e seu uso em línguas latinas modernas, como o português e o francês, nas quais o adjetivo vêm posposto. Segundo Berman (retomando Diderot),

Os adjetivos, representando normalmente as qualidades sensíveis, são os primeiros na ordem natural das ideias [...] Talvez devamos à filosofia peripatética [...] não ter quase mais na nossa língua o que chamamos de inversões das línguas antigas (BERMAN, 2007, p.22).

A citação de Berman se deve ao seu comentário sobre a tradução que Klossowski fez da *Eneida*. Nela, o tradutor buscou, segundo suas palavras, “procurar-e-encontrar o não-normatizado na língua materna para introduzir a língua estrangeira e seu dizer”. Berman dá como exemplo desse procedimento o seguinte trecho: “*ibant obscuri sola sub nocte*”, traduzido como “*Ils allaient obscurs sous la désolée nuit*” (“I am obscuros sob a noite desolada”). Para essa tradução, Berman comenta:

Há inversão do adjetivo tanto em francês quanto em latim, mas *o lugar da inversão no verso foi mudado* – de forma que o francês possa aceitá-la (BERMAN, 2007, p. 21, grifo do autor).

A ideia é que, sem chegar ao decalque de uma tradução filológica, ainda se pode manter certa “fidelidade” ao original. Não uma fidelidade mecânica de ordem, mas de procedimentos (no caso, a inversão dos adjetivos).

Os adjetivos antepostos, buscando manter essa espécie de pedal que representam para a introdução de palavras a serem postas perto das pausas, aparece de diversas formas. Em alguns casos, essa construção seguiu de perto o original em inglês:

[With proud array:]

Com orgulhosa força,

[Both menacing alike with daring shows,]

Ambos se ameaçando com ousados feitos,

[But Don Rogero, worthy man of war.]

Mas Don Rogério, valoroso guerreiro

[...to swallow neighbour-bounding lands.]

...pra engolir vizinhas praias

[Their violent shot]

Seus violentos tiros

Nesses casos, seguir a construção usual do inglês criou um efeito de estilo no português, sem que esse efeito, porém, gerasse qualquer ruído na língua de chegada.

Outro procedimento importante, apontado por Barish, e que se aponta uma simetria na composição, é na descrição da batalha:

Don Pedro, their chief horsemen's colonel,

Don Pedro, seu principal coronel da cavalaria

Did with his cornet bravely make attempt

Com sua corneta bravamente fez uma tentativa

To break the order of our battle ranks.

De quebrar a ordem de nossas fileiras de batalha

But Don Rogero, 'worthy man of war,

Mas Don Rogero, valoroso homem de guerra

March'd forth against him with our musketeers,

Marchou adiante contra ele com nossos mosqueteiros

And stopp'd the malice of his fell approach.

E interrompeu o perigo de sua abordagem abortada

Nesse trecho, o comentário é sobre a distribuição das ações, dando três linhas para cada personagem: “A primeira dá a identidade do oficial, a segunda indica a natureza das tropas em

seu comando, a terceira especifica o propósito da sua missão.”²⁷⁶. Dessa maneira, os grupos são colocados num “antagonismo simétrico”²⁷⁷, organizando uma cena contorcida, inspirada em Grimald (*The Death of Zoroas*). Em relação à sonoridade, destacamos as bilabiais [b] em *break* e *battle* (retomados em “quebrar e batalha”) e [m] em *march’d* e *musketees* (retomado em “marchou” e “mosqueteiros”). Um ganho de sonoridade ausente no original foi a tradução de *fell approach* por “*abordagem abortada*”.

O mesmo sentido de organização aparece no caos do campo de batalha:

On every side drop captains to the ground,
 Por todos os lados capitães iam ao chão
 And soldiers, some ill-maim'd, some slain outright :
 E soldados, alguns muito feridos, alguns mortos de imediato:
 Here falls a body scinder'd from his head,
 Aqui cai um corpo separado da cabeça
 There legs and arms lie bleeding on the grass,
 Ali, pernas e braços ficam sangrando na grama,
 Mingled with weapons and unbowell'd steeds,
 Misturados com armas e corcéis sem entranhas,
 That scattering overspread the purple plain.
 Que espalhadas se esparziam na planície púrpura.

Aqui, a organização se dá nos detalhes apresentados em pares: “Primeiro os capitães, depois os soldados; primeiro os feridos, depois os mortos; primeiro os corpos decapitados, depois os membros sem corpos; primeiro as armas, depois os corcéis.”²⁷⁸. Essa distribuição garante que a escaramuça seja apresentada de forma clara e precisa. Em relação à sonoridade, destacamos a tradução do último verso e sua repetição de sons no início de palavras, todos com a bilabial [p]: Que *esp*alhadas se *espar*ziam na *plan*ície *púr*pura.

4.2 Ato II – Corte corrompida: a ordem do mundo é abalada

²⁷⁶The first gives the identity of the officer, the second indicates the nature of the troops in his command, the third specifies the purpose of his mission (BARISH, 1966, p.175).

²⁷⁷[...] symmetrical antagonism (Ibid., p.175).

²⁷⁸First the captains, then the soldiers; first the maimed, than the slain; first the decapitated body, than the disembodied limbs; first the weapons, than the steeds (BARISH, 1966, p.175).

O primeiro monólogo de Jerônimo foi proferido na cena V do II ato. Nesse momento, Horácio tinha acabado de ser assassinado por Lourenço, Baltasar e Pedringano, quando Jerônimo acordou ouvindo os gritos de Bel-Imperia. De início, ele entrou em cena querendo entender o que havia acontecido. Em seguida, identificou o corpo do filho. Em choque, tentou avaliar o que poderia ter acontecido, para, por fim, proferir um lamento sobre o filho morto.

Como vimos, Jerônimo passou o primeiro ato inteiro em segundo plano. É nessa cena que a ação passa a ser focada nele. Vimos também que, em nossa proposta de leitura, o personagem Jerônimo passou por uma série de transformações durante a peça, e que essas transformações foram acompanhadas por variações de linguagem. Ora, no primeiro ato, Jerônimo foi o típico cortesão, ladeando o rei e falando apenas para coroar a fala real. Nesse momento já aparece o ponto de tensão que irá ser deflagrado mais adiante, ou seja, a disputa entre Horácio e Baltasar. Jerônimo toma o lado do filho, mas sua fala é apenas protocolar. O mesmo acontece quando Jerônimo apresenta o *revel* dos cavaleiros estrangeiros que guerrearam na Espanha. Podemos dizer, portanto, que no primeiro ato Jerônimo era uma personagem íntegra típica, com apenas uma característica dominante. Isso se reflete na formalidade da sua linguagem. No momento da morte do filho, era de se esperar que a atitude de Jerônimo fosse de rompimento, mas apesar da dor, não é o que a linguagem demonstra. Não que a linguagem seja uniforme. Como disse Moody E. Prior:

Parece que Kyd, confrontado com a necessidade de introduzir um estilo totalmente novo para satisfazer suas necessidades especiais de seu enredo e personagens, e ao mesmo tempo reter os artifícios de maneira estabelecidos que eram traços das peças trágicas do seu tempo, resolveu o problema aceitando uma variedade de estilos através de um princípio de decorum que se adaptava à pessoa ou à ocasião.²⁷⁹

Um dado levantado por Prior é o *decorum*. Nossa hipótese, aqui, é que a linguagem sofre um rompimento para o que iremos descrever, no segundo monólogo, como “modernidade”. Não nos parece por acaso que Prior usou apenas trechos ligados à tradição no seu comentário, ignorando sistematicamente os trechos de escrita mais fluida enquanto avançava na peça. Suas palavras parecem confirmar o que dissemos quanto ao não rompimento da linguagem *nesse primeiro monólogo*. De fato, a variedade que o crítico aponta diz respeito apenas às fontes que elencamos na parte inicial da nossa análise. Prior diz que “as primeiras linhas são

²⁷⁹It appears as though Kyd, confronted by the need of introducing a wholly new style to satisfy the special demands of his plot and characters, and at the same time of retaining the established artifices of manner which were features of the tragic pieces of his time, solved the problem by admitting a variety of styles through a kind of principal of decorum which suited the style to person or occasion (PRIOR, 1966, p.50).

padronizadas”²⁸⁰, depois que “a seção central é mais flexível no ritmo e mais rica nas imagens”²⁸¹, e termina dizendo que “as últimas linhas, um tipo de peroração em miniatura, retornam para o padrão formalizado de novo”²⁸².

A análise é correta, mas deve ser observada a manutenção de estilos tradicionais apontada acima, tanto que Murray, retomando Prior, ressalva que “o contraste das diferentes partes é maior na página impressa do que seria quando dita num palco”²⁸³.

Pode parecer estranho, à primeira vista, esse não rompimento imediato, mas podemos considerar esse fato coerente com a evolução do personagem. Jerônimo era um jurista, e ele passa a maior parte da peça tentando encontrar não vingança, mas punição para os assassinos do filho. Seus clamores por justiça e sua insistência em tentar resolver a situação falando com o rei demonstram isso. Mesmo diante da tragédia, a primeira reação de Jerônimo é a da busca pela legalidade, e apenas gradualmente, no decorrer da trama, ele abandona essa postura para se tornar um *revenger* (vingador), um *malcontent* (deslocado). Apesar de ter estabelecido o gosto elisabetano por esse tipo de personagem, ele assume esse papel de forma lenta e hesitante. Mas, mesmo sem ser o vingador que se tornará no final da peça, é nesse momento que se instala a tensão motivadora do personagem, e, segundo Murray, “esses dois desejos relacionados, por suicídio e por vingança, por autodestruição e por destruição dos outros, estarão no coração de seus pensamentos e emoções, motivos e ações pelo resto da peça”²⁸⁴.

No primeiro monólogo temos, portanto, um Jerônimo que se apresenta como pai desconsolado, e que apenas começa a abandonar sua postura íntegra e formal. Isso se mostra na linguagem. Ele não abandona o *decorum*. Ele diz para a esposa, Isabela, que entrou em seguida e encontrou o filho morto, que irá se vingar, mas termina a cena falando um lamento em latim. Isso faz com que Jerônimo passe de um personagem íntegro típico para um personagem íntegro característico. Ao mesmo tempo em que já aparece um clamor por vingança, ele se atém à linguagem padrão, ou seja, encontramos dois impulsos, dois traços distintos em sua personalidade, que nos colocam a questão: porque se trata de uma personagem íntegra característica (quando um traço ainda é dominante) e não de uma personagem dividida característica (quando mais de um traço toma a frente)?

²⁸⁰[...] the first lines are patterned (Ibid., p.51).

²⁸¹[...] the central section is more flexible in its rhythms and richer in its imagery (Ibid., p. 51).

²⁸²[...] the closing lines, a sort of miniature peroration, return to the formalized pattern again (PRIOR, 1966, p.51).

²⁸³[...] but the contrast of the diferente parts are of the speech is greater on the printed page than it would be when delivered on the stage (MURRAY, 1969, p.93).

²⁸⁴These two related desires, for suicide and for revenge, for self-destruction and for destruction of others, are to be at the heart of all his thoughts, emotions, motives, and deeds for the duration of the play (Ibid, p.91).

Acreditamos que, nesse momento, estamos diante de um personagem íntegro característico. Isso por dois motivos. Como dissemos, o desenvolvimento do personagem é gradual. Isso quer dizer que ele se fragmenta lentamente. Esse processo se dá no decorrer da trajetória de Jerônimo, diante de incessantes tentativas de buscar reparação, cujas negativas alimentam seu processo de desagregação e a busca por vingança. Isso se reflete no uso da linguagem. O elemento linguístico que sinaliza essa desagregação é o elemento épico (falaremos sobre ele adiante). Essa matriz discursiva é pouco presente no primeiro monólogo. A aproximação da resolução da vingança se apresenta com o uso da fala direta, da *plainness*, elemento ausente no presente caso (será introduzida no monólogo seguinte). É justamente a introdução das formas discursivas apontadas que conformam o personagem ao longo de seu desenvolvimento. Estamos, portanto, no início de um processo em que os discursos oficiais, vindos da retórica tradicional, são fragmentados, subvertidos (como veremos no caso do épico) e substituídos por um discurso moderno, direto (*plain*). Como tentaremos demonstrar, no primeiro monólogo encontramos apenas formas discursivas tradicionais, por isso caracterizaremos Jerônimo, nesse momento, como personagem característico íntegro. Apesar da dor e das falas sobre vingança, Jerônimo ainda é o cortesão e jurista em busca de justiça, utilizando os métodos socialmente disponíveis para buscar reparação. Suas ações subsequentes e sua fala assim o demonstram.

Vejamos o trecho central do monólogo, ao qual Prior se refere. Jerônimo é desperto pelos gritos de Bel-Imperia e chega correndo, procurando entender o que tinha acontecido. Sua fala é razoavelmente padronizada, mas consegue transmitir a urgência da ação. Então, ele reconhece o filho morto: “*Alas, it is Horatio, my sweet son*” (Meu Deus, é Horácio, meu querido filho). Ele repete a informação, como se quisesse convencer a si mesmo do que estava vendo: “*Oh no, but he that whilom was my son*” (Oh, não, mas é ele que outrora foi meu filho). Então começa a relacionar a situação do filho com o que ele havia visto e ouvido: “*Oh, was it thou that call’dst me from my bed?*” (Oh, foi você que me chamou da cama?). Em seguida, ele interpela o filho: “*Oh speak, if any spark of life remain*” (Oh, fale, se alguma faísca de vida ficou); e termina com uma pergunta retórica de expressão subjetiva: “*I am thy Father; who hath slain my son?*” (Eu sou seu pai; quem matou meu filho?). Nesse trecho, podemos perceber algo da composição estrófica que descrevemos no capítulo sobre poesia lírica. Temos um cólon, uma situação bem definida (o reconhecimento de um pai em relação ao filho morto) e uma disposição que apresenta recorrências bastante identificáveis. No começo, temos a aproximação em relação ao filho (*I have oft seen*), para termos então três versos terminados com a palavra *son* (filho), inclusive a última palavra do trecho, demarcando o final. A dor do pai ainda não é

expressa diretamente (isso acontecerá no trecho seguinte), mas através de uma série de interpelações (*speak; Who hath slain my son*) e expressões como as apóstrofes com “oh”, começando três versos. Tanto as demarcações como as repetições, seguindo estritamente um momento específico do monólogo, nos permitem ver uma composição estrófica. Podemos também citar os pares complementares/ contrastantes (ele/ eu; ele/filho; você/ me; pai/ filho). Abaixo transcrevemos a tradução com os principais elementos estróficos em negrito:

Essas roupas que **ele** usa, **eu** vi muitas vezes.

Meu Deus, é Horácio, meu querido **filho**,

Oh, não, mas é **ele** que outrora foi meu **filho**;

Oh, foi **você** que **me** chamou da cama?

Oh, fale, se alguma faísca de vida ficou.

Eu sou seu **pai**; quem matou meu **filho**?

O efeito principal do trecho é justamente a graduação bem estudada da percepção, cuidadosamente composta, permitindo perceber o conflito psicológico violento do personagem, oscilando entre lucidez e negação da realidade, até o desespero, apenas com recursos retóricos. O efeito sonoro mais proeminente é o paralelismo sonoro entre *speake spark*, que conseguimos retomar com o par “fale/ faísca”. Também poderíamos destacar a palavra *whilom*, de duas sílabas, num verso composto apenas por palavras de uma sílaba: “*Oh no, but he that whilom was my son.*” (Oh, não, mas é ele que outrora foi meu filho). Isso é de fundamental importância porque se trata justamente da segunda exclamação em relação à morte do filho, quando a informação se mostra psicologicamente absorvida pelo personagem. Nesse caso, a palavra *whilom* (outrora) reforça o sentimento de perda. Para conseguir o mesmo efeito, traduzimos o verso com palavras monossílabas e dissílabas, tendo apenas a palavra em questão (outrora) com três sílabas.

No trecho seguinte, Jerônimo começa a imprecisar contra o assassino, que é caracterizado como um monstro. É a parte intermediária que Prior chama de mais flexível e mais rica:

What savage monster, not of human kind

Hath here been glutted with thy harmless blood

And left thy bloody corpse dishonored here

Erne distingue dois momentos no discurso de Jerônimo. Do momento em que encontra Horácio morto até a sétima cena do terceiro ato, “Jerônimo repetidamente invoca um tipo de poder, identificável como divino, cristão, ou ambos”²⁸⁵. Para justificar tal asserção, Erne cita uma série

²⁸⁵Jerônimo repeatedly appeals to one set of powers, identifiable as heavenly, Christian, or both (ERNE, 2002, p.107).

de momentos, principalmente dos monólogos, onde Jerônimo invoca *sacred heavens* (céus sagrados) (II.vi. 24; III. vii. 45) e expressões parecidas. É só a partir da nona cena do terceiro ato, quando Jerônimo perdeu qualquer esperança de reparação terrena e começou a enlouquecer, que encontramos “referências ao inferno pagão substituindo as do céu cristão”²⁸⁶. Essa mudança seria “sustentada por uma mudança de imagens”²⁸⁷. É justamente a presença dessas imagens do inferno pagão que começamos, de forma muito incipiente, a ver aqui. Essas imagens correspondem ao enlouquecimento de Jerônimo. No primeiro monólogo, que estamos aqui analisando, vemos isso de forma muito passageira. Como já notamos, ao longo dos monólogos vemos uma mudança da retórica tradicional para o registro direto da modernidade. No primeiro monólogo, temos apenas a retórica tradicional. Como explicar, portanto, que justamente esse elemento, pertencente à tradição, que marca presença já na primeira fala da peça (de Don Andrea), apareça aqui (e nos outros monólogos, como veremos) como elemento desestabilizador? A explicação é que os discursos ganham sentido de acordo com o contexto. O registro épico remetendo a imagens infernais é tradicional quando aplicado ao inferno. O que vemos aqui é que, no começo da peça, o discurso está de acordo com o contexto. Já após a morte de Horácio, os infernais começam a aparecer não só nos coros, seu lugar de origem, mas dentro de Jerônimo (Prior usa essa explicação, que exporemos junto ao trecho por ele escolhido para ilustração). Ao longo dos monólogos é justamente esse elemento que vai crescer, desestabilizando Jerônimo, levando-o mais próximo a uma visão pragmática de vingança (que se manifesta com o uso do registro direto). É nesse jogo discursivo que vemos a evolução do personagem, a estrutura do enredo revelada em linguagem e as tensões poéticas, políticas e sociais da época. O que vemos aqui é, no entanto, apenas o começo desse processo. Vamos à tradução do trecho.

What savage monster, not of human kind
Hath here been glutted with thy harmless blood)

Nos primeiros versos percebemos uma reiteração do [h] glotal (*human, hath, here, harmless*). Em nossa tradução buscamos essa harmonia entre os versos com a recorrência de sibilantes [s]:

Que monstro selvagem sem humanidade
Veio aqui se faltar do seu sangue inocente.

No final do trecho, lemos:

And left thy harmless corpse dishonored here
For me, amid these dark deathful shades

²⁸⁶[...] references of pagan hell replacing those of Christian heaven (Ibid., p.109).

²⁸⁷[...] underscored by a change in imagery (Ibid., p.109).

todos entrelaçados em lugares de pausa do verso. Em seguida, “corpo” foi deixado em destaque, já que ecoa o “sangue inocente” logo acima, assim como “aviltado” complementa, como consequência, a ação do verbo antes destacado (fartar). No final do trecho, “para mim” fica em evidência, de modo a incidir sobre ele sua situação (“entre essas escuras sombras assassinas”) e sua ação (“afogar você com o oceano das minhas lágrimas”).

Resta o trecho que Prior chamou de “peroração em miniatura”. Como vimos, ela volta para um registro mais formal, “ênfatizada não só pela repetição sistemática do fraseado, como pelas rimas parelhas”²⁸⁸. Nesta última parte do monólogo fica claro o registro conservador de Kyd:

Oh heavens, why made you night to cover sin?
 By day this deed of darkness had not been.
 Oh earth, why didst thou not in time devour
 The vile profaner of this sacred bower?
 Oh poor Horatio, what hadst thou misdome
 To leese thy life, ere life was new begun?
 Oh wicked butcher, whatsoe'er thou wert, ...
 How could thou strangle virtue and desert?
 Aye me most wretched, that have lost my joy
 In leeing my Horatio, my sweet boy!

O único efeito que se destaca é, no segundo verso, a aliteração com a oclusiva surda [d] “*deed of darkness*”, que traduzimos, também com aliteração, mas com a fricativa surda [f], como “fato funesto”. De resto, a principal preocupação do autor foi com as rimas, assim como a nossa. Mantivemos o número de pés entre quatro e seis, tendo como única modificação importante em relação ao original a retirada de *ere life*, depois de *to leese thy life*. Isso porque o verso já continha a palavra “vida”, e sua repetição resultaria num verso muito grande em português. Outra característica importante do trecho é a mudança do pronome *thou* para *you*. Em muitas traduções, o pronome de segunda pessoa em inglês é traduzido pelo equivalente em português. A questão que precisa ser levantada é que, na época elisabetana, o *thou* era o tratamento familiar, corriqueiro, enquanto o *you*, equivalente semântico ao nosso “você”, era o tratamento respeitoso. No presente trecho do monólogo isso fica claro, pois enquanto Jerônimo se direcionou ao aos “céus” ele usou *you* (“*oh heavens, why made you night to cover sin*”), mas quando se dirigiu à terra (“*oh earth, why didst thou*”) voltou para o *thou*, onde ficou até o fim

²⁸⁸[...] emphasized not only by the systematic repetition in phrasing, but by the couplet rhymes (PRIOR, 1966, p.51).

do monólogo. Por isso, é preciso se questionar até que ponto a tradução de *thou* por “tu” e de *you* por “você” é adequada, já que o efeito no tipo de registro é exatamente o inverso, sendo que para nós a segunda pessoa parece mais formal, ao contrario do inglês da época, e a terceira soa mais familiar, novamente contradizendo o inglês elisabetano. É claro que é importante lembrar que existe uma questão de decoro do estilo, visto que, para a tragédia, se usava uma linguagem mais elevada, não indo até a linguagem “ao rés do chão”, como na comédia. Mas se a tradução for toda em segunda pessoa, como marcar a passagem para um tom mais elevado? Talvez usando o “vós”, uma espécie de plural majestático. Em alguns momentos isso poderia funcionar, mas precisaria ser discutido trecho a trecho. De nossa parte, acreditamos que existem outros recursos para dar conta do decoro (por exemplo, a amplificação da imagem, como já apontado). Por isso, optamos por traduzir *thou* por “você”, mais corriqueiro, e *you* por “tu”, mais formal. O resultado final da tradução do trecho segue abaixo:

Oh céus, porque fizeste a noite para cobrir os pecados?
De dia esse fato funesto não teria se dado.
Oh terra, por que, a tempo, não veio devorar
O vil profanador deste santo lugar?
Oh pobre Horácio, onde deu tropeço
P’ra perder a vida antes que tivesse começo?
Oh maldito açougueiro, seja lá quem for
Como foi enganar a virtude e o valor?
Ai, miserável que sou, perdi meu contentamento
Ao perder meu Horácio, meu doce rebento.

Como já vimos, os registros aqui utilizados pertencem à tradição, marcando o monólogo com uma linguagem conservadora. O elemento desestabilizador fica por conta do épico que, por sua localização, acaba assumindo um papel ambíguo, sendo um registro pertencente à tradição, mas que, pelo seu uso, acaba servindo para desestabilizá-la. Como veremos, apenas mais um tipo de registro será introduzido: a *plainness*. Podemos concluir, portanto, que, por baixo de toda a variedade poética e textual de Kyd, se escondem três registros (poesia épica, lírica e *plainness*). Esses registros se reorganizam e marcam as mudanças dramáticas (evolução da trama e desenvolvimento do personagem) e o ritmo da peça como um todo, no sentido dado por Meschonnic (tensões textuais marcantes de uma época). Após a morte de Horácio, “a dialética se retira para o espírito interior de Jerônimo”²⁸⁹, ou seja, de acordo com que Jerônimo passa de personagem íntegra típica para íntegra característica (onde o deixamos nesse primeiro

²⁸⁹ The dialectic retreats to the inner spirit of Hieronimo (BARISH, 1966, p.179).

monólogo), para personagem dividida característica e, finalmente, personagem fragmentada, os elementos discursivos de distúrbio e quebra e reorganização da ordem (épico e *plainness*) são enfatizados. O que veremos nos próximos monólogos, portanto, é o aumento da desestabilização, com a maior presença do verso épico e a introdução da fala direta, marcando o movimento de ruptura textual característico de sua época.

4.3 As vozes de fora: dois monólogos entre *decorum* e modernidade

4.3.1 O primeiro contato

O monólogo seguinte aparece quando Jerônimo está sozinho em seu quarto. A primeira parte é um lamento em que ele expõe toda sua dor. De repente, cai uma carta pela janela (jogada por Bel-Imperia) denunciando os assassinos de Horácio (seu irmão Lourenço e o príncipe Baltasar). Desse momento em diante, o monólogo assume uma forma direta e fluída, que chamamos de “moderna”. Essa divisão inicia um movimento constante, ainda que cheio de meandros e hesitações, que irá se concluir no último monólogo da peça. Sua caracterização como personagem dividida fragmentada se mostra claramente na linguagem do monólogo. Começa com um lamento, numa linguagem altamente estilizada, segue com imprecisões, usando o registro do épico infernal. Após a queda de uma carta, sua linguagem se torna prosaica, analítica, quase maquiavélica em seus planejamentos, mas termina com a declaração de que irá procurar o rei.

Antes de passar para a tradução do primeiro trecho, vejamos uma análise mais geral do trecho feita por Barish, na qual ele demonstra a grande simetria presente. Trata-se de “um esquema derivado, em última análise, de Petrarca, que Sidney já tinha usado”²⁹⁰. Basta comparar o primeiro verso do trecho de *Astrophil and Stella*, de Sidney (*O teares, no teares, but raine from beautie's skies*), com o primeiro verso do trecho de Kyd, abaixo:

O eyes, no eyes, but fountains fraught with tears;
 O life, no life, but lively form of death;
 O world, no world, but mass of public wrongs,
 Confus'd and fill'd with murder and misdeeds;
 O sacred heavens ! if this unhallow'd deed

²⁹⁰[...] a scheme ultimately derived from Petrarch, which Sidney had already used (BARISH, 1966, p.181).

Através das correspondências, Kyd cria o efeito de uma “paixão reprimida se extravasando”²⁹¹. Kyd usa um esquema gradual: “Olhos, vida, mundo, céu – órgão, organismo, meio social, cosmo”²⁹², nos levando a perceber a perversão da ordem cósmica que se deu na visão de Jerônimo após a morte de Horácio. No final do trecho, Kyd usa recapitulação, que Puttenham chama de *collection*, conclamando os elementos a ajudarem a achar o assassino:

Eyes, life, world, heavens, hell, night, and day,
See, search, shew, send, some man, some mean, that may

Novamente esquematismo retórico (enumeração, paralelismo), porém com consciência dramática, já que o final encerra o lamento e dá entrada a um novo momento cênico (a queda da carta de Bel-Imperia incriminando Lourenço, bem no momento em que Jerônimo pede “um meio”).

Vejamos a análise e tradução dos quatro primeiros versos. De início, temos três anáforas (*Oh eyes, no eyes; Oh life, no life; Oh world, no world*), dando uma impressão marcada de reforço na imagem e no *pathos*. O verso da última anáfora segue com um *enjambement*, sendo que o verso seguinte é ininterrupto, concluindo a imagem do mundo começada na anáfora do verso anterior. Essa construção com três reforços, sendo o último concluído num verso inteiro, configura algo que merece ser tratado à parte. Essa impressão de conjunto é acentuada por outros recursos estilísticos, como o uso de duas aliterações no segundo hemistíquio, tanto no verso inicial como no final do trecho (*fountains fraught* e *murder and misdeeds*). Ainda no último verso, encontramos uma aliteração com a fricativa surda [f] no primeiro hemistíquio, em “*confused and filled*”. No segundo verso, temos um poliptoto (*life/ lively*) acompanhado por aliteração da lateral [l]. No terceiro, encontramos a aliteração da vogal anterior (*world/ world/ wrongs*) e a ocorrência da nasal [m], na palavra *mass*, que irá compor harmonicamente com o verso de baixo (*murder* e *misdeeds*). Vejamos como essas questões apareceram na tradução.

A anáfora é o recurso mais fácil de ser mantido, traduzido literalmente (Oh olhos, não olhos; Oh vida, não vida; Oh mundo, não mundo). A aliteração do segundo hemistíquio pode ser mantida (*fountain fraught* - fonte farta). Quanto ao último verso, fizemos uma pequena alteração semântica para manter a aliteração do primeiro hemistíquio. Traduzimos *filled* (cheio) por “coberto”. Em alguns contextos, a alteração pode ser grande, mas, no caso, a imagem de um mundo cheio, ou a de um mundo coberto, parecem bem próximas, já que a palavra “mundo” remete à superfície em que vivemos. Para remeter às entranhas da terra (“cheias” de algo), seria preciso utilizar um vocábulo que evocasse uma estrutura geológica, como “terra” ou “planeta”.

²⁹¹[...] swollen passion breaking loose (Ibid., p.181).

²⁹²Eyes, life, world, heavens – organ, organism, social milieu, cosmos (Ibid., p.181).

Dessa maneira, encontramos uma aliteração com a oclusiva surda [k] (*confuso/ coberto*) para o primeiro hemistíquio do verso. Quanto ao segundo hemistíquio, substituímos uma reiteração de [m] e [d] (*murder/ misdeeds*) por uma reiteração de [s] e [t] (*assassinato/ transgressão*). Inclusive o número de ocorrências do [d] (três vezes), se repete com o [s], mudando apenas a ordem (uma vez na primeira palavra e duas na segunda, no original, sendo o contrário na tradução). Como vimos, no original encontramos a reiteração de [m], que aparece no terceiro verso (*mass*) e é repetido duas vezes no quarto verso (*murder/ misdeeds*). Na tradução trazemos a presença de [s] no terceiro verso (*massa*) que se repete no quarto (*assassinato/ transgressão*). No segundo verso encontramos, em relação à sonoridade, dois efeitos principais. Primeiro, uma retomada do [f], já que “*form*” ecoa “*fountain*” e “*fraught*” no verso de baixo. Na tradução, mantivemos o mesmo efeito (‘*fonte*’ e ‘*farta*’ no primeiro tem um eco em ‘*forma*’ no segundo). No segundo hemistíquio aparece a sonoridade de uma alveolar sonora (*death*) antecipando o verso seguinte (“*world*”, duas vezes). Na tradução buscamos esse efeito com a bilabial (*morte*) reaparecendo, nesse caso, três vezes no verso seguinte (‘*mundo*’ duas vezes e ‘*morte*’). Por fim, ainda no segundo verso, temos a replicação do poliptoto (*live/ lively*) com “*vida/ viva*”. O resultado se apresenta da seguinte maneira:

Oh olhos, não olhos, mas fonte farta de lágrimas
 Oh vida, não vida, mas forma viva de morte;
 Oh mundo, não mundo, mas massa de erros públicos
 Confuso e coberto de assassinato e transgressão

A última observação sobre o trecho é que ele termina apresentando uma rima (*misdeed/ deed*). Em português obtivemos esse efeito rimando “*transgressão*” (*misdeed*) e “*ação*” (*deed*), que é como termina o primeiro verso do trecho seguinte:

Oh sacred heavens, if this unhallowed deed,
 If this inhuman and barbarous attempt,
 If this incomparable murder thus
 Of mine, but now no more my son,
 Shall unrevealed and unrevenged pass,
 How should we term your dealings to be just,
 If you unjustly deal with those, that in your justice trust?

Assim como no trecho descrito no primeiro monólogo, esse também termina com essa espécie de “peroração em miniatura”, segundo Prior, ou como preferimos nos referir, faz uso dos tópicos da retórica deliberativa. Se o par *rhymed couplet* é usado para fazer a passagem do trecho anterior para esse, ele próprio termina com outro par rimado (*just/ trust*), dando uma

configuração simétrica para o conjunto. Comentaremos os quatro primeiros versos, por razões que serão explicitadas mais abaixo:

Oh, céus sagrados, se essa maldita ação
 Se essa inumana e bárbara tentativa
 Se esse incomparável homicídio portanto
 Do meu – mas, agora, não mais – meu filho.

Notamos que no primeiro verso existe a proeminência das sonoridades em [h] e [d] (“Oh sacred heavens, if this unhallowed deed”). Na tradução adotamos uma sonoridade em [s] e [d] (Oh, céus sagrados, se essa maldita ação). Em seguida, temos um verso em que predomina o adjetivo longo (três sílabas) coerente com o contexto da composição, já que com palavras longas o ritmo desacelera, tornando o tom mais denso. O autor passa três versos qualificando o assassinato do filho (“unhallowed deed” no primeiro, “inhuman and barbarous attempt” no segundo e “incomparable murder” no terceiro) num processo poético de acumulação adjetiva, reforçado pela presença da anáfora *if this* (se essa), visando o impacto emotivo. Essa acumulação nomeia o ato (*murder*, assassinato) apenas no terceiro verso, encontrando substitutos nos versos anteriores, como *deed* (ação) e *attempt* (tentativa). Tal prolongamento visa a adjetivação, e essa se acumula em dois adjetivos grandes no segundo verso, já que no primeiro existe uma introdução com uma invocação aos céus (*oh sacred heavens*) e no terceiro existe uma articulação para um outro momento argumentativo, com a conjunção *thus* (portanto). A acumulação adjetiva chega ao auge, portanto, no segundo verso, com dois adjetivos longos. Tentamos resolver a tradução respeitando a ênfase original, tanto na localização quanto no tamanho dos adjetivos. Por isso utilizamos “inumana” e “bárbara” para a tradução. Dessa maneira foi possível encontrar uma solução simples, colada com o original, que ao mesmo tempo respeita o fato de palavras de três sílabas, com grande peso no verso, sejam predominantes na composição, chegando à solução seguinte: “Se essa inumana e bárbara tentativa.” O próximo verso apresenta recorrência da bilabial nasal [m] e da vogal anterior baixa [i] (*If this incomparable murder thus*). Na tradução, mantivemos uma sonoridade parecida (Se esse incomparável homicídio portanto), nos levando a preferir a palavra “homicídio” à palavra “assassinato”. A palavra *thus* (portanto) conduz o trecho de uma adjetivação à uma argumentação, que vai sendo conduzida de forma hesitante. A conjunção “se” pressupõe a formulação de uma hipótese. A argumentação do trecho pode ser resumida em duas partes: primeira, se os acontecimentos parecem injustos; segunda, como podemos confiar em Deus? O quarto verso é o momento em que a condução da primeira parte se aproxima da conclusão. Sua estrutura é fragmentada e sugere hesitação do personagem: “*Of mine, but now no more my son.*”

Nessa estrutura, entendemos que a parte central (*but now no more*) como um aposto. Dessa maneira, temos uma simetria, pois o aposto seria ladeado pelo pronome possessivo “meu”, reforçando a ideia de posse e perda do filho. Apesar de a forma inglesa apresentar maior variação (*mine/ my*), consideramos ser uma variação pequena, de modo que a repetição do pronome no mesmo verso seria uma perda menor do que a opção de tirar um dos pronomes (já que se trata de uma repetição gramaticalmente inútil, mas estilisticamente importante) e perder a repetição da sonoridade, o reforço na ideia de perda e a simetria estrutural. Quanto à sonoridade, encontramos uma repetição da bilabial [m] (Of *mine*, but now no *more my* son) reproduzida na tradução, reforçada pelo fato de que a palavra *but* em português também conter uma bilabial nasal [m] (mas). Desse modo, a tradução ficou: “Do meu - mas, agora, não mais - meu filho.” O verso sugere, vale acrescentar, uma mudança de inflexão. Até a primeira ocorrência do pronome “meu”, o verso continua a imprecação adjetivada que vinha caracterizando o trecho. A presença do aposto interrompe essa dicção, poderíamos dizer, mais acelerada, acrescentando um outro, mais lento, no qual o segundo pronome “meu” deve ser dito. Dessa maneira a repetição ganha um significado expressivo, evitando a mera reiteração.

Nesse momento do trecho analisado, temos uma mudança, pois a introdução do verbo “deve” (*shall*) inicia a segunda parte da argumentação. Se, até agora, seguindo a conjunção “se”, tivemos a enumeração das condições para a perda da crença na providência divina, com o verbo “deve” temos a conclusão dessas condições, quer dizer, o assassinato ficar “sem denúncia e sem desforra”. As palavras grandes são justamente aquelas que descrevem como deve estar a situação da morte de Horácio para que se dê o questionamento na fé divina, expressa em seguida. A principal característica formal do verso é o fato de ser composto por duas palavras grandes, de três sílabas, ocupando o meio, ladeadas por duas palavras menores, de uma sílaba cada (*Shall unrevealed and unrevenged* pass). Além de ocuparem a posição central no verso e terem o mesmo número de sílabas, as palavras em questão possuem uma identidade silábica notável, sendo que se diferenciam apenas no final da última sílaba (*unrevealed* and *unreve-inged*). Dificilmente, seria possível encontrar exatamente as mesmas características em palavras em português. O que fizemos foi encontrar, dentro das palavras com proximidade semântica com o original, efeitos sonoros o mais próximos possível. Desse modo, substituímos o prefixo de negação “*un*” pela palavra “sem”. Quanto às palavras semânticas, para *revealed* (revelado) usamos “denúncia”, e para *revenged* (vingado) usamos “desforra”, ambas as palavras de conteúdo semântico muito próximo aos originais. O única modificação foi o fato de, em inglês, as palavras em questão se encontram no passado (*-ed*), sugerindo o uso do particípio passado em português. No entanto, isso acarretaria na introdução do verbo de

ligação (sem *ser denunciado*/ sem *ser desforrado*). Isso acabaria com a simetria e a economia do verso, por isso optamos pela forma substantiva. Na tradução, por fim, buscamos preservar a sonoridade, substituindo *unreve-*, que aparece duas vezes, por “sem de-”, também duas vezes. Se não foi possível encontrar uma repetição de três sílabas como no original, ainda foi possível manter duas sílabas soando juntas, além de manter a economia e a elegância simétrica do verso original, no qual um hemistíquio espelha o outro:

Shall	unrevealed	and	unrevenged	pass
v. +	un + v.	conj.	un + v.	+ v.
Deve,	sem denúncia	e	sem desforra	ficar
v.+	sem + subs.	conj.	sem + subs	+ v.

Além disso, a tradução de *shall* (deve) permitiu o ganho de um eco ausente no verso original, no caso, a repetição de [d], que acontece três vezes em inglês (*unrevealed and unrevenged*) e três em português, mas, no começo do verso, uma posição de maior relevância (*deve/ denúncia/ desforra*).

No trecho seguinte, a característica que imediatamente salta à vista é a presença da rima (*just/ trust*):

How should we term your dealings to be just
If you unjustly deal with those, that in your justice trust.

Além disso, chegamos, nesse ponto, à conclusão da proposição longamente apresentada nos versos anteriores. Parafraseando: se um crime horrível deve ficar sem punição, então... não podemos confiar em Deus. Desse modo, lidaremos com ambos os versos em conjunto. O procedimento de terminar um trecho significativo com uma parêntese de versos rimados sobreviveu a todo o período elisabetano. Os *couplets* (pares), e eram “quase inevitáveis no final das cenas”²⁹³. Os pares rimados no final das cenas são constantes em *The Spanish Tragedy*. Isso porque, no primeiro período da produção de tragédias (até 1598), esse tipo de verso fornecia o arcabouço moral (*moral framework*) da peça, e isso é especialmente verdadeiro em *The Spanish Tragedy* (BRADBROOK, 1973, p.91). Seriam momentos importantes, pois trazem à superfície o fundo moral que motivava a composição.

Outra característica que salta aos olhos é o uso de não apenas um (comum em Kyd), mas de dois poliptotos. Um com a palavra “justiça” (*just/ justice/ unjustly*) e outro com a palavra “lidar” (*deal/ dealings*). Para manter os efeitos descritos, foi preciso realizar uma série de deslocamentos sintáticos. Dessa maneira, foi possível manter a tessitura formal do trecho sem

²⁹³[...] almost inevitable at the end of the scenes (BRADBROOK, 1973, p. 88).

abrir mão do sentido geral, apenas adequando os sentidos particulares. Começemos com a rima. A palavra *just* (justo) rima com *trust* (confiar). Em português, se quiséssemos chegar a um equivalente estrito teríamos que abrir mão da rima. A solução que preferimos foi a de rimar *just* (justa) com *trust* (se ajusta). Isso porque quem confia aceita, de certa forma se ajusta a algo dito pelo outro. Ainda mais no caso da confiança de um fiel a Deus. Nesse caso, o ato voluntário de confiar, que, em si, já carrega uma carga de passividade ao aceitar, sem dados, a disposição do outro (senão não seria confiança, seria verificação), em relação a Deus, dada a assimetria das relações, ganha uma disposição mais próxima da aceitação pura e simples, ou seja, da submissão. Por isso, nos pareceu que “se ajustar” a Deus não estaria longe de confiar em Deus. Quanto ao poliptoto com a palavra “justiça”, bastou seguir o original (justa/ justiça/ injustamente). Já com o par *deal* (lidar) e *dealings* (relações), algumas adaptações foram necessárias. Semanticamente teríamos, no caso de *dealings*: “como podemos dizer que suas relações (seus ajustes/ suas decisões) são justas”. E, para *deal*: “se de forma injusta lidas”. Como já tínhamos decidido traduzir *trust* por “se ajusta” (ver acima), já sabíamos que precisaríamos de uma palavra no gênero feminino para *just* (“justa”, não “justo”). A opção por “deliberar” ao invés de “lidar” (mais economico) se deve à necessidade de manter o poliptoto com “deliberações” no verso anterior. Por um lado, quando Deus “trata” com alguém, ele “delibera”, já que o poder decisório está todo nas mãos dele, impossibilitando a negociação. Por outro, quando Deus “lida” com alguém, o poder de coação, infinitamente desigual, elimina a resistência de qualquer matéria (ou pessoa). Portanto, a conclusão foi a de que a palavra “deliberar” poderia dar conta da maneira como Deus “lida” e da maneira como se “relaciona” com as coisas, além de garantir um complemento feminino para o adjetivo rimar com o verso de baixo. A solução final ficou, portanto:

Como diremos que tuas deliberações são justas

Se injustamente deliberas com quem à tua justiça se ajusta?

O último verso ficou com 20 sílabas poéticas, maior do que qualquer medida usada em português. Podemos ponderar duas coisas: 1- estamos usando verso livre, ambiente poético em que esse tipo de medida esdrúxula não é incomum. No original também aparece um verso bem pouco comum entre as medidas inglesas; 2- trata-se do *fourteener*. Esse verso só aparece em casos específicos, como no final da estrofe que Spenser usou em *The Faerie Queene*. Lá, como aqui, o verso foi usado para demarcar o fim de um raciocínio em desenvolvimento com uma conclusão sentenciosa, mais ou menos como podemos ver no fim da estrofe alcaica, em oposição ao verso menor e mais ágil usado na conclusão da estrofe sáfica. Num contexto em verso livre, o verso traduzido prolongado produziu esse efeito. Erne contextualiza bem a

configuração do trecho, ao colocar que a dificuldade de Jerônimo em lidar com a morte do filho se mostra na “reiteração sintática da frase hipotética”²⁹⁴, e que quando sua “psique não consegue mais conter sua dor mas finalmente se racha, o mesmo acontece com o verso branco de Kyd” e “e finalmente se vai e explode num verso de quatorze sílabas”²⁹⁵. Foi a adequação entre forma e conteúdo demonstrada por Kyd que buscamos, e ela se mostra mais no jogo de proporções do que em medidas fixas.

O trecho que se segue ao que acabamos de comentar assume um registro totalmente diferente. Temos aqui o primeiro desenvolvimento do que chamamos de épico ultramundano na boca de Jerônimo. Expressões como “lamentos”, “terríveis quimeras”, “alma atormentada”, “terríveis demônios” e “direto do inferno” não deixam dúvida em relação a qual universo poético estamos lidando. Apesar de já haver sido esboçado no monólogo anterior, esse é o primeiro monólogo em que ele será desenvolvido por Jerônimo. E isso tem uma importância fundamental. A presença desse registro assume outra função em relação à indução feita por Don Andrea: “Enquanto sua presença na indução é claramente com o propósito de descrever os horrores do Hades, nas falas de Jerônimo é simbólico dos horrores internos.”²⁹⁶. Para Don Andrea, essa tonalidade poética não vinha tingida de emoções mais arrebatadas, pelo simples fato de que ele já estava morto, quer dizer, a descrição dos infernais estava no lugar a qual ela pertencia. Sentimos o fantasma mais emotivo falando sobre o que ocorreu antes de sua morte, na corte e no campo de batalha, do que descrevendo suas aventuras entre os deuses da morte. Em nenhum momento, ouvimos de Don Andrea que ele estava com a “alma atormentada” porque ia falar com Radamanto, por exemplo. Na boca de Jerônimo, no entanto, esse tipo de fala vem sempre com o aspecto de um espírito conturbado. A conclusão que podemos chegar é a de que, para Jerônimo, esse registro não serviu como a descrição de experiências que estavam em seu lugar, como para Don Andrea, mas como marca de algo inaceitável cuja mera presença fazia com que Jerônimo perdesse suas referências. Don Andrea via problema com a maneira de sua morte (as ações de Baltasar), mas, uma vez morto, nunca lhe ocorreu questionar o tratamento que a alma dos mortos recebia. Para Jerônimo, por outro lado, a morte de seu jovem filho era algo totalmente fora de lugar. Isso fazia não só com que Jerônimo se desfigurasse, mas que o próprio mundo a sua volta fosse perdendo seu caráter e se convertendo em algo deformado. Isso marcará a evolução do personagem. Quanto mais se

²⁹⁴ [...] syntactical reiteration of the hypothetical clause (ERNE, 2001, p.104).

²⁹⁵ [...] psyche can no longer contain his grief but finally cracks, so to does Kyd's blank verse finally give away and burst into a fourteener (Ibid., p.104).

²⁹⁶ Whereas its presence in the induction is clearly for the purpose of describing the horrors of Hades, in the speeches of Hieronimo is symbolic of horrors within (PRIOR, 1966, p.55).

fecharem as possibilidades de que a justiça seja feita em relação à morte de Horácio, mais o registro do épico que desce para o mundo dos mortos servirá como um marcador da perda de sanidade de Jerônimo, e, aos poucos, a imagética desse registro irá incluir referências ao mundo exterior. Isso fica mais marcante pela exclusão gradual do inferno em relação ao céu, ficando apenas o primeiro, como veremos adiante. Quer dizer, quanto mais Jerônimo desce em seu inferno pessoal, mais o pêndulo cósmico oscila em direção às profundezas. No momento, Jerônimo ainda contempla uma solução pelas vias legais. Esse trecho do monólogo se concentra no tormento subjetivo do personagem e será seguido de outro bem diferente, como veremos. A descrição do tratamento desse tipo de verso já foi feita no primeiro monólogo, e trataremos esse registro sempre segundo aquelas indicações.

As características básicas que escolhemos para distinguir o estilo épico já foram apresentadas (ver capítulo sobre formas discursivas). Vale lembrar alguns traços importantes. A referência moderna que adotamos para a tradução do épico foi a produção poundiana. A qualidade específica que buscamos nela foi a de emular as pausas internas do hexâmetro dactílico clássico, através de deslocamentos no verso em momentos-chave, nos quais as palavras deslocadas deveriam ecoar. Essa lógica norteou a abordagem, orientando a composição dos versos. Na apresentação final, vale lembrar, eles aparecerão corridos pelos motivos já apontados. Uma característica marcante do trecho é o abandono de rimas e paralelismos. Qualquer coisa que sugerisse uma construção estrófica fica para trás. Vejamos, a partir disso, as soluções adotadas.

Eis o trecho:

The night, sad secretary to my moans
 With direful visions wakes my vexed soul
 And with the wounds of my distressfull son
 Solicits me for notice of his death

No primeiro verso encontramos: “*The night, sad secretary to my moans.*” A primeira palavra, “a noite”, é seguida de uma interjeição adjetiva de dois versos e meio, encontrando o verbo apenas três versos abaixo. Nessa interjeição aparecem os instrumentos da ação em relação ao sujeito “a noite”. Esses instrumentos são as “quimeras” e “as feridas” (with direful *visions* wakes my vexed soul/ and with the *wounds* of my distressfull son). A disposição adotada para os três primeiros versos ressalta justamente as palavras-chave mencionadas:

A *noite*, triste confidente aos meus lamentos,
 Com terríveis *quimeras* acorda minha alma atormentada,
 E com as *feridas* do meu desditoso filho

Outra característica que essa disposição permite ressaltar é o paralelismo em relação àquilo que atinge Jerônimo, que diz respeito à sua subjetividade. No caso são “meus lamentos”, “minha alma atormentada” e “meu desditoso filho”:

A noite, triste confidente aos *meus lamentos*,
Com terríveis quimeras acorda *minha alma atormentada*,
E com as feridas do *meu desditoso filho*

Em relação à sonoridade, encontramos, no primeiro verso, aliterações com a fricativa surda [s] e com a nasal [m] (*The night, sad secretary to my moans*). Não traduzimos com paralelismo tão perfeito, mas descobrimos outros efeitos. No verso traduzido temos: “A noite, triste confidente aos meus lamentos.” Podemos perceber, logo de início, a repetição da alveolar [t], predominantemente no começo do verso: “A noite, triste confidente aos meus lamentos.” Pode-se perceber, também, o par [nt] no meio e no fim do verso (*confidente/ lamentos*), além da letra [m] no final do verso (*meus lamentos*). Essa sonoridade se localiza após os pronomes possessivos de primeira pessoa, carregando esse destaque da subjetividade de Jerônimo de uma ressonância própria. Também encontramos a repetição da sílaba [te] em três palavras seguidas (*noite/ triste/ confidente*). Os efeitos diferentes distribuídos no começo ([te]) e no fim ([nt]) do verso, assim como certa distribuição mais geral de uma sonoridade ([t]), concorrem para o equilíbrio da sonoridade.

No verso seguinte encontramos uma aliteração com a fricativa surda [v] (*With direful visions wakes my vexed soul*). Na tradução, o que encontramos é a repetição da soante nasal [m]: “Com terríveis quimeras acorda *minha alma atormentada*.” Essa foi uma das razões por termos optado por traduzir *visions* (visões) por “quimeras”. Outra razão foi a de evitar o acúmulo de sibilantes (terríveis visões) que poderiam obscurecer a pronúncia. A presença da vogal “da” na primeira e na última palavra do verso (*acorda/ atormentada*) ajudam a dar equilíbrio à composição.

No verso “*And with the wounds of my distressful son*”, podemos ver que a sonoridade que se repete é a da oclusiva sonora [d] (*wounds/ distressful*). Mantivemos esse efeito nas mesmas palavras, multiplicado pela presença de mais um [d] (*feridas/ desditoso*). Além disso, também está presente no original mais um paralelismo (*with/ wounds*). Não usamos um paralelismo igual, mas encontramos outro efeito, a distribuição da fricativa surda [f] (*feridas/ filho*). Dessa maneira, o resultado da tradução ficou: “E com as feridas do meu desditoso filho.”

Chegamos, finalmente, ao verbo do sujeito que ficou suspenso no começo do trecho (o verbo é “solicita” e o sujeito é “a noite”). A conclusão é bastante direta, sem nenhum efeito

sonoro (só a fricativa surda [s] em “solicit” e “notice”) ou sintático notável, sem nenhuma interrupção, coerente com a sensação de uma urgência acumulada: “*Solicits me for notice of his death.*” Na tradução, usamos as aliterações com a nasal [m] no começo, no meio e no final do verso, além de três ocorrências da fricativa surda [s] (solicita-me/ informação/ morte). Tal efeito não resultou, no entanto, numa ornamentação que poderia ofuscar o caráter direto do original. Pelo mesmo motivo, não utilizamos divisões no verso buscando ressaltar construções sintáticas, como foi feito em outras ocasiões. O resultado final ficou: “Solicita-me informação da sua morte.”

Os dois versos seguintes trazem um efeito marcante para o trecho. Chegamos ao fim da primeira parte do monólogo, em que Jerônimo faz uma exposição do seu estado interior, como era necessário fazer na época. Como colocou M. C. Bradbrook, o teatro elisabetano não se preocupava tanto com enredo e caracterização, mas estava “mais interessado em instrução oral direta de um lado, e o jogo de palavras ou imagens do outro”²⁹⁷. Isso é importante, pois demonstra que eles ouviam versos “com um tipo de atenção diferente da de hoje”²⁹⁸. As peças eram escritas à partir de conceitos morais, portanto o “estilo era visto como algo separado, e imposto sobre o material”²⁹⁹. Isso explica tanto o uso de sentenças e histórias morais como as grandes digressões presentes nos dramas, assim como o uso de um estilo altivo através das geometrizações, ou *patterned sentences*. Percebemos aqui uma espécie de explosão emotiva, expressa em palavras, em sua maioria monossilábicas, numa sequência enumerativa, evitando articulações sintáticas, como se a capacidade de raciocínio do personagem houvesse chegado a um limite. Foram essas as características que resolvemos privilegiar na tradução.

No primeiro verso, temos: “*Eyes, life, world, heavens, hell, night and day*”. A única reiteração sonora é a fricativa [h] em “*heavens, hell*”. Essa reiteração torna-se ainda mais significativa porque aparece no meio do verso, dividindo os hemistíquios com quatro palavras cada, e com palavras que eram os opostos exatos na organização do mundo ocidental até aquele momento: céu e inferno. Poderíamos ter buscado uma aliteração com a fricativa surda [f], com “firmamento” e “inferno”. Essa solução, no entanto, colocaria uma palavra de quatro sílabas e uma de três lado a lado. Isso acarretaria num retardamento do ritmo, totalmente contrário ao espírito de urgência que o verso busca trazer. Por esse motivo, nossa opção foi a de traduzir as palavras da maneira mais direta possível. O resultado ficou: “Olhos, vida, mundo, céus, trevas,

²⁹⁷[...] more interested in direct moral instruction on the one hand, and in the plays of words or images on the other (BRADBROOK, 1973, p.75).

²⁹⁸[...] a different kind of attention from that of today (Ibid., p.75).

²⁹⁹ Style was thought as something apart from, and imposed upon the material (Ibid., p.77).

noite, dia.” A coincidência de som no centro do verso ficou por conta da vogal aberta [ɛ] (*céus/trevas*), além de manter um centro com duas sílabas de cada lado. A comunicação direta deve, aqui, prevalecer sobre qualquer outra consideração, e essa solução predominantemente com dissílabas parece atender esse objetivo de brevidade e equilíbrio econômico.

No verso seguinte, surge uma sequência de verbos no imperativo, em que os elementos que apareceram no verso anterior são instados a agir em direção a resolver o problema da morte de Horácio. Os verbos são: “*See, search, show, send some man, some mean, that may.*” Aparecem cinco vezes a sibilante [s] (*see/ search/ send/ some/ some*) e uma outra sibilante, [ʃ], na palavra *show*. Também aparecem duas vezes a bilabial [m] (*man/ mean*). Vemos, portanto, um verso de extrema coerência sonora. Na tradução, seguindo o raciocínio exposto para o verso anterior, procuramos, antes de tudo, manter o caráter direto e imperativo dos verbos. Por isso, buscamos os equivalentes mais comuns de cada palavra: “*Vejam, busquem, mostrem, mandem algum homem, algum meio que deveria.*” A sonoridade predominante é a da nasal final (*vejam/ busquem/ mostrem/ mandem/ algum/ homem*). Além disso existem quatro bilabiais [m] (*mostrem/ mandem/ homem/ meio*). Essas características garantem a coerência sonora do verso, mas, como já dito, a preocupação principal foi a de garantir uma comunicação fácil e direta, como exige o verso. Por fim, traduzimos o verbo *may* como “deveria”. Essa opção, além de realçar o caráter condicional do verbo, garante uma rima com o verso anterior, como no original (*day/ may*). Dessa maneira, a tradução do trecho inteiro ficou:

O dia nublado demonstra meu desagrado,
Cedo começa a registrar meus devaneios
E me conduz em busca do assassino.
Olhos, vida, mundo, céus, trevas, noite, dia,
Vejam, busquem, mostrem, mandem algum homem, algum meio que
deveria-

O trecho foi traduzido sem quebras, já que, pelo seu caráter direto, sem paralelismos internos, dispensa a ênfase num raciocínio mais transversal. Pelo contrário, a presença de uma subordinação do primeiro para o segundo verso e um *enjambement* do segundo para o terceiro exigem, antes, uma composição corrida e modulada. Nesse sentido, o trecho antecipa a mudança que irá se dar precisamente nesse momento.

A ruptura nesse monólogo já foi comentada, mas vale uma retomada. Após o lamento de Jerônimo, acontece algo inesperado: uma carta é jogada pela janela. Trata-se de uma carta de Bel-Imperia denunciando o irmão, Lourenço, e instando Jerônimo a se vingar. A reação de Jerônimo é cautelosa. Primeiro vem a surpresa: por que Lourenço iria querer matar seu filho?

Depois vem a desconfiança: mesmo se fosse verdade, por que sua própria irmã o estaria denunciando? Finalmente, vem o planejamento: investigar os suspeitos de modo a “ouvir mais sem nada revelar”. Nesse momento, todo o fervor sentimental da parte anterior do monólogo desaparece, e é substituído por um tom analítico e distanciado. A linguagem passa a ser totalmente fluída, instrumental para o raciocínio desenvolvido, sem os paralelismos, disjunções e deslocamentos que a linguagem poética permite. Ou seja, passamos de um discusso marcado pelo *decorum* para um discurso marcado pela “modernidade”. Isso não quer dizer que a linguagem tenha perdido qualquer elemento que uma construção cuidadosa necessita. Como disse G. R. Hibbard sobre trechos como esse em *The Spanish Tragedy*: “Seu texto não é prosa, nem é prosaico, o ritmo e os toques de imagem asseguram isso e o costuram no resto da peça, mas tem as virtudes da boa prosa: clareza e ser direto.”³⁰⁰.

Já foram descritas as características da voz enfática. Podemos encontrá-las nos versos finais do trecho anterior. Em “Olhos, vida, mundo, céus, trevas, noite, dia”, temos um exemplo de trecho inclusivo (*inclusiveness*), que busca esgotar o assunto através de listagens. Já em “Vejam, busquem, mostrem, mandem algum homem, algum meio que deveria”, vemos a categoria de ser imperativo (*imperativeness*), utilizando uma série de comandos.

Segundo Graham, “o satirista e o vingador também tendem a ser descontentes, e o descontente é ele próprio tipicamente um orador enfático”³⁰¹. Com exemplos como Hamlet e Jerônimo, percebemos que “o denominador comum aqui é a injustiça”³⁰², que é “de onde vem a sua raiva”³⁰³. Novamente, uma análise feita sobre outro caso poético poderia se aplicar a Jerônimo:

Por um lado, gente com raiva, como Wyatt, tende a buscar algum grau de apoio público para suas ações. Por outro lado, quando eles perdem as esperanças no apoio público e buscam justificação somente nas suas próprias convicções, a justiça que eles pedem parece tão inexplicável para os outros como a justiça da tirania à qual eles se opõe.³⁰⁴

Isso acontece porque, nesse tipo de conflito, as referências em relação às concepções de justiça

³⁰⁰ His speech is not prose, nor is it prosaic, the rhythm and the touches of imagery ensure that and knit it into the rest of the play, but it does have the virtues of good prose: clarity and directness (HIBBARD, G. R., “From iygging vaines of riming mother wits” to “the spacious volubility of a drumming decasillabon”, 73 apud ERNE, L. *Beyond the Spanish*, p.73).

³⁰¹ The satirist and the revenger also tend to be malcontents, and the malcontent himself is typically a plainspeaker (GRAHAM, 1994, p.125).

³⁰² [...] the common denominator here is injustice (GRAHAM, 1994, p.126).

³⁰³ [...] from which their anger derives (Ibid., p.118).

³⁰⁴ On the one hand, angry people, like Wyatt, tend to seek some degree of public support for their actions. On the other hand, when they despair of public approval and seek justification solely in their own conviction, the justice they claim seems as inexplicable to others as the justice of the tyranny they oppose (Ibid., p.126).

se tornam inconciliáveis, já que são o reflexo “de novos interesses lutando para se imporem”³⁰⁵, e “de velhos interesses ameaçados pelos novos.”³⁰⁶ Por esse motivo, “sua condição psicológica serve de índice para condições políticas”³⁰⁷. A situação é complexa. Por um lado, temos “um mundo governado por uma elite dominante demonstravelmente corrupta”³⁰⁸, reivindicando seus privilégios de autoridade. Por outro, temos um “magistrado menor”³⁰⁹, buscando uma justiça baseada na jurisprudência. Nesse conflito, Graham aponta para uma evolução já levantada em nossa análise. De início, Jerônimo “demonstra um forte apego a uma justiça mais retórica”³¹⁰. Isso aparece na linguagem. Vemos a conjunção de discurso e situação pragmática. Enquanto Jerônimo teve a esperança da reparação, seu discurso guardou traços mais retóricos, “faltando a convicção da voz enfática”³¹¹, tendo “mais a ver com lamento do que com raiva”³¹².

Esse quadro só muda quando Jerônimo recebe a carta de Pedringano incriminando Lourenço, quando se percebe uma linguagem mais direta. De acordo com a mudança na linguagem, “a insatisfação impotente do lamento dá lugar à insatisfação da raiva”³¹³.

Após esse momento, é só questão de tempo até Jerônimo chegar à situação em que “indivíduo e sociedade estão fundamentalmente em oposição ainda que inextricavelmente entrelaçados, descanso para um é inquietação para o outro”³¹⁴. Quando chegamos a esse ponto, estamos falando do uso de uma voz enfática. Já assinalamos acima que as antíteses são uma de suas marcas textuais. Marcas essas que vão aparecendo e se misturando com as da retórica mais tradicional ao longo da peça. Por isso, é possível dizer que *The Spanish Tragedy* reconstrói, em sua estrutura, as tensões de sua época. As mudanças em relação aos paradigmas de justiça, as mudanças dramáticas do personagem ao longo da peça, as mudanças linguísticas que as acompanham, tudo colabora para o funcionamento de uma estrutura complexa e coesa.

Ao contrário da parte anterior, na qual os efeitos poéticos estavam no topo da nossa hierarquia tradutológica, aqui buscamos antes de tudo facilitar a recepção, tendo a comunicabilidade, expressa através dos critérios de Moraes, mostrados acima (frases curtas e predomínio da coordenação), como item principal no nosso *hanking* de valores tradutológicos para o trecho. Vejamos o trecho:

³⁰⁵[...] of new interests struggling to assert themselves (Ibid., p.126).

³⁰⁶[...] of old interests threatened by the new (Ibid., p.126).

³⁰⁷[...] thir psychological condition serves as an index to political conditions (Ibid., p.126).

³⁰⁸ A world governed by a demonstrably corrupt ruling elite (Ibid., p.129).

³⁰⁹[...] lesser magistrate (Ibid., p.140).

³¹⁰[...] shows a strong attachmente to a more rethorical justice (Ibid., p.140).

³¹¹[...] lacking the conviction of plainness (Ibid., p.141).

³¹²[...] more to do with woe than with anger (Ibid., p.141).

³¹³ The helpless discontent of woe has given way to the determined discontent of anger (GRAHAM, 1994, p.143).

³¹⁴ Individual and society are fundamentally opposed yet inextricably intertwined, rest for one is unrest for the other (Ibid., p.144).

What cause had they Horatio to malign?
 Or what might move thee, Bel-imperia
 To accuse thy brother, had he been the mean?

Na carta, Bel-Imperia revela o assassinato de Horácio por Lourenço. A primeira reação é a de surpresa. Jerônimo começa, então, a se questionar sobre as causas da ação: “*What cause had they Horatio to malign?*”. Nesse verso, o agente da passiva (Horácio) foi colocado antes do verbo para evitar problemas métricos. A ordem direta (*to malign Horatio*) iria causar um espondeu (**to malign**); com a inversão, o verso ficou com cinco jambos. Como não lidamos na tradução com uma métrica fixa, utilizamos a ordem direta: “Que causa tinham para tramar contra Horácio?”. Poderíamos ter traduzido *malign* como “ofender”, também cabível, conservando cinco acentos tônicos. Mas acreditamos que “tramar contra” transmite melhor o sentido que a reflexão do personagem toma no momento. Outra vantagem é a presença da paranomásia “tramar contra”. Apesar da presença de cinco tônicas no verso, a distância entre as tônicas de “tinham” e “tramar” é de quatro sílabas, tornando o andamento um pouco irregular.

Os questionamentos continuam com dois versos em *enjambement*: “*Or what might move thee, Bel-imperia/ To accuse thy brother, had he been the mean?*” Segue o tom direto e pouco ornamentado, ou, como disse Hibbard, já citado anteriormente, um texto com o modo direto e fluído da boa prosa, mas com efeitos de ritmo e de imagem que garantam que seja poesia. Nesse exemplo, no entanto, mesmo a questão imagética não se coloca, dada a ausência de qualquer metáfora. Apenas o ritmo assegura a coerência com o resto da composição. No primeiro verso temos a aliteração com a nasal [m] (*might/ move*). Traduzimos como: “Ou o que levaria você Bel-Imperia.” Temos apenas uma aliteração, como no original, mas aqui com a fricativa sonora [v] (*levaria/ você*). O número de sílabas tônicas se mantém em cinco (ou o **que/ levaria/ você/ Bel/ Imperia**). Podemos problematizar duas coisas. Primeiro, contar a tônica “que”, sendo uma palavra gramatical. Fizemos essa opção pelo tamanho da expressão inicial (ou o que). Não a contar deixaria a primeira tônica muito longe do começo do verso. Segundo, criamos um espondeu com “você **Bel-**”, que pode ser incluído dentro de uma perspectiva métrica um pouco flexível, sempre tentando manter uma linguagem mais direta neste trecho. No segundo verso temos duas aliterações, uma com a oclusiva sonora [b] (*brother/ been*) e outra com a glotal [h] (*had/ he*). Na tradução também aparecem três aliterações, uma com a oclusiva surda [k], outra com a fricativa surda [s] e outra com a fricativa sonora [z]: “A acusar seu irmão, tivesse sido ele a causa?”. Quanto ao ritmo, temos seis sílabas tônicas (**acusar/ irmão/ tivesse/ sido/ ele/ causa**). Podemos aceitar o fato considerando, primeiro, que o acento adotado é flexível o

bastante para ter uma sílaba tônica a mais que a média e, segundo, observando que uma das tônicas (**ele**) fica numa palavra bastante curta, com menor interferência no acento geral do verso. A tradução da última palavra (*mean*) merece uma reflexão à parte. A tradução semântica (meio) seria aceitável, mas exigiria certo esforço de compreensão para relacionar a palavra “meio” com o resto da situação (meio do assassinato). Isso porque, se referir a uma pessoa de maneira instrumental, não é muito comum. Nem consideramos essa palavra como causadora de um efeito que tivesse que se dar conta numa tradução, como uma metáfora. Preferimos traduzir como “a causa” porque se adequa melhor ao registro direto de todo o trecho. Segue a tradução completa do trecho:

Que causa tinham para tramar contra Horácio?
 Ou o que levaria você Bel-Imperia
 A acusar seu irmão, tivesse sido ele a causa?

Outra característica discutida por Graham no poema de Wyatt e presente no trecho é a presença de um vocabulário jurídico, com palavras como “tramar”, “acusar” e “causa”.

No trecho abaixo veremos um exemplo de outra categoria comentada por Graham, a de ser imperativo:

Hieronimo, beware, thou art betrayed,
 And to entrap thy life, this train is laid.
 Advise thee therefore, be not credulous
 This is devised to endanger thee

Vemos uma série de comandos, ainda que para si mesmo (*beware, advise, be not*) garantindo o tom de urgência. Temos dois *enjambements*, marcando o caráter direto e fluente do trecho. No primeiro verso temos a reiteração da oclusiva sonora [b] com “beware” e “betrayed”. A tradução do primeiro verso foi: “Jerônimo, cuidado, você foi traído.” Uma aliteração com a oclusiva sonora [b] foi trocada por outra com [d] (cuidado/ traído). A ordem foi a direta, como a do original. A média de cinco tônicas foi mantida (Jerônimo, cuid**ado**, você **foi** traído). A continuação, no verso seguinte, apresenta um número bem maior de aliterações, sendo três com a oclusiva surda [t] (*to/ entrap/ train*) e duas com a oclusiva surda [θ] (*thy/ this*). Para darmos conta das aliterações, das sutilezas semânticas e da rima no final dos versos, precisamos criar um verso bem maior do que a média. O resultado ficou: “E como cilada para a sua vida este plano foi urdido.” Temos quatro aliterações com a oclusiva sonora [d] (cilada/ vida/ urdido). O termo *entrap* apresentou algumas questões. O significado original é o de apanhar numa *trap* (armadilha). Não temos, em português, um verbo que contenha o sentido de aprisionar e o de armadilha. Preferimos manter a força semântica criando uma expressão (apanhar numa

armadilha) do que deixar o verso mais econômico abrindo mão de uma parte importante do sentido do verbo. Claro que essa opção pode ser questionada, mas aqui nos pareceu que a ideia de criar uma armadilha e o ato de apanhar tinham de estar presentes. Isso porque, de fato, estavam acontecendo ações para apanhar Jerônimo. Não as que ele achava que estavam acontecendo, já que Bel-Imperia não fazia parte dos planos de Lourenço, mas Jerônimo se encontrava em perigo. Além disso, Jerônimo teria de passar a se mover com muito cuidado, como ele mesmo conclui no final do monólogo, daí a ideia de estar caminhando num lugar perigoso, perto de uma armadilha, pareceu importante. Cabe, ainda, lembrar que a parte final do verso (*this train is laid*) se traduz, semanticamente, como “este plano foi posto”. *Train* perdeu o sentido de “conluio” (*plot*) no inglês moderno. Já *laid* foi traduzido por “urdido” por dois motivos. Primeiro, porque complementa o sentido de “plano” como “trama”, “conluio”. Desse modo pudemos usar uma palavra mais comum (plano) mantendo a fluência e sem perder a carga semântica, garantida no verbo. A segunda razão foi manter a rima entre *laid* e *betrayed* (traído/ urdido).

Jerônimo prossegue o monólogo com um “aviso” para si mesmo: “*Advise thee therefore, be not credulous/ This is devised to endanger thee*”. A primeira expressão ficaria canhestra numa tradução semântica (*advise thee*, “aconselhe a você mesmo”). Preferimos uma expressão mais corrente: “seja prudente”. Se o contexto fosse o de um registro mais poético, mais elevado, caberia discutir uma tradução mais estrangeirizadora, mas, num contexto de oralidade e fluência, como o do trecho, a opção domesticadora pareceu mais coerente. O final do primeiro verso teria uma solução bem mais simples, já que a tradução semântica é perfeitamente cabível (*be not credulous*, “não seja crédulo”). Porém, ao analisar o verso, encontramos uma aliteração com a oclusiva sonora [d] (*advise/ credulous*). Procuramos uma tradução que apresentasse elementos sonoros mais de acordo com a expressão inicial, já traduzida (seja prudente). Chegamos em: “Seja prudente, portanto, não seja simplório.” Com esse verso, temos três aliterações com a fricativa surda [s] e duas com a fricativa sonora [ʒ] (*seja/ seja/ simplório*), além de três com a oclusiva surda [p] (*prudente/ portanto/ simplório*). Claro que a palavra “simplório” tem conotações diferentes, dando a impressão de uma pessoa sem informação, enquanto “crédulo” remete mais a uma característica subjetiva, não diretamente ligada ao nível de conhecimento da pessoa. Como se trata de um monólogo, julgamos que o contexto exclui o juízo de “ignorante” que a palavra pode trazer. Tratando-se de alguém falando consigo mesmo, a acusação de ignorância seria pouco cabível, predominando o sentido de “não seja ingênuo”. O verso segue a média de cinco acentos tônicos predominantes na tradução do trecho (**S**ej**a** **p**rudente, **p**ortanto, não **s**ej**a** simpl**ó**rio). No verso seguinte encontramos uma aliteração com a

oclusiva sonora [d] (*devised/ endanger*) e uma com a oclusiva surda [θ] (*this/ thee*). A mais importante é a aliteração com [d], que recai sobre palavras lexicais, enquanto a com [θ] recai sobre palavras gramaticais. A tradução de *devise* foi semântica (inventado), já a de *endanger* exigiria uma perífrase (por em perigo). Preferimos traduzir *endanger* por “intimidar”. No original sobressai a ocorrência da ação concreta, enquanto na tradução o sentimento de perigo, de estar sobre pressão, é que se destaca. Além disso, com essa solução foi possível incluir aliterações com as oclusivas sonora [d] e surda [t] (*inventado/ intimidar*), junto com assonâncias com a vogal anterior [i], por vezes acompanhada da nasal [n] (*isso foi inventado para lhe intimidar*), criando um verso com coerência sonora. Quanto ao acento, se forem levadas em conta apenas as palavras lexicais, entre o último e o penúltimo acento, se contariam absurdas sete sílabas (*inventa-do pa-ra lhe in-ti-mi-dar*) e o verso teria apenas três acentos tônicos (**foi/ inventado/ intimidar**). Parece justificada, portanto, a inclusão de palavras gramaticais na contagem dos acentos, entrando na média de cinco por verso (isso **foi inventado para lhe intimidar**).

O monólogo termina com a lembrança de quanto era querida a vida do filho e dizendo que irá agir de modo velado e investigar a casa de Castela para confirmar as informações.

4.3.2 A confirmação

Aqui, o momento do personagem é o de descoberta, de começar a se afastar da força dos sentimentos que o arrebatarem e começar a olhar em volta, a fazer perguntas, investigar, chegar a conclusões. O conflito crime-reparação-vingança se acentua. Por enquanto, Jerônimo ainda opera no binômio crime-reparação. Levará um tempo, ainda, até que ele se torne um *revenger* (vingador). O conflito ainda vai se aprofundar, até levar ao rompimento. É por causa dessa tensão entre o pai desconsolado e o juiz que busca o amparo da lei que ele é um personagem dividido. Por um lado, passa por momentos de emoção extrema, que o fazem apelar para todos os tipos de recurso, inclusive poderes naturais e sobrenaturais (como demonstram os símiles) para conseguir reparação. Por outro, ele observa, raciocina, conclui e planeja a melhor maneira de levar seus suspeitos a julgamento e, como bom juiz, ver uma sentença ser dada. Como no monólogo anterior, temos um longo lamento que é interrompido por uma correspondência. Dessa vez, quem traz a correspondência é o carrasco que executou o ajudante de Lourenço, que ajudou no assassinato de Horácio, Pedringano. Nessa carta, Pedringano reivindica a ajuda do seu senhor para se livrar da condenação, dizendo que fez tudo que fez, pois tinha a promessa

de recompensa e de defesa em caso de ser pego. Então ele traz à memória de Lourenço os crimes em que estiveram em conluio, aparecendo aí, principalmente, a morte de Horácio. Se no monólogo anterior, Jerônimo ficara desconfiado de Lourenço, mas sem provas, achando que Bel-Imperia também poderia estar contra ele, agora Jerônimo tem sua confirmação completa. Uma carta não endereçada a ele, e contendo tudo que só dizia respeito às partes interessadas, pega à revelia do emissário e do remetente, não poderia fazer parte de um plano para enganá-lo. No monólogo, ele junta as evidências e tira suas conclusões. Assim amaldiçoa os culpados e jura vingança para finalmente... dizer que vai procurar o rei. Para ele se esvaziar completamente e se transformar no seu oposto (de juiz em *revenger*), ainda precisarão se desenrolar alguns acontecimentos... e alguns monólogos.

O terceiro monólogo de Jerônimo (quinto da peça) começa, portanto, com Jerônimo expondo seus sentimentos. Há certa polêmica em relação a esse começo. Para Freeman, existe uma inadequação no fato de um desabafo emocional aparecer com uma retórica estilizada (“sua fraqueza aparece em momentos de sofrimento emocional”)³¹⁵. Já para Murray, comentando especificamente esse trecho, esse tipo de retórica “expressa a disjunção entre o que Jerônimo achava que sabia e o que ele tragicamente encontrou como verdade”³¹⁶. O que precisamos lembrar é que estamos justamente no momento de virada de registro no teatro renascentista. Kyd está, aqui, seguindo as convenções retóricas de sua época, exatamente como outros dramaturgos faziam. Basta lembrar, na Inglaterra, de Sackville, ou, na Itália, de Trissino ou Cinthio. Além disso, a convenção elisabetana era a de que tudo deveria acontecer no verso. Um sentimento não deveria ser atuado, mas exposto segundo as leis da retórica.

Todo o início do monólogo é marcado pelo uso de imagens com efeito cumulativo (efeito de inclusão, comentado por Graham); prossegue com o uso de símiles da natureza:

The blust’ring winds, conspiring with my words
At my lament have moved the leafless trees
Disrobed the meadows of their flowered green.

No primeiro verso aparece novamente a questão do peso das palavras, dessa vez nos verbos (*blust’ring/ conspiring*). Já no segundo verso, essa questão se soma à recorrente estratégia kydiana de usar aliterações nas palavras importantes (*lament/ leafless*). No caso, tanto “lamento” quanto “sem folhas” indicam uma situação de desolação e decadência. O terceiro verso é composto, basicamente, por três palavras dissílabas terminando com uma monossílabas,

³¹⁵His weakness may emerge in moments of emotional distress (FREEMAN, 1968, p.89).

³¹⁶[...] expresses the disjunction between what Hieronimo thought he knew and what he has tragically found to be true (MURRAY, 1969, p.100).

sendo que as dissílabas são um verbo (*disrobed*), um substantivo (*meadows*) e um adjetivo (*flowered*), apresentando um equilíbrio interessante. Vejamos na tradução: “Os ventos estrondosos, conspirando com minhas palavras / Ao meu lamento moveram as árvores desfolhadas / Despiram os prados de sua grama florida.” Fica estabelecida, no trecho, a ordem canônica da sintaxe inglesa, apararecendo, depois de *at my laments*, um verbo, seguido de um adjetivo e de um substantivo. Mas há um efeito de acumulação. Na primeira ocorrência temos a forma simples, com um sujeito adjetivado após o verbo (*moved the leafless trees*). Na segunda, após o verbo, temos o sujeito (*meadows*) e depois um adjetivo e um substantivo (*Disrobed the meadows of their flowered green*). Na tradução seguimos o original de perto, apenas mudando a ordem dos adjetivos, seguindo a ordem canônica do português (substantivo antes do adjetivo). No primeiro verso, mantivemos a proporção das palavras maiores, com duas polissílabas (estrondosos/ conspirando), tendo maior peso no verso que as outras palavras, todas menores. No verso seguinte, tanto o peso das palavras maiores como a dupla de aliterações não foram usados. Mantivemos apenas o último adjetivo como sendo realmente maior (desfolhadas). A prioridade foi manter a forma direta da construção sintática. O efeito mais marcante do verso traduzido é o da aliteração com a nasal [m] (*meu/ lamento/ moveram*). Também aparece uma aliteração com a fricativa surda [v], que, junto ao uso das mesmas vogais ([a], [e], [o]), configura uma paranomásia (*moveram/ árvores*). O fato de as vogais dessas palavras serem as mesmas, mas em ordem diversa (*moveram/ árvores*) traz uma interessante harmonia vocálica. No terceiro verso, a proporção das palavras não é a mesma do original, descrita acima, mas também possui uma simetria. Trata-se de duas palavras trissílabas nas extremidades do verso (*despiram/ florida*) e duas dissílabas no centro (*prados/ grama*). Também aparece uma aliteração com a oclusiva surda [p] (*despiram/ prados*).

Em seguida, a composição se estende na sintaxe com *enjambements*, como já vinha acontecendo, mas agora usando uma imagem que transborda qualquer efeito cabível, terminando, após essa quebra com as leis da natureza, em uma situação supramundana, chegando ao inferno:

Made mountains marsh with spring-tides of my tears
And broken through the brazen gates of hell.

No primeiro verso, temos a nasal [m] formando uma aliteração em três palavras (*Made mountains marsh*). No segundo verso aparece, novamente, uma aliteração em duas palavras em hemistíquios diferentes do verso, nesse caso, com não apenas uma letra, mas todo o *onset* silábico ([br]-) em comum (*broken/ brazen*). Nas mesmas palavras, temos o mesmo conjunto, na segunda sílaba, do núcleo silábico em diante (*broken/ brazen*). O efeito mais bem mantido

foi o do primeiro verso, onde a aliteração com a nasal [m] não apenas aparece, mas é expandida para cinco ocorrências: “Fez *montanhas* em *lama* com a *maré* das *minhas lágrimas*.” Algumas adaptações foram feitas. A palavra *marsh* significa “brejo”, “pântano”. Preferimos traduzir por “lama”, pois, além de manter o sentido de que a montanha, com toda sua densidade, se desfez em algo fluído, encontramos a reiteração da aliteração com a nasal [m]. Também ecoa no verso a vogal aberta [a] nas sílabas tônicas (*montanhas/ lama/ lágrimas*). Perde-se um elemento imagético, pois um pântano é uma imagem mais rica que simplesmente a lama, porém, como ensinam os retores desde a Antiguidade, quanto mais específicos os elementos da imagem mais facilmente ela é visualizada. Por isso, a imagem perde em variedade, mas ganha em sensorialidade. Além disso, ganha-se em sonoridade e em economia de ritmo, com uma palavra menor. Esse fator é importante, pois, para manter a carga semântica do verso, a tradução resultou num verso bastante extenso (16 sílabas). No último verso do trecho, a aliteração com a oclusiva sonora [b] foi substituída por outra com [d], apesar de a repetição não se encontrar no início de palavra (*devassaram/ luzidios*).

Os ventos estrondosos, conspirando com minhas palavras,
Ao meu lamento moveram as árvores desfolhadas,
Despiram os prados de sua grama florida
Fez montanhas em lama com a maré alta das minhas lágrimas
E devassaram os portões luzidios do inferno.

Com já vimos, o uso desse tipo de registro, que chamamos de épico infernal (em oposição ao épico guerreiro), aparece logo no início da peça, na fala do fantasma de Don Andrea. Naquele momento, no entanto, o registro se adequava à situação, por isso não encontramos uma tensão entre os personagens da cena. Na boca de Jerônimo, no entanto, o épico infernal será justamente um sinal de enlouquecimento, servindo para demonstrar de maneira mais aguda a inadequação do personagem em relação à situação em que se encontra.

Como no monólogo anterior, também interrompido por uma carta, na segunda metade do presente monólogo Jerônimo muda de tom. Passa a racionalizar todas as evidências que havia juntado e conclui, finalmente... que irá procurar o rei. Não, a transição para o vingador ainda não havia sido feita. Jerônimo ainda é o personagem dividido e isso se reflete na própria estrutura do monólogo. A confiança do velho juiz na lei ainda terá que ser abalada para que ele a abandone completamente. No entanto, um momento importante na transição do personagem e no avanço do enredo se conclui. Jerônimo agora possui todos os fatos que, segundo acredita, levarão à condenação dos culpados.

Na carta, Pedringano cobrava proteção por ter ajudado Lourenço, inclusive no

assassinato de Horácio. O desenvolvimento é próximo da segunda parte do monólogo anterior. Primeiro vem um momento de racionalização, com perguntas retóricas (“*help to muder my Horatio?*”). Depois faz algumas imprecações aos céus (“*Oh sacred heavens?*”). Em seguida vem uma reflexão semelhante com aquela que fecha o monólogo anterior, pensando no que havia acontecido e no que ele deveria fazer em relação a isso. Mas o trecho que gostaríamos de comentar diz respeito à última categoria presente na nossa tabela de registros, a “voz enfática”).

A finalidade da voz enfática é a de fazer a audiência sentir a “verdade do truísmo”. Isso acarreta em algumas características. A primeira é que a voz enfática se quer antirretórica. Um *plainspeaker*, como Jerônimo, quer reforçar o que, pelo menos em seu ponto de vista, é uma verdade incontestável, evidente por si mesma. Essa atitude antirretórica pode chegar às raias de querer negar a própria linguagem, como veremos no caso de Jerônimo. Assim, o *plainspeaker* não julga estar utilizando uma estratégia de linguagem, mas superando-a, usando-a apenas na medida em que coloca o evidente diante dos olhos do ouvinte. É o paradoxo de querer superar a linguagem “via” linguagem. Nessa tentativa, lança mão justamente de estratégias retóricas identificáveis. Temos aqui um trecho com três anáforas, recurso muito comum na época. Sua função enfática em meio a um registro despojado, no entanto, ganha especificidade. Como dissemos acima, não se trata apenas de expressar um sentimento subjetivo (isso também), mas de reforçar algo que, para o *plainspeaker*, é algo que devia ser evidente para a sociedade, ou pelo menos para a parte à qual ele se dirige, mas não o é, e num esforço paradoxal, o *malcontent* busca a interlocução através da acusação, reforçando a linguagem com constantes reiteraões, como se a simples linguagem não fosse o suficiente para o que quer expressar. Essa necessidade de romper a linguagem pelo reforço, que Graham chamou de *pleophoros* (cheio do espírito) e que podemos aproximar das controvérsias religiosas da época, com todas as suas implicações sociais, econômicas e históricas. Esse recurso será largamente usado no último monólogo, mas aqui é antecipado. É importante notar o controle dos registros de Kyd no decorrer da peça. No monólogo anterior, apesar da estrutura parecida, a parte do apelo aos céus é maior. Nesse monólogo, ela é mais curta (antecipando sua exclusão, à medida que o personagem evolui dramaticamente para a vingança) e se antecipa um recurso, a “voz enfática”, que será largamente retomado no final. Vamos ao trecho que começa com três perguntas retóricas usando o verbo *to be*:

Oh false Lorenzo: are these thy flattering looks?

Is this the honor that thou didst my son?

And Balthazar, bane to my soul and me:

Was this the ransom he reserved thee for?

O trecho é composto de três perguntas retóricas e uma afirmação (terceiro verso). A tradução foi feita de acordo:

Oh, falso Lourenço, são estes seus olhares adulares
 É essa a honra que você fez ao meu filho?
 E Baltazar, maldito para minha alma e para mim
 Foi essa a recompensa reservada por você?

No primeiro verso, encontramos uma aliteração com a fricativa surda [f] (*false/ flattering*) e uma com a lateral [l] (*Lorenzo/ looks*). Na tradução aparece uma aliteração com a lateral em [l] em dois lugares (*Lourenço/ adulares*) e uma articulação próxima, com uma lateral palatal [ʎ] (*olhares*). Poderíamos trocar “falso” por “ludibriador”, e “adulares” por “bajuladores”, ganhando uma aliteração com a lateral [l] (*ludibriador/ Lourenço/ bajuladores*) e outra com a oclusiva [b] (*ludibriador/ bajuladores*). Mas as palavras maiores e menos comuns ficariam com um tom mais literário, menos direto. Em momentos mais amplificados do discurso isso não seria problema, mas num momento de imprecisão, denotando uma resposta emotiva, preferimos manter uma linguagem mais direta e despojada. Além disso, com “ludibriador”, o verso ficaria quatro sílabas sem acento, o que enfraquece o ritmo. Outra questão é que “adulares”, ao invés de “bajuladores”, pelo fato de começar com a vogal [a], destaca a assonância formada no final do verso entre “olhares” e “adulares”, sendo que essas palavras formam um conjunto de três vogais iguais, em ordem diferente, terminando com a mesma sílaba (-res), formando uma paranomásia.

No segundo verso temos uma série de oclusivas surdas [θ] (*this/ that/ thou*) em palavras gramaticais, portanto, de menor impacto. Na tradução foram trocadas por um conjunto de fricativas surdas [s] e [v] (*essa/ você/ fez*).

No terceiro verso, aparece uma aliteração importante no verbo e no sujeito, com a oclusiva sonora [b] (*Baltasar/ bane*), além de outra menos importante com a nasal [m] (*me/ my*). Na tradução trocamos *bane* (banido) para “maldito”, conseguindo uma sequência de oclusivas nasais [m] (*maldito/ minha/ alma/ mim*). O sentido não se altera totalmente. Ser “banido” para a alma ou ser “maldito” para a alma ressalta uma atitude de repúdio. Diferente seria se o verbo “banir” fosse usado em relação a um lugar propriamente dito.

No quarto verso encontramos uma aliteração com a vibrante [r] (*ramson/ reserved*). Na tradução foi preservada nos mesmos lugares, com a vantagem de ressoar uma sílaba inteira entre as palavras, não apenas uma consoante (*recompensa/ reservou*).

Após a racionalização, Jerônimo faz uma série de imprecisões, agora dirigidas ao que ele considera o culpado pela sua tragédia. Utilizou outro tipo de repetição:

Woe to the cause of these constrained wars

Woe to thy baseness and captivity

Woe to thy birth, thy body, and thy soul

O trecho contém uma anáfora em três versos seguidos (*woe to*). Essa é uma das marcas de *plainness*. É um recurso de ênfase, de um estado que Graham classificou de *pleophoros* (ver seção referente à *plainness*). Nós classificamos esse estado de “voz enfática”. A imprecação começa com a guerra e vai até Lourenço, amaldiçoando tudo o que concerne a ele. Essa ordenação geral permaneceu na tradução:

Maldita a causa dessa guerra coagida

Maldita sua baixeza e cativo

Maldito seu berço, seu corpo e sua alma.

A tradução da anáfora (*woe*) levou em consideração necessidades pragmáticas. *Woe* pode ser traduzido como “angústia”, “infortúnio”. Mas num contexto de imprecação pareceu mais adequado traduzir como “maldição”. No primeiro verso aparece uma aliteração com aclusiva surda [k] (*cause/ constrained*), mantida na tradução (*causa/ coagida*). O segundo verso não apresenta nenhum efeito importante e foi traduzido colado ao original. No terceiro verso encontramos um problema. O verso é construído em torno de palavras monossílabas, conseguindo um efeito bastante forte (*thy birth, thy body and thy soul*). Em português temos poucas monossílabas, por isso usamos palavras dissílabas. O problema é que a palavra *birth*, ao pé da letra, seria a polissilábica “nascimento”. Tal palavra, bem no meio do verso, daria um efeito de desaceleração, sem qualquer relação com a necessidade do contexto. Por isso utilizamos uma sinédoque e trocamos “nascimento” por “berço”. A prioridade foi manter a economia e a rapidez do verso, porém não ficamos sem uma aliteração, aparecendo uma, também importante, com a nasal [m] (*maldito/ alma*). O impacto é menor, não sendo seguidas e em palavras isométricas, porém as palavras da tradução podem ser vistas como as mais significativas, e apresentam a simetria de ser a primeira e a última do verso. Por fim, mantém-se uma constante de oclusivas configurando um traço sonoro constante em boa parte do verso (*Maldito seu berço, seu corpo*).

O verso seguinte é um *enjambement* do verso que acabamos de comentar, e se prolonga por mais três versos. Esse tipo de imagem expandida, lembrando uma característica do épico, é outra das características do que já identificamos como *pleophoros* (ver acima):

Thy cursed father, and thy conquered self

And banned with bitter execrations be

The day and place where he did pity thee.

Vejamos a tradução:

Seu pai celerado e você mesmo, cativo
 E expulso por áspera execração seja
 O dia e o lugar onde ele o lamentou.

O primeiro verso é simétrico, tendo cada hemistíquio começando com *thy* e uma oclusiva surda [k] (*Thy cursed/ thy conquered*). Em português não temos o pronome reflexivo *self* e temos que usar a palavra “mesmo”. Por isso “*thy... self*” virou “você mesmo”. Isso determinou a ordem sintática da segunda parte do verso (em português não cabe “mesmo você” como reflexivo). Por esse motivo alteramos também a ordem da primeira parte do verso, buscando a simetria do original (pai celerado/ você mesmo, cativo). No original temos uma aliteração com a oclusiva surda [k] (*cursed/ conquered*). Na tradução aparece uma aliteração sem ser no começo das palavras, com a fricativa surda [s], porém ressoando a sílaba inteira (*seu/ celerado/ você*). No segundo verso aparece uma aliteração com três oclusivas sonoras [b] (*banned/ bitter/ be*), substituída na tradução pela fricativa surda [s] (e uma sonora [ʒ]) em inícios e codas silábicas (*expulso/ áspera/ seja*). Já no terceiro verso temos uma aliteração com a oclusiva sonora [d] (*Day/ did*), que foi substituída por uma dupla de laterais [l] (*lugar/ lamentou*).

Na parte final do monólogo reencontramos a personagem dividida fragmentada, com diferentes características dominando em diferentes momentos. Após um início em que transparece seu desequilíbrio interior, após receber informações que demonstram de maneira definitiva quem são os culpados, tudo levava a crer que, agora, Jerônimo iria agir em direção à sua vingança. Mas o jurista ainda estava muito enraizado nele. Se a personagem dividida é aquela que possui mais de uma característica, mas nenhuma predomina, aqui temos um exemplo. Num momento, pai vingador. Em outro, legislador legalista. Uma dinâmica parecida aconteceu no monólogo anterior, mas agora, diante da certeza quanto aos culpados, a vemos acentuada. O monólogo fecha, portanto, com Jerônimo, mais uma vez, depositando suas esperanças no rei.

4.4 Ato III – Transição: o personagem (e a linguagem) perde forma

4.4.1 A loucura se avizinha

Chegamos a um momento de inflexão da peça. Esse é o primeiro de três monólogos curtos, que compartilham algumas características em comum. Primeiro, é importante retomar o

momento em que o personagem se encontra. Jerônimo já não tem mais ilusões quanto à culpa de Lourenço, já teve provas o bastante disso. Seu espírito está no auge do conflito entre o antigo jurista e o vingador que se impõe. Por um lado, algumas tentativas de se aproximar do rei ainda vão acontecer. Por outro, a necessidade da vingança pessoal se torna cada vez mais evidente. Isso se reflete num conflito entre forma e conteúdo. O presente monólogo, assim como os dois subsequentes, são os únicos em que rimas aparecem ao longo do texto, mas sem uma configuração muito clara. As rimas não são organizadas, são dispersas, aparecendo de maneira mais ou menos arbitrária. Não encontramos um padrão como *couplets*, trechos inteiros com rima ou sua presença num contexto funcional, como a demarcação de fim de monólogo. Isso demonstra uma oscilação, uma hesitação na forma, como se o discurso quisesse se organizar de uma maneira que não é mais possível. No plano do conteúdo, a imagética que descrevemos como do épico infernal será a predominante nos dois primeiros. Como já foi colocado, esse tipo de imagem não apresenta conflito quando está no seu contexto, quer dizer, no monólogo de Don Andrea, o primeiro da peça. Na boca de Jerônimo, no entanto, esse registro é a marca do seu enlouquecimento, de seu distanciamento de si mesmo até a dissolução, para então, na última cena, se apresentar de maneira completamente transformada. Segundo um apontamento de Prior:

A ausência de imagens celestiais revela a rejeição implícita da justiça celeste. A acumulação de imagens infernais desse ponto em diante reflete toda a amargura da mente de Jerônimo e sua resolução crescente de que ele deve assegurar justiça através da vingança³¹⁷.

No limiar dessa transformação, no último dos três monólogos a que nos referimos, o primeiro verso é bíblico (*vindicta mihi*, a vingança é minha). O uso desse verso marca o ponto central da encruzilhada do personagem, como será comentado no lugar específico desse monólogo. Temos nesse momento, portanto, dois pequenos monólogos expressando esse aumento de tensão, e um marcando um passo em direção à resolução.

Na cena aqui abordada, dois viajantes portugueses abordam Jerônimo e perguntam sobre a casa de Lourenço. É uma pergunta meramente pragmática, pois, sendo viajantes, nenhum deles sabe o que se desenrola entre os dois personagens. No momento de responder, Jerônimo entra numa espécie de transe ao descrever a casa de Lourenço como uma localização infernal.

³¹⁷The absence of heavenly images reveal the implicit rejection of the justice of heaven. The piling up of infernal images from this point on reflects the full bitterness of Hieronimo's mind and his growing resolution that he must secure justice through vengeance (PRIOR, 1966, p. 56).

Dos 22 versos do monólogo, quatro apresentam rima (o primeiro e o segundo, o quarto e o quinto). Essas rimas iniciais podem ser vistas como uma parte estrófica antes de iniciar a narrativa ultramundana. Nos dois primeiros versos temos antes uma sonoridade aproximada do que uma rima perfeita (*forbear/ were*). No quarto e quinto versos, se trata de uma rima propriamente dita (*out/ doubt*). Daí em diante começa o discurso infernal, onde iniciamos a análise.

Ele começa indicando que o caminho fica para o lado esquerdo:

There is a path upon your left-hand side
That leadeth from a guilty conscience
Unto a forest of distrust and fear
A darksome place, and dangerous to pass

É interessante notar que, no monólogo de Don Andrea, quando ele ficou entre três caminhos, foi justamente esse lado que levava ao inferno (a nossa tradução do trecho: “O da esquerda, descendo tenebroso/ Se projetava no mais profundo inferno.”). Primeiro, ele usa elementos subjetivos (*guilty conscience/ distrust*) misturados a pontos da paisagem (*forest*), terminando com um juízo sobre o lugar (*darksome/ dangerous*). São três versos em *enjambement*, com poucos efeitos, focados na transmissão da imagem. Assim foi a tradução:

Tem um caminho ao seu lado esquerdo
Que leva de uma consciência pesada
Até uma floresta de desconfiança e medo
Uma paragem nas trevas, temerária para passar.

Em geral, a tradução foi colada no original, o último verso é que apresenta algumas questões que precisam ser comentados. No original, o verso apresenta uma divisão bastante simétrica, marcada por aliterações. No primeiro hemistíquio, temos uma sequência de oclusivas surdas, primeiro [d] (*darksome*) seguida de [p] (*place*), que se repete no segundo hemistíquio (*dangerous to pass*). O tamanho e a ordem das palavras ajudam na simetria, já que temos um adjetivo e um advérbio de duas sílabas (*dark-some/ dan-gerous*), seguidos por um substantivo e um verbo de uma sílaba (*place/ pass*). Na tradução, dividimos os hemistíquios seguindo a mesma ordem sintática do original, mas marcamos a divisão com outro tipo de aliteração. No caso, o que temos é uma sequência de oclusivas surdas [p] e [t] (*paragem nas trevas*), que é invertida no segundo hemistíquio (*temerária para passar*). O número de sílabas não se repete de maneira tão perfeita, mas guarda certa proporção, tendo a primeira palavra de cada hemistíquio maior (três sílabas para “paragem” e quatro para “temerária”) e a segunda menor, com duas sílabas cada (*tre-vas/ pas-sar*). O trecho prossegue nessa exploração de elementos da

consciência junto a uma imagética mítica infernal. Até que essa última passa a predominar.

A descrição seguinte se dá numa aproximação de ângulos, indo de uma estrada para uma paisagem, dessa para uma casa, até chegar ao aposento de Lourenço, numa imagem infernal fortíssima.

Passamos, para a imagem da “habitação”. Concluindo o movimento de fechamento de ângulo, ao qual nos referimos acima, encontraremos, finalmente, a figura de Lourenço. Mas vejamos, primeiro, o local onde se encontram:

Not far from thence, where murderers have built
A habitation for their cursed souls
There, in a brazen cauldron, fixed by Jove
In his fell wrath, upon a sulfur flame.

Vejamos a tradução:

Não longe dali, onde assassinos construíram
Uma habitação para suas almas malditas
Lá, num caldeirão de bronze, fixado por Jove
Em sua ira feroz, num fogo sulfuroso.

Trata-se de quatro versos descritivos, cuja imagem final vai aparecer apenas nos versos seguintes. A descrição, no entanto, é bastante clara. Sua organização se dá de dois em dois versos. Nos dois primeiros se descreve a habitação, nos dois seguintes, um caldeirão. O movimento de fechamento de ângulo ao qual nos referimos, portanto, ganha mais um grau. No primeiro verso, aparece uma aliteração com a fricativa surda [f] (*far from*). Já no segundo, apesar de não ter efeitos internos, percebemos uma harmonia de composição na retomada de duas sonoridades do verso anterior, a fricativa [h] e a oclusiva [b] (*have built/ habitation*). Na tradução, a aliteração do primeiro verso é retomada na lateral [l] (*longe dali*). Já no segundo verso, o efeito não seguiu o original, preferindo um efeito interno com a aliteração com a bilabial [m] repetindo a sílaba [ma] (*almas malditas*). Além disso, o som é reforçado pelas consoantes laterais [l] antes (*a/mas*) e depois (*ma/ditas*) da sílaba repetida. O verso como um todo, com exceção de uma sílaba nasal (*habitação*), é construído apenas com a vogal média [a] e as semivogais [i] e [u], tornando a sonoridade bastante coerente num efeito de paranomásia (*Uma habitação para suas almas malditas*). No terceiro verso percebemos uma aliteração com a oclusiva sonora [b] (*by/ brazen*). Na tradução, o efeito principal é o de uma assonância com as vogais médias [o] e [e], nas palavras ‘*bronze*’ e ‘*Jove*’. No quarto verso, temos uma aliteração com três recorrências da fricativa surda [f] (*fell/ sulfur/ flame*). Na tradução seguimos o mesmo efeito (*feroz/ fogo/ sulfuroso*). Por esse motivo, traduzimos *flame* (chama) por “fogo”.

O jogo de imagens que começou com a “paragem”, foi para a “habitação”; dentro da habitação, o “caldeirão”; e dentro do caldeirão, encontramos Lourenço:

Yourselves shall find Lorenzo bathing him
In boiling lead and blood of innocents.

O efeito principal do trecho é o da harmonia entre os versos. Encontramos uma recorrência da lateral [l] e da oclusiva sonora [b] em ambos os versos (*Lorenzo/ bathing/ boiling/ lead/ blood*).

Na tradução:

Vocês vão encontrar Lourenço se banhando
Em chumbo derretido e sangue de inocentes.

No primeiro verso, usamos uma aliteração com a fricativa sonora [v] (*vocês vão*). No segundo verso, é possível perceber a aliteração com a fricativa surda [s] (*sangue/ inocentes*). A harmonia entre os versos se nota pela retomada das oclusivas sonoras [b] (*banhando/ chumbo*) e [d] (*banhando/ derretido*). No último verso, é interessante notar a simetria rítmica encontrada na sucessão entre anfíbraco e anapesto (isso se não contarmos a última sílaba átona):

Em chumbo derreti- do e sangue de inocentes
- u - - - u - u - - - u

Ao fazer uma descrição extensa de paisagem para chegar a um personagem local, podemos incluir esse trecho no que Graham chama de “*inclusiveness*”, quer dizer, o uso de longas listas dando a impressão de cobrir um grande campo semântico, se aproximando do registro épico.

Após chegar ao auge da tensão, o monólogo termina com um alívio cômico. Os viajantes riem, Jerônimo ri, se despede, e os companheiros deixam o palco dizendo que aquele homem velho deve ter ficado lunático.

4.4.2 Tentativa de racionalização

A cena seguinte já apresenta outro pequeno monólogo. No delicado jogo de oscilações criado por Kyd, ele vai para o outro extremo, ou seja, o da reflexão. Estamos no auge da contradição iniciada no segundo monólogo. Se, no segundo e no terceiro monólogos, a divisão interna de Jerônimo é claramente demarcada, no quarto monólogo o processo começa a ficar mais nebuloso. Linguagem formal e discurso perturbador começam a se combinar de maneira mais intensa, embaralhando a organização, até então bem demarcada, entre forma e conteúdo. No primeiro monólogo estamos imersos no plano da retórica, no último monólogo encontramos o registro da fala direta em sua plenitude, no segundo e no terceiro monólogos temos uma divisão precisa entre um registro e outro. No quarto monólogo encontramos algumas rimas e

um discurso profundamente perturbador. No presente monólogo, as rimas se tornam mais constantes e o conteúdo mais problemático. Saímos das profundezas dos delírios de Jerônimo e chegamos a uma racionalização de apelo ao rei. Como veremos, essa oscilação será repetida de maneira mais profunda ao longo dos próximos monólogos. No sexto monólogo teremos mais um passo nesse processo de racionalização, dessa vez, através de reflexões que serão concluídas na resolução da vingança. No sétimo monólogo encontraremos uma forma ainda mais indecisa que a presente, e um conteúdo ainda mais conflituoso, num misto de monólogo e diálogo em que a perturbação de Jerônimo chega ao paradoxo. Após esse momento, nas últimas cenas do quarto ato, encontraremos um Jerônimo totalmente mudado, com uma mentalidade lúcida e um propósito determinado, que irá culminar na sua vingança e no monólogo final, completamente claro nos seus propósitos. Podemos ver, pela análise precedente, que as mudanças de registro nos monólogos marcam um movimento em ondas, em que extremos de perturbação se sucedem a especulações sobre reparação e justiça, até um ponto de rompimento (monólogo sete) que leva à completa resolução e à ação de Jerônimo.

No monólogo cinco estamos num momento de decisão. Dois caminhos se apresentam, e Jerônimo se encontra num movimento de hesitação. Podemos ver esses movimentos em dois planos. No plano da forma, continuando a tendência apontada no monólogo anterior, encontramos um trecho basicamente rimado. Dos 24 versos, apenas quatro não rimam com um par (o 9, o 12, o 14 e o 18). Nessa parte, parece que estamos num terreno mais tradicional. Essa configuração da forma acompanha a tendência mais conciliatória desse monólogo em relação ao anterior. Em relação ao conteúdo, por outro lado, encontramos uma estranha mistura de delírio e reflexão. Primeiro, Jerônimo planeja se dirigir ao rei (*I come and see the King*). Em seguida, ele diz se dirigir a uma paisagem infernal (*the lake where hell doth stand*). Depois ele passa a hesitar entre os dois caminhos (*This way, or that way*). Então resolve não trilhar o caminho que o levaria à morte (*I'll none of that*), pois, e só aqui ficamos sabendo, se tratava de uma contemplação sobre o suicídio (*if I hang or kill myself*). E resolve assim tomar o caminho que leva ao rei (*this way comes the King*). As soluções buscadas para a tradução procuraram manter a rima, traço marcante desse monólogo, assim como retomar a qualidade descritiva das imagens presentes em boa parte do trecho.

No primeiro trecho, demonstrando esperança na justiça real, Jerônimo fala de sua intensão de ver o rei, em oposição à intriga da corte. É interessante notar que, na cena que segue o diálogo, suas esperanças são frustradas justamente por Lourenço e as pessoas que ficam em torno do rei (*standers-by*). Encontramos rimas alternadas:

Now, sir, perhaps I come and see the King

The King sees me, and fain would hear my suit
 Why, is not this a strange and seld-seen thing
 That standers-by with toys should strike me mute?

Na tradução:

Agora, senhor, eu vou ver o rei, e porventura
 O rei me veja e, gentil, ouça o meu lado
 Por que não é uma rara e estranha conjuntura
 Que quem está em volta, com malícia, me mantenha calado?

Na maioria dos versos, a rima foi obtida sem grandes mudanças na sintaxe do verso, com exceção do primeiro. Na rima com o terceiro, encontramos, no original, *king* e *thing*. Em português não foi encontrado par equivalente. A opção foi traduzir *perhaps* como “porventura” e colocá-la no final do primeiro verso. Daí, encontramos uma rima traduzindo *seld-seen thing* (coisa raramente vista) como “rara conjuntura”. No terceiro e quarto versos foi possível encontrar um equivalente com as palavras finais. No segundo, traduzimos *my suit* (minha petição) por “meu lado”. Perde-se o vocabulário jurídico, tão importante na peça (lembrando que Kyd era filho de um escrivão, e talvez ele próprio tenha exercido o ofício). No entanto, conseguimos uma rima com “calado” (tradução de *mute*). Se as rimas não fossem tão marcantes no trecho, sem dúvida teríamos procurado manter a precisão vocabular. Outro problema que surgiu foi o de encontrar um equivalente para *standers-by*. Literalmente, seria algo como “os que ficam por lá”. Para integrar no contexto do verso preferimos traduzir como “quem está em volta” (do rei). A palavra *fain* tinha um sentido específico na época, perdido hoje, de “suave” (traduzido como “gentil”). O mesmo ocorreu com *toys* (brinquedos) que na época podia ser entendido como os jogos da corte, traduzido como “malícia”.

No trecho seguinte encontramos a transição da reflexão para a ilusão:

Go to, I see their shifts and say no more
 Hieronimo, tis time for thee to trudge
 Down by the dale that flows with purple gore
 Standeth a fiery Tower; there sits a judge.

Na tradução:

Vai, eu vejo a astúcia deles e não digo nada
 Jerônimo, é hora para você marchar
 Por um vale de uma corrente púrpura, coagulada
 Fica uma torre inflamada; lá um juiz está a se sentar.

No primeiro verso, Jerônimo ainda reflete sobre a corte. *Their shifts*, literalmente “suas mudanças”, também tinha um sentido específico em relação ao contexto da corte, por isso foi

traduzido como “sua astúcia”. O segundo verso foi traduzido literalmente. É a partir desse “marchar” (*trudge*) que Jerônimo se precipita em seu delírio. *Gore* (sangue coagulado) trouxe a questão da não existência de uma palavra correspondente, levando a tradução a recorrer à uma expressão. Optamos por “corrente coagulada”, pois daria conta de algo que corre num vale (*dale*) e tem aspecto sanguinolento. Dessa maneira conseguimos uma rima entre “nada” (*no more*) e “coagulada” (*gore*). No último verso foi preciso mudar a sintaxe, passando o verbo (*sit*) para o final, com o intuito de recriar a rima de *trudge* (marchar) com *sit* (sentar).

O verso seguinte continua a descrição do deus infernal que faria justiça a Jerônimo. É um dos versos que não apresenta rima, o que abriu um pouco as possibilidades de tradução: “*Upon a seat of steel and molten brass.*” Temos aí uma aliteração com a fricativa surda [s], a oclusiva surda [t] e o núcleo vocálico [i:], tornando as palavras quase em anagrama (*seat/ steal*). Na tradução, usamos a assonância coma vogal anterior [a] e a posterior [o], além da aliteração com a fricativa surda [s] para retomar o efeito, criando uma paranomásia (*assento de aço*). Esses efeitos também ecoam no verso como um todo: “Sobre um assento de aço e metal derretido.”

Nos dois versos seguintes saímos do padrão seguido até aqui, de rimas intercaladas, e encontramos um par de rimas parelhas:

And ‘twixt his teeth he holds a fire-brand
That leads unto the lake where hell doth stand.

Traduzido como:

E entre os dentes porta um brasão abrasado
Que leva ao lago onde o inferno está colocado.

A rima foi mantida sem precisar mexer na ordem das palavras finais, traduzindo *fire-brand* como “abrasado” no final e *stand* como “colocado”. No original encontramos, no primeiro verso, uma série de efeitos como as aliterações com oclusivas surdas [t] (*‘twixt/ teeth*), glotais [h] (*his/ he/ holds*) e assonâncias com as vogais frontais [i] e [i] (*‘twixt/ teeth/ his*). Na tradução recriamos essa acumulação de efeitos traduzindo *fire-brand* por “brasão abrasado”, onde encontramos aliterações com [b], [r] e [s], e assonâncias com [a] e [o], formando uma paranomásia. No verso seguinte, além da manutenção da rima, já comentada, temos uma aliteração com a lateral [l] (*leads/ lake*), recriada na tradução com “leva/ lago”.

Após toda essa oscilação, Jerônimo retoma o começo do monólogo e resolve ir ao rei. Vale considerar que, após o monólogo, como já dissemos, aparecem os mecanismos que impedem Jerônimo de conseguir justiça com o rei, tanto na intervenção de Lourenço e de outros nobres quando Jerônimo se aproxima, como pelo fato de, após afastado, o rei e o embaixador português voltarem a falar de suas alianças, o que inclui o casamento de Baltasar e Bel-Imperia.

Fecha-se aqui, portanto, qualquer possibilidade de interlocução e, no próximo monólogo, já encontraremos Jerônimo imerso em um novo contexto.

4.4.3 Ponto de virada: a vingança é minha

Continuamos, no presente monólogo, a testemunhar o processo de mudança de Jerônimo, aqui em sua fase final. Por um lado, percebemos uma ligação maior entre forma e conteúdo do que nos dois anteriores. A linguagem, em geral, é direta, e o conteúdo aponta para um planejamento claro de uma ação que será posta em prática nas cenas finais da peça. Jerônimo diz que vai, aparentemente, se submeter à corte, “até que saiba onde, quando e como se vingar”. Ou seja, a mentalidade calculista do vingador encontra uma expressão direta. Mas também podemos perceber, no mesmo monólogo, a presença de algumas rimas e, de maneira especialmente contrastante, uma série de frases latinas. Essa aparente inconsistência pode encontrar explicação no próprio desenvolvimento da peça. Entre o presente monólogo e o oitavo, o último, aparece o sétimo monólogo; totalmente confuso, entremeado por diálogos, cheio de imagens infernais, numa manifestação completamente enlouquecida. Podemos supor que, para atingir sua nova “identidade”, Jerônimo teve que pagar um preço muito alto: teve que abrir mão de si mesmo. Portanto, o que vimos nos três últimos monólogos, incluindo o presente, foi o processo de dissolução de Jerônimo. Ao atingir uma reformulação completa de si próprio, ele precisou, ao mesmo tempo, chegar ao fundo desse processo de dissolução. Isso se manifestará de duas maneiras. Primeiro, no monólogo seguinte, o fim da dissolução. Segundo, no final da peça, quando aparece reformulado. Após seu último monólogo, no qual expõe seus motivos e sua vitória, só resta uma coisa para Jerônimo: a morte. Antes disso, ele arranca a própria língua, para evitar dizer qualquer coisa ao rei. Esse processo de morte da palavra antecipa sua morte física. Podemos perceber seu conflito final da seguinte maneira: a cada esforço de autorreformulação, se sucede uma reação proporcional de dissolução. O que temos aqui, portanto, é um último esforço de compreensão antes da ação vingativa em si. Entre os dois fica a dissolução completa. Por isso encontramos, no presente monólogo, um esboço da ação que Jerônimo, no auge da concentração (e da tensão), levará a cabo tão bem nas últimas cenas. Os diálogos ambíguos que antecipam a cena do assassinato estão entre as cenas mais justamente famosas de *The Spanish Tragedy*. Essa ambiguidade se mostrará de maneira mais forte em dois trechos. Começamos pelo primeiro verso. A primeira frase é bíblica: *Vindicta mihi*. Essa frase é dita por Deus, alertando para que a justiça fosse deixada para ele, não para mãos humanas. A interpretação se divide entre os comentadores. Alguns, como Fredson Bowers, veem no uso do

versículo justamente a usurpação da vontade divina, já que Jerônimo estaria na verdade dizendo “a vingança é *minha*”, se opondo à vontade divina, o que, para o comentador, foi feito, pois Kyd estaria “deliberadamente virando sua audiência contra Jerônimo”³¹⁸. Erne propõe uma leitura mais complexa. Primeiro, lembra que esse monólogo “foi identificado faz tempo como um ponto de virada na peça”³¹⁹. Depois relaciona o versículo bíblico com outra citação latina que Kyd usa logo abaixo: “*Per scelus semper tutum est sceleribus iter.*”³²⁰ Nessa disputa entre a voz paulina e a de Sêneca, Jerônimo vai de “os céus serão vingados”, no começo do monólogo, para “vou me vingar”, no meio. Após essa frase vem a pergunta: “Mas como?”. Na segunda parte do monólogo vemos Jerônimo planejando a conduta dissimulada que o levaria à vingança. Vejamos um trecho de cada parte.

A ambiguidade aparece de imediato. Primeiro, Jerônimo diz que “o céu será vingado” (*heaven will be revenged*). Podemos ver aqui uma alusão ao céu cristão, sede da justiça. No entanto, no verso seguinte ouvimos que “nem (eles) sofrerão assassinato sem punição”. Ora, o Deus cristão não responde no plural, nem como trindade. A alusão a *they* (eles), que ocorre duas vezes no trecho, só pode se referir às resoluções tomadas pelos deuses infernais no monólogo de Don Andrea. Vejamos o trecho:

Vindicta mihi

Aye, heaven will be revenged of every ill

Nor will they suffer murder unrepaid

Then stay, Hieronimo, attend their will

For mortal men may not appoint their time.

A primeira coisa que chama a atenção é a presença de *will* três vezes, nos dois primeiros versos, como indicação de futuro, no último como o substantivo “vontade”. Além disso, Kyd usa como rima a palavra *ill* (doença), diferente apenas por um fonema da palavra que marca o trecho inteiro. Em português, obviamente, é impossível repetir tal efeito. É o tipo de capricho que o próprio material linguístico joga, por vezes, na mão do poeta. Sem dúvida, é um prazer poder brincar com tais homofonias. Na tradução, tendo um material totalmente diferente, não tentaremos emular tais efeitos. Partimos, pois, de outras possibilidades para a presente tradução:

Vindicta mihi

Sim, o céu, de todo o mal, terá vingança

Nem sofrerão assassinato sem punição

Então calma, Jerônimo, o que eles querem faça

³¹⁸ Deliberately veering his audience against Hieronimo (BOWERS, 1966, p.78).

³¹⁹ Has been long identified as a turning point in the play (ERNE, 2001, p.109).

³²⁰ “Golpeia, e golpeia em casa, onde o mal te é oferecido.”

Pois os mortais não podem decidir seu tempo.

Um efeito norteador foi a rima. Para tanto, algumas adaptações foram feitas. “O céu será vingado de todo o mal” (*heaven will be revenged of every ill*) foi traduzido como “o céu, de todo o mal, terá vingança”. Fizemos isso para conseguir uma rima com o terceiro verso. Para tanto, este também foi adaptado. *Attend their will* (faça a vontade deles) foi traduzido como “o que eles querem faça”, para rimar com “vingança”. É uma rima com pouca ressonância, pois as duas palavras são paroxítonas e a penúltima sílaba destoa, sendo uma nasal (vingança) e outra aberta (faça). Mesmo assim, a rima foi garantida. O desvio semântico, em ambos os casos, foi relativamente pequeno, consistindo principalmente em reordenamento sintático e na mudança de algumas categorias gramaticais. “Vingado” se transformou em “vingança”, e “a vontade deles” se transformou em “o que eles querem”. Nos dois primeiros versos é possível notar a presença da fricativa surda [s] (sim/ céu/ vingança/ sofrerão/ assassinato/ sem/ punição). Nos dois últimos aparecem poucos efeitos, como as oclusivas surdas [k] e [c] no terceiro verso (calma/ que/ querem) e [b] no quarto (pois/ podem/ tempo).

Seguindo, novamente, a ordem consagrada pela retórica (das questões maiores para as questões menores), Jerônimo termina uma reflexão sobre os desígnios dos céus e do inferno e passa para afirmações de caráter mais pragmático:

Strike, and strike home, where wrong is offered thee
For evils unto ills conductors be
And death's the worst of resolution
For he that thinks with patience to contend
To quiet life, his life shall easily end.

Novamente encontramos um trecho rimado. Como já foi colocado em relação ao monólogo anterior, percebemos aqui uma tentativa hesitante de organização tradicional, com um conteúdo deslocado da tradição (a descida épica ao inferno) como sinal de desagregação do personagem. As rimas esporádicas, sem sistematização, sinalizam para essa organização instável. Elas se encontram entre os versos primeiro e o segundo (*thee/ be*) e o quinto e o sexto (*contend/ end*). A tradução teve como norte manter esse jogo de rimas:

Ataca, e ataca em casa, onde te ofertam o pecado
Que dos males às doenças sejam levados
E a morte é a pior resolução
Pois quem pensa, com paciência, fazer guerra
Por uma vida tranquila, sua vida logo encerra

“*Is offered thee*” (é oferecido a ti) foi traduzido como “te ofertam o pecado” para viabilizar a rima com o verso seguinte. Pelo mesmo motivo, retiramos o verbo “ser” (*be*) do final do verso,

e transformamos um agente (*conductors*) num verbo (levados). No primeiro verso, vemos uma paranomásia com as vogais abertas [a] e [o], além das oclusivas [k], [t] e [d] (*ataca/ ataca/ casa/ pecado*). Outra paranomásia no verso seguinte, com as vogais [a], [e], [o], as fricativas [s] e [v] e a oclusiva [d] (*doenças/ levados*). No terceiro verso não aparece nenhum efeito predominante e a tradução foi literal. No quarto e quinto versos também encontramos rima. No quarto trocamos o verbo *contend* pelo substantivo “guerra”, garantindo uma rima, já que no verso seguinte fizemos o oposto, trocando um substantivo (*end*) por um verbo (encerra). No quarto verso, a paranomásia inclui todas as suas palavras, com as vogais ([o], [i], [e], [a]), as consoantes oclusivas ([p], [c], [g]), nasais [m] e fricativas ([s], [f]). No quinto verso, o efeito principal se dá na alternância vocálica entre [i] e [a] (*vida/ tranquila/ vida*).

Vejamos o trecho como um todo:

Vindicta mihi

Sim, o céu, de todo o mal, terá vingança

Nem sofrerão assassinato sem punição.

Então calma, Jerônimo, o que eles querem faça:

Pois os mortais não podem decidir seu tempo.

Per scelus semper tutum est sceleribus iter.

Ataca, e ataca em casa, onde te ofertam o pecado

Que dos males às doenças sejam levados

E a morte é a pior resolução.

Pois quem pensa, com paciência, fazer guerra

Por uma vida tranquila, sua vida logo encerra

Neste trecho seguinte, selecionamos um momento em que a ambiguidade do comportamento que Jerônimo descreve vem à superfície pelo próprio jogo de palavras:

And therefore all times fit not for revenge

Thus therefore will I rest me in unrest

Dissembling quiet in unquietness

Not seeming that I know their villainies.

Encontramos, primeiro, a repetição de *therefore* em lugares paralelos nos versos, após a primeira palavra, ambas monossilábicas. Outro paralelismo é a presença de oposições em lugares simétricos, no segundo verso, *rest* e *unrest*, e, no terceiro, *quiet* e *unquietness*. Na tradução:

E, portanto, nenhum tempo é bom para a vingança

Portanto vou sossegar no meu desassossego

Disfarçando quietude na inquietude

Não parecendo que eu sei de suas vilanias.

A primeira mudança feita foi retirar a primeira palavra do segundo verso. *Thus* (então), no segundo verso, parece ter sido usado por questões métricas. Sendo uma conjunção conclusiva, acabaria soando supérfluo. Junto a *therefore* (portanto), ficaria algo como “então, portanto”. No segundo verso, a tradução de *rest* (descansar) não seria problemática, mas a de *unrest* necessitaria utilizar outro tipo de radical (desassossego), ou uma expressão (falta de descanso). Por isso, foi utilizado o mesmo radical para ambas as palavras, traduzindo *rest* como “sossegar”, e *unrest* como “desassossego”. Saímos da tradução mais imediata de *rest* (descansar), mas mantivemos o jogo de palavras do original. No terceiro verso, a tradução encontrou correlatos mais imediatos em *quiet* (quietude) e *unquietness* (inquietação). O quarto não apresenta nenhum efeito específico e foi traduzido colado ao original. Podemos ver, portanto, um trecho de ambiguidades, porém menos presente que nos monólogos anteriores. A fala sobre vingança ocupa, pela primeira vez, todo o espaço do monólogo. A não ser pelas ambíguas alusões bíblicas do começo, o vingador emerge quase totalmente. Mas esse momento como personagem dividido ainda atinge um novo patamar até a fragmentação, antes da transformação final.

4.4.4 A implosão final

O presente monólogo é certamente o mais desafiador. Isso porque ele assume uma forma mais complexa. Em outros momentos da peça vimos monólogos tradicionais, em que um personagem assume a fala e desenvolve seu discurso. Aqui temos uma das primeiras ocorrências de um monólogo desenvolvido como mencionado por Clemen, caracterizado pela presença de trechos de monólogo que se misturam com trechos de diálogo. Essa estratégia encontrará muitos desdobramentos posteriores, chegando mesmo a uma situação em que “o lamento se distancia do monólogo que o acompanha, abandona a relação eu-você, e se torna um tipo de ‘pseudo-soliloquio’”³²¹. No presente monólogo, o que encontramos é uma situação em que a interação com outros personagens leva Jerônimo a desenvolver longos trechos sem qualquer conexão com a situação de fala dos demais, entrando em verdadeiros delírios pessoais. Podemos descrever o personagem, nesse momento, como sendo dividido fragmentado, dado o grau de desconexão com o ambiente em que se apresenta. São os trechos dessa fala alienada, transformada em monólogo, que serão comentados.

³²¹[...] the lament dissociates itself from the accompanying dialogue, abandons the you-I relationship, and becomes a kind of ‘pseudo-soliloque’ (CLEMEN, 1967, p. 236).

O monólogo começa com três homens e um idoso procurando Jerônimo como advogado. Um dos homens afirma aos outros que nenhum advogado na Espanha se daria metade do trabalho (*take half the pain*) de Jerônimo na busca de justiça. Enquanto isso, Jerônimo faz um aparte dizendo que vai “usar uma cara de gravidade” (*bear a face of gravity*), pois era assim que ele advogava. Já notamos, aí, um distanciamento da atitude anterior do personagem. Os homens entram e Jerônimo pergunta sobre seus problemas. Um tem uma ação de dívida (*an action of debt*), outro tem uma ação em outra jurisdição (*a Case*) e outro tem uma ação de despejo (*an ejecutione firmae by a lease*). Jerônimo pede para ver os papéis. Após olhar, Jerônimo pergunta sobre o idoso que está calado. Ele responde que seu caso poderia “*move the hearts of warlike Myrmidons*” (tocar os corações de guerreiros mirmidões). É quando Jerônimo vê o que está escrito no papel do idoso: “*The humble supplication of Don Bazulto for his murdered son*” (A humilde súplica de Don Bazulto pelo seu filho assassinado). Nesse momento, Jerônimo muda completamente. Aí começa a primeira parte do seu monólogo. A questão sobre a classificação do trecho (por que monólogo, se está num diálogo?) pode ser respondida tanto pela desvinculação do trecho da situação de fala como pela vinculação com outros monólogos presentes na peça.

Como vimos acima, nesse monólogo Jerônimo oscila entre o lamento mais sentido e as visões mais infernais, chegando no auge do dilaceramento. O primeiro trecho marca linguisticamente a ambiguidade. Ao ouvir sobre o filho morto de Don Bazulto, Jerônimo responde: “*No, sir, it was my murdered son*”. Verso com uma aliteração com a nasal [m], que traduzimos como: “Errado, senhor, meu filho é que foi assassinado.” Esse verso serve como uma espécie de “chave”. Por um lado, ainda se dirige ao outro (*no, sir*), por outro, leva o personagem ao seu delírio pessoal (*it was my murdered son*). Essa ambiguidade é marcada no nível sonoro pelo uso invertido das mesmas letras no começo e no final do verso (*No, sir/ murdered son*). Além disso, o acento central desse pentâmetro é remetido numa aliteração com a nasal [m]. Isso leva a uma composição com grande simetria, em que um conjunto de letras se repete nas extremidades, ladeando uma repetição central. Vejamos esse efeito distribuído entre os acentos do verso:

No, | sir, | it was my | murdered | son

Para buscar remeter a esse tipo de efeito, tivemos que recorrer a algumas alterações. Começar e terminar o verso com as mesmas letras, mantendo o mesmo tipo de vocabulário, seria virtualmente impossível. Trocamos a repetição por uma rima (Errado/ assassinado). No trecho central poderíamos ter mantido a nasal [m] utilizando a expressão “meu menino”. O problema é que isso faria com que o eco, num conjunto de repetições do verso seguinte (na tradução: “Ah

meu filho, meu filho, ah meu filho Horácio”) se perdesse. Repetir “menino” nesse verso causaria um problema de tamanho, já que se trata de uma palavra trissílaba. A opção, porém, foi a de traduzir esse trecho do verso por “meu filho é que foi”, acrescentando um verbo “ser” enfático, e ganhando uma aliteração com a fricativa surda [f]. Como o trecho todo reitera a ênfase, trata-se de uma mudança sintática para manter o som e o sentido. Dessa maneira garantimos a dinâmica de um verso com repetição de sons, no caso, a rima (*errado/ assassinado*) ladeando um som que se repete no centro (*meu filho é que foi*). Além disso, as assonâncias com as vogais [i] e [o] acrescentam um efeito de paranomásia.

A ambiguidade é retomada no prosseguimento do monólogo. Jerônimo acaba se solidarizando com Bazulto, e passa a lhe oferecer seu lenço e até sua bolsa de moedas. Após os homens comentarem sobre a bondade de Jerônimo, ele começa a condenar sua própria demora em agir, se comparando com Don Bazulto.

Após Jerônimo se condenar, ele continua as comparações com Don Bazulto, mas, dessa vez, fala sobre a condição social inferior do idoso. Essas comparações soam de modo bastante desconfortável para os ouvidos modernos. Um público pós-Renascimento, formado pelos valores republicanos expressos na Revolução Francesa, ouve mal uma mentalidade para a qual a posição social era definidora das possibilidades de uma pessoa. É o mesmo desconforto expresso pela condição do judeu em *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, ou pela maneira com que o nosso Gregório de Matos trata negros e mulatos. Para não abrir mão dessas grandes obras, só o que podemos fazer é não cometer o anacronismo de atribuir a mentalidade de uma época à outra. Uma multidão de episódios, todos anedóticos, que não vem ao caso aqui, poderia nos lembrar como ainda hoje a posição social pode ser definidora em relação ao olhar que as pessoas vão ter sobre as outras. Mas voltemos ao texto.

Os três primeiros versos trazem um desafio ao tradutor:

If love's effects so strives in lesser things
If love enforce such moods in meaner wits
If love express such power in poor estates.

Temos três vezes a anáfora *if love* (se o amor). Nas três vezes, elas são seguidas de palavras começadas com a vogal [e], que são *effects* (efeitos), *enforce* (reforça) e *express* (expressa). Para complicar a situação, no segundo e no terceiro versos, onde aparecem verbos depois da anáfora, a ordem da sintaxe, em português, é a mesma (se o amor reforça/ se o amor expressa); já no primeiro verso (*If love's effects*), onde a palavra é um substantivo (*effects*), a construção em português teria a ordem sintática modificada (se o efeito do amor). Como, então, manter o efeito sintático/sonoro tão bem construído por Kyd (*if love* e uma palavra dissílaba começada

com a vogal anterior [e], por três versos)? Começando pelo problema mais simples, traduzimos *enforce* (reforça) por “empenha”, verbos equivalentes se considerada toda a camada semântica do segundo. Desse modo temos, em português, as anáforas seguidas de verbos começados com [e] (se o amor empenha/ se o amor expressa). No caso do primeiro verso, como vimos, a construção sintática torna a questão mais complexa. Poderíamos ir pelo caminho de transformar o adjetivo em verbo (se o amor efetua tanta luta). O problema seria que a ideia de “efetuar uma luta” pode ser aceita e compreendida, mas não é uma expressão corrente, podendo soar um pouco canhestra. Além disso, a diferença gramatical dos elementos (substantivo no primeiro verso, verbo nos seguintes) nos pareceu, em si, significativa. Primeiro, pelo fato de que o verbo escolhido por Kyd (*strive*) remete a uma ação mais forte (lutar) do que a do verbo “efetuar”. Segundo porque, em inglês, o autor poderia ter usado a mesma palavra (*effect*) como verbo, sem nenhuma modificação morfológica ou sintática. Pelo contrário, a opção de usar um verbo é que obrigou Kyd a fazer uma pequena modificação na anáfora, introduzindo o caso genitivo (*if love's*). Nossa opção, portanto, foi a de também modificar a anáfora e introduzir uma preposição (se *do* amor o efeito). Vejamos, agora, verso a verso.

No primeiro verso, a primeira parte já foi esclarecida. Cabe apenas acrescentar o uso de uma fricativa surda [f] (efeito/ inferiores), resultando em: “Se do amor o efeito luta tanto em coisas inferiores.” A opção de traduzir *lesser* por “inferiores” (e não “menores”), vem do fato de que a expressão “coisas menores” pode dar a impressão de se referir às circunstâncias, enquanto “inferiores” transmite melhor a ideia de juízo social empregada no trecho.

No segundo verso, encontramos a aliteração com a nasal [m] (*moods/ meaner*). Para manter esse efeito não foi preciso mais do que recorrer a uma tradução literal: “Se o amor empenha tais humores em mentes menores.” Houve, ainda, o acréscimo de uma consoante [m] no efeito da aliteração (*amor/ humores/ mentes/ menores*).

Já no último verso do trecho temos uma aliteração com a oclusiva surda [p] (*express/ power/ poor*). Como o verso anterior, a tradução calcada ao original garantiu efeitos parecidos: “Se o amor expressa tais poderes em pobres condições.” Coincidentemente, as aliterações com a oclusiva surda [p] se deram nas mesmas palavras (*expressa/ poderes/ pobres*), possibilitando uma facilidade de resolução dos efeitos propostos no texto fonte com a qual, na imensa maioria das vezes, o tradutor só pode sonhar. Soma-se a isso a presença de vibrantes [r], fricativas [s] e oclusivas [d], junto às assonâncias com [a], [e] e [o], criando um efeito de paranomásia (*Se o amor expressa tais poderes em pobres condições*).

Os versos em conjunto, onde seus paralelismos podem ser mais bem apreciados, vai abaixo:

Se do amor o efeito luta tanto em coisas inferiores
 Se o amor empenha tais humores em mentes menores
 Se o amor expressa tais poderes em pobres condições

Um exemplo de trecho em que aparece a turbulência de sentimentos se segue num dos trechos mais complicados da peça:

Hieronimo, when, as a raging Sea
 Tossed with the wind and tide, o'erturnest then
 The upper billows' course of waves to keep
 Whilest lesser waters labor in the deep

Das comparações entre as condições (sociais e sentimentais), Jerônimo passa para uma metáfora de um mar enfurecido entre duas águas, uma de cima e outra de baixo: “*Hieronimo, when, as a raging Sea.*” Verso direto, sem efeitos marcantes, que traduzimos literalmente: “Jerônimo, quando como um mar enfurecido.” A única mudança em relação ao texto fonte é a presença de uma aliteração com a nasal [m] (*Jerônimo/ mar*). No verso seguinte, a descrição do mar acaba e começa sua ação: “*Tossed with the wind and tide, o'erturnest then*”. A sintaxe é direta e pode-se perceber a ocorrência de três oclusivas surdas [t] (*tossed/ tide/ overturnest*) sendo que a última (que seria uma quarta) se funde à seguinte (*then*) e acaba não soando. Na tradução, mantivemos a mesma aliteração com três ocorrências, mudando apenas os lugares: “Atirado pelo vento e a maré, revirou então.” A vibrante [r] também tem uma presença importante (*atirado/ maré/ revirou*). Nos outros aspectos, a tradução segue de perto o texto fonte. Começa a comparação com a “água de cima”: “*The upper billows' course of waves to keep.*” Encontramos apenas uma aliteração com a oclusiva surda [k] (*course/ keep*). A tradução foi igualmente direta, utilizando um eco com a sílaba [va] (*vagalhões/ conservava*): “Os altos vagalhões, o curso das ondas conservava.” A dinâmica entre oclusivas ([t], [g], [k], [d], [d], [k]) e fricativas ([s] e [v]) sugere a alternância de ruídos marítimos, e o mesmo pode ser dito sobre a paranomásia entre as palavras (*vagalhões/ conservava; altos/ ondas*). Vêm, então, a comparação com o curso de *lesser waters* (águas mais baixas): “*Whilest lesser waters labor in the deep.*” Novamente temos o recurso das duas palavras significativas com aliteração, nesse caso com a líquida [l] (*lesser/ labor*). Buscamos, aqui também, recuperar o efeito: “Enquanto água mais baixa no fundo laborava.” A opção de traduzir *lesser* por “mais baixa” se justifica não só para criar o efeito de aliteração com a bilabial sonora [b] (*baixa/ laborava*), mas também pelo simples fato de que não existem “águas menores”. Também a expressão *in the deep* (no fundo) ajudou a fazer essa opção, já que demonstra a existência de dois níveis de água. A mudança sintática, colocando “mais baixa” (*in the deep*) junto à “água” foi feita para passar o

verbo (laborava) para o final do verso e, dessa maneira, conseguir uma rima (laborava/conservava), como no texto fonte (*keep/ deep*). A mudança para o singular (*waters* traduzimos como “água”) foi feita justamente para não dificultar a rima. Vejamos o trecho:

Jerônimo, quando como um mar enfurecido
Atirado pelo vento e a maré, revirou então
Os altos vagalhões, o curso das ondas conservava
Enquanto a água mais baixa no fundo laborava

Existem pelo menos duas interpretações para essa imagem. Uma, encontramos em Edwards:

Suponho que devemos entender que numa tempestade são as águas da superfície que estão sob pressão verdadeira e que mantém o necessário *curso das ondas*, e que Jerônimo se considera como as águas debaixo que laboram, comparado com o muito comovido Bazulto. Já que o idoso é uma *inteligência menor*, Jerônimo está com vergonha da sua letargia.³²²

Para Edwards, portanto, Jerônimo se compara com Bazulto. Visão um pouco diferente é apresentada por Michael Neill:

Jerônimo parece querer dizer que ele deveria ser como um mar tempestuoso cujas ondas, levadas pelo “vento e maré” (da paixão), deveriam superar os “vagalhões superiores” que antes tinham perturbado sua superfície, enquanto ele é como uma daquelas correntes mais baixas que lutam no fundo dentro do oceano (de si mesmo), sem nenhum resultado visível.³²³

Para Michael Neil, portanto, não se trata de uma comparação com Don Bazulto, mas de uma reflexão sobre si próprio, constatando o estado insatisfatório em que se encontra. De qualquer maneira, seja comparando-se com Don Bazulto ou com seu próprio ideal, a imagem das duas águas, uma mais forte e uma mais fraca, remete à situação de passividade de Jerônimo em relação à vingança que ele prometeu ao filho morto.

Um pouco adiante no monólogo encontramos um trecho em que Kyd volta a usar imagens de cunho épico no registro inframundano, onde utiliza imagens infernais, indicando desagregação mental. Como já vimos, esse é o registro que marca a desagregação do

³²²I suppose we are to understand that in a storm it is the surface waters which are under real stress and which keep the necessary *course of waves*, and that Hieronimo considers himself like the laboring lesser waters compared with the much-moved Bazulto. Since the old man is a *minor wit* Hieronimo is ashamed with his lethargy (EDWARDS, 1959, p.87).

³²³Hieronimo appears to mean that he ought to be like a raging sea whose waves, driven onward by the “wind and the tide” (of passion), would overwhelm the “upper billows” that previously disturbed its surface, whereas he is simply like those lesser currents that toil away in the deep within the ocean (of the self), with no visible result (NEILL, 2014, p.83).

personagem na fala de Jerônimo. De fato, no decorrer do monólogo a confusão de Jerônimo vai crescer até chegar ao estado alucinatório:

Though on this earth justice will not be found
 I'll down to hell, and in this passion
 Knock at the dismal gates of Pluto's court
 Getting by force, as once Alcides did
 A troop of furies and tormenting hags
 To torture Don Lorenzo and the rest

Ele começa lamentando a falta de justiça na Terra: “*Though on this earth justice will not be found*”. A tradução segue de perto o original: “Apesar de nesta terra a justiça não poder ser encontrada”. A predominância de oclusivas é marcante (nesta/ terra/ justiça/ poder/ encontrada), assim como a assonância com as vogais [e] e [a] (apesar/ nesta/ terra/ ser/ encontrada). Segue, então, uma imagem de cinco versos encadeados, em que Jerônimo descreve as ações que pretende tomar à partir da constatação da falta de justiça. Primeiro, ele fala que vai até o inferno: “*I'll down to hell, and in this passion*”. Nessa afirmação, separamos o verso em dois. Como explicado no capítulo sobre o verso épico, usamos esse procedimento para fazer ressoar palavras-chave. Nesse caso, trata-se do lugar de onde provém todo o imaginário que Jerônimo está usando, e está no meio do verso, seguido de uma frase que irá qualificar todas as ações seguintes. Tanto para destacar a importância do lugar como para ressaltar a ligação da segunda parte do verso com o resto da imagem, o recurso nos pareceu justificado: “Vou descer pro inferno, e nesse impulso.” Traduzimos *passion* por “impulso” pelo fato de que, em português, a palavra “paixão” tem uma série de significados, enquanto “impulso” demarca precisamente qual o sentido que a palavra *passion* tem no presente caso.

Chega, então, a primeira ação: “*Knock at the dismal gates of Pluto's court.*” O verso original é direto e sem efeitos. A tradução, no entanto, veio com a aliteração de cinco consoantes alveolares surdas [t]: “Bater nas funestas portas da corte de Plutão.”

A segunda ação é a principal, já que chega na sua finalidade (punir os culpados). Ela se desenrola por três versos consecutivos: “*Getting by force, as once Alcides did / A troop of furies and tormenting hags / To torture Don Lorenzo and the rest.*” No primeiro verso notam-se as sibilantes em “once” e “Alcides”. Na tradução mantivemos a aliteração com a fricativa [s] e acrescentamos outra, no caso [f]: “Pegando à força, como antes fez Alcides.” Pode-se perceber que existe no verso uma alternância entre fricativas e oclusivas (**Pegando** à força, **como antes fez**), como no próprio nome “Alcídes”. No verso seguinte, a sonoridade que se destaca é, mais uma vez aparecendo em dupla distribuída pelo verso, a das oclusivas surdas [t]. Também

aparece a palavra *furies* ecoando a fricativa surda [f] (*force*) do verso anterior. Todos esses efeitos foram mantidos na tradução, acrescentando uma fricativa [f] a mais na tradução de *hags* por “feiticeiras”: “Uma tropa de fúrias e feiticeiras atormentadoras.” No caso da aliteração com a fricativa surda [f], a tradução apresenta uma ocorrência a mais (três). No último verso, entendemos, finalmente, a finalidade de toda essa descrição de Jerônimo. O verso, em si, apresenta a aliteração com a oclusiva surda [t] (*torture/ rest*). O mais interessante, porém, é perceber como o trecho se organiza em torno de sonoridades específicas, neste caso, da oclusiva surda [t]. Procuramos manter esse efeito na tradução, e o último verso não foi exceção: “Para torturar Don Lourenço e o resto”. Aqui temos três ocorrências da aliteração com a oclusiva surda [t], uma a mais que o original. Vejamos, agora, o trecho completo:

Apesar de nesta terra a justiça não poder ser encontrada
 Vou descer pro inferno, e nesse impulso
 Bater nas funestas portas da corte de Plutão
 Pegando à força, como antes fez Alcides
 Uma tropa de fúrias e feiticeiras atormentadoras
 Para torturar Don Lourenço e o resto.

Ele se direciona a Don Bazulto como se fosse seu filho: “*And art thou come, Horatio, from the depth.*” O verso é direto e sem efeitos. Foi traduzido como tal: “E você voltou, Horácio, das profundezas”. Temos apenas uma aliteração com a fricativa sonora [v]: “você voltou”. Na sequência aparecem três versos começados com a anáfora *to* do infinitivo (*to ask/ to tell/ to wring*). Os dois primeiros versos formam um isócolon (equilíbrio de estruturas relacionadas com o mesmo tamanho):

To ask	for justice	in this	upper earth
To tell	thy father	thou art	unrevenged
- u	- u -	- u	- - u

Esse é um procedimento típico do eufuismo (ver acima). Foi esse tipo de paralelismo rítmico que motivou nossa tradução. Vejamos as traduções semânticas: “Para pedir por justiça nessa terra de cima/ Para dizer a seu pai que você não foi vingado.” No primeiro verso, a expressão *upper earth* (terra de cima) faz sentido em relação aos mundos subterrâneos de onde supostamente saiu o fantasma de Horácio. Para uma tradução, no entanto, a expressão “terra de cima”, ou “terra superior” fica muito distante de qualquer referência razoável. Preferimos a tradução “sobre a terra”, já que mantém a ideia de se tratar de um nível superior e ser mais compreensível. Com isso chegamos na tradução “Para pedir por justiça aqui sobre a terra”. Enquanto, no original, nenhuma sonoridade se destaca, na tradução a bilabial [p] predomina

(*para/ pedir/ por*), além de aparecerem mais duas alveolares [t] (*justiça/ terra*). Quanto ao segundo verso, o segundo hemistíquio (*thou art unrevenged*) se traduzido literalmente (você não foi vingado) criaria um verso longo, difícil de encontrar correlato rítmico com o verso anterior, mais curto. Optamos pela tradução “você quer vingança”. É uma pequena modificação, mas que conserva a ideia de falta de alguma coisa e de pedido dessa coisa. O verso inteiro ficou: “Para dizer a seu pai que você quer vingança.” Aparecem quatro oclusivas surdas (*para/ pai; que/ quer*) e duas fricativas surdas (*você/ vingança*). Mais importante, nesse trecho, é o paralelismo rítmico entre os versos:

Para pedir	por justiça	aqui sobre a terra
Para dizer	a seu pai que	você quer vingança
- - - u	- - u -	- u - - u -

É certo que essa divisão pode ser contestada, e que a escanção (ainda bem) não é uma ciência exata. Mas, mais importante do que qualquer esquema métrico ou fonológico, é o jogo interno do verso, a combinação entre as palavras. Essa é uma possibilidade entre outras, mas é aquela que nos pareceu apropriada nesse momento.

Em outro trecho temos outra mudança de tipo discursivo. Jerônimo recomenda que Horácio volte ao submundo, pois aqui não há justiça:

Go back, my son, complain to Aecus
 For here's no justice; gentle boy, be gone
 For justice is exiled from the Earth.

O trecho todo é direto, quase sem efeitos de linguagem sintáticos, sonoros, imagéticos, ou qualquer outro. É um exemplo de *plainness*, de fala direta, que apareceu na época elisabetana como modo de discurso que, de acordo com Harvey, busca ser adequada “para a corte e para o mercado”. É um daqueles momentos em que o verso de Kyd adquire as características da boa prosa (Hibbard). No contexto presente, trata-se de um pai falando com seu filho numa situação extrema. O tom afetuoso da fala é evidente. Conservar essa simplicidade foi a prioridade da nossa tradução. Traduzimos de acordo com esse registro:

Volte, meu filho, reclame com Éaco
 Pois aqui não há justiça. Gentil menino, se vá
 Pois a justiça é exilada desta terra.

Uma das características que Graham elencou sobre a *plainness* é o que chamou de *definitness* (qualidade de dar definições). Essa característica viria do uso de sentenças tanto no ensino quanto nas composições da época elisabetana. Temos um exemplo na última frase do trecho, já que em “a justiça é exilada dessa terra” encontramos um juízo genérico, como se fosse válido

para um objeto em qualquer circunstância em que ele se encontrasse.

O monólogo termina com a volta de Jerônimo à consciência usando, consequentemente, uma linguagem mais organizada. Aparecem paralelismos que podem ser encontrados nos versos seguintes, em que Jerônimo desenvolve os versos em sucessivos espelhamentos:

Come in, old man, thou shalt to Isabel
Lean on my arm; I thee, thou me, shalt stay
Three parts in one, but all of discords framed.

Primeiro, Jerônimo recomenda que Don Bazulto veja Isabel, depois, na primeira parte do segundo verso, fala para o idoso se apoiar nele. Então, vem uma parte com uma construção particular: “*I thee, thou me.*” Em inglês, como em português, a articulação do verbo *stay*, que nessa época tinha o sentido de dar suporte (NEILL, 2014, p. 85) necessitaria ser feita com uma preposição (*on*). Isso nos leva a acreditar que o uso contíguo feito por Kyd foi proposital, ressaltando o sentido de espelho e apoio. Por isso, apesar de certo estranhamento, traduzimos de forma literal (eu você, você eu). Outra modificação é que, ao traduzir *stay*, usamos o verbo “suportar” (eu você, você eu devemos suportar). Isso porque, sem a preposição, ele transmite melhor a ideia de mutualidade, sendo que “apoiar”, sem complemento, poderia dar a impressão em terceiro elemento ausente (eu você, você eu devemos apoiar). Vejamos a tradução dos três versos:

Venha, meu velho, você deve ir para Isabel
Se encoste em meu braço, eu você, você eu devemos suportar
e você, e eu, e ela vamos cantar uma canção.

Após ter falado sobre Don Bazulto e Isabel no primeiro verso, e sobre ele e Don Bazulto no segundo, no terceiro verso Jerônimo fala dos três: “e você, e eu, e ela.” Esse tipo de organização formal é típica do período elisabetano, principalmente antes do registro mais direto (*plainness*) predominar. Quanto à sonoridade, as reiteraões de som são basicamente incidentais, como a fricativa surda no primeiro verso (*come/ man*) e no segundo (*thee/ thou*). Na tradução, a prioridade foi manter as estruturas já descritas, como os paralelismos, mas aparecem algumas aliterações, como as três fricativas sonoras [v] no primeiro verso (*venha/ velho/ você*), e no terceiro (*você/ vamos*). Também no terceiro verso aparece uma aliteração com a oclusiva surda [k] (*cantar/ canção*). A segunda parte do terceiro verso começa uma outra imagem ao falar de uma canção, e essa imagem será continuada. Aqui vamos para o trecho final:

Three parts in one, but all of discords framed
Talk not of cords, but let us now be gone
For with a cord Horatio was slain

Primeiro, diz que a canção terá três partes (por causa dele, de Don Bazulto e de Isabel): “*Three parts in one, but all of discords framed.*” Verso direto e econômico, traduzido literalmente: “Três partes em uma, e feita toda de discórdias”. Na tradução aparecem oclusivas surdas [t] (três/ partes/ feita/ toda) e três sonoras [d] (toda/ de/ discórdias). O problema aparece na tradução da palavra *discords*. Literalmente, a tradução adequada seria “dissonâncias”. O problema é que em *discords* encontramos *cords* (cordas), palavra que Jerônimo usará para fazer um jogo de linguagem extremamente importante. Por isso, traduzimos *discords* por “discórdias”. Como o contexto é musical, dá-se a entender que se trata de uma discórdia de sons, além de podermos aproveitar a palavra na tradução para manter o trocadilho de Jerônimo. Vejamos. Jerônimo continua: “*Talk not of cords, but let us now be gone / For with a cord Horatio was slain*”. Na tradução:

Não fale de cordas, mas agora vamos

Pois com uma corda Horácio foi morto.

Em inglês, o trocadilho é perfeito (*discords/ cords*). Em português, ele é apenas aproximado (discórdia/ corda), mas mantém algo do seu efeito. Foi isso que privilegiamos na tradução do trecho. O trecho inteiro:

Três partes em uma, e feita toda de discórdias

Não fale de cordas, mas agora vamos

Pois com uma corda Horácio foi morto.

Após o desespero até o delírio, Jerônimo se afunda na melancolia. E essa é a última vez que o veremos desse jeito. No quarto ato, o último da peça, ele já estará refeito.

4.5 Ato IV – A doçura amarga da vingança

Desde o início do quarto ato, o contraste com o final do terceiro é marcante. Jerônimo está desperto, articulado, convivendo com a corte, desempenhando suas funções políticas. Está refeito. A hipótese que levantamos ao resumir a peça, e que retomamos aqui, é que ele renasceu. Após se tornar personagem dividido fragmentado, ele conseguiu reunir o que restava de si para se direcionar para uma tarefa. Agora ele é o vingador. Podemos dizer que é um personagem típico característico. Tem mais de uma característica, mas uma predomina. Percebemos a complexidade pelo jogo de ironias. Em diversas falas se refere à vingança e aos assassinatos que está planejando de maneira velada. Mas se percebe, a cada momento, o cálculo em direção a um objetivo claro a ser alcançado. Depois de atingir seus objetivos, se dirige à corte com

firmeza. Expõe toda a situação, tanto exterior quanto interior. A linguagem está completamente transformada. Na maior parte do tempo é clara, direta (*plainness*). Quando usa jogos de linguagem, é no sentido de reforçar o “evidente”, como disse Graham. Sua única intensão é reforçar a verdade que o vinha matando há tanto tempo. Jerônimo está *pleophros* (cheio do espírito), como um pregador bíblico. E está pronto para chegar ao seu martírio. Uma das maiores ironias dessa peça, em que a ironia tem um papel tão importante, é o fato de Jerônimo ter se tornado “um novo homem”. Essa fórmula usada para designar aquele que encontrou a Cristo serve aqui para designar alguém que abandonou totalmente qualquer traço tradicional, seja na linguagem “geometrizada”, seja no *ethos* da corte, seja a qualquer referência aos céus ou aos infernos. Após isso, o resto de força que o direcionava se acaba, e ele se desagrega. Sua última cena não tem nem palavras, e encontraremos um personagem atípico, incapaz de qualquer comunicação.

Jerônimo começa acabando com a “suspensão da descrença”, perguntando à corte se achavam que aquela era uma peça ordinária, representada como qualquer outra. Então vem a negativa:

No, Princes; know I am Jerônimo.
The hopeless father of a hapless Son
Whose tongue is tuned to tell his latest tale

Na tradução: “Não, príncipes; saibam que eu sou Jerônimo.” A linguagem, que até esse verso era bastante direta, muda. Começa com: “*The hopeless father of a hapless Son*.” Encontramos uma construção com uma simetria perfeita. Duas palavras de sentidos diversos, mas que diferem em apenas em uma letra: *hopeless* (sem esperança) e *hapless* (infeliz). Só esse efeito já seria o suficiente para desesperar o tradutor. Além disso, existe a simetria sintática: artigo + adjetivo + substantivo, repetidos duas vezes, unidos por uma preposição (*of*). No final de cada parte da estrutura que se repete, aparecem os contrastes complementares “pai-filho”. Nem pensamos em dar conta de tudo isso. O máximo que chegamos foi em: “O pai desesperado de um filho infeliz.” Por um lado se mantém uma estrutura parecida: artigo + substantivo + adjetivo, repetidos duas vezes, unidos por uma preposição. No lugar da homofonia quase perfeita entre *hopless* e *hapless*, conseguimos um jogo de aliterações entre substantivo e adjetivo, primeiro com a oclusiva surda [p] (pai desesperado), depois com a fricativa surda [f] (filho infeliz).

Mas o momento de efeitos marcantes continua com o verso seguinte, e sua brilhante cadeia de oclusivas surdas: “*Whose tongue is tuned to tell his latest tale*”. Nesse caso procuramos uma sequência similar em português, e conseguimos uma com a fricativa surda [f]:

“Cuja fala está afinada para proferir a *fábula final*”. O trecho completo:

Não, príncipes; saibam que eu sou Jerônimo
 O pai desesperado de um filho infeliz
 Cuja fala está afinada para proferir a *fábula final*

Tais efeitos correspondem a uma escalada de tensão necessária para o rompimento que Jerônimo está preparando. Ele está deixando de se apresentar como o jurista assistente do rei para se expor como vingador sanguinário. Todo o processo de esvaziamento e reconstrução interior do personagem culmina aqui. Só que essa culminância não se dá apenas subjetivamente. Jerônimo rompe, primeiro, com a ideia de justiça e de confiança institucional com que a corte julgava contar. De repente, de uma estrutura que parecia sólida o bastante para assegurar uma relação social-econômica (um casamento que asseguraria a aliança dos dois reinos), passamos a contemplar um cenário de desolação, onde qualquer possibilidade de aliança se desfaz. Os sucessores de dois reinos estão mortos. Jerônimo causa um rompimento total, do presente (morte dos filhos, fim de acordos comerciais), do passado (colocando as instituições legais e sociais em cheque) e do futuro (acabando com a sucessão). Não é à toa que *The Spanish Tragedy* já foi associada com um apocalipse protestante (Frank Ardolino, *Apocalypse and the Spanish Armada*, 1995).

Após a fala e a ação catártica, Jerônimo continua com dois imperativos, assim como com a fala cheia de ironia:

See here my show, look on this spectacle.

Os dois imperativos dizem respeito ao corpo do filho (vejam/ olhem) que ele nomeia ironicamente (apresentação/ espetáculo). Temos aqui outra característica da *plainness* descrita por Graham, *imperativeness*, qualidade de ser imperativo:

Vejam aqui minha apresentação, olhem esse espetáculo.

Ao longo da peça Jerônimo percebe que suas queixas não serão ouvidas, o que o leva a um “ceticismo em relação à eficácia da fala”³²⁴, que causou “uma progressiva alienação da linguagem, um rompimento dos laços entre retórica e realidade”³²⁵. Esse rompimento chega ao seu clímax agora, no monólogo final, quando Jerônimo revela os assassinatos que cometeu e o cadáver do filho morto diante da plateia estupefada. Num estado poético-profético Jerônimo prossegue:

Here lay my hope, and here my hope hath end
 Here lay my heart, and here my heart was slain

³²⁴[...] a skepticism towards the efficacy of speech (BARISH, 1966, p. 183).

³²⁵[...] a progressive alienation of language, a breakdown of the links between rhetoric and reality (Ibid., p. 185).

Here lay my treasure, here my treasure lost

Here lay my bliss, and here my bliss bereft.

Os paralelismos são evidentes. Todos os versos começam com *here lay my*, e tem no segundo hemistíquio *and here my*. Trata-se de um *párisson* (a mesma estrutura em várias sentenças) usado tipicamente no eufuismo, mas aqui com uma função completamente diferente. O efeito é de contraste, colocando uma característica no primeiro hemistíquio, e mostrando como ela foi perdida (pela morte de Horácio) no segundo. Outro efeito formal importante é o *isócolon*, quer dizer, o uso de estruturas do mesmo tamanho. Três desses versos dividem suas sílabas dentro do pentâmetro iâmbico, de maneira idêntica:

Here lay my hope, and here my hope hath end

Here lay my heart, and here my heart was slain

Here lay my bliss, and here my bliss bereft

- u - u - u - u - u

Apenas o segundo verso foge a essa configuração, e, para se manter dentro do ritmo do pentâmetro, perde o *and* que nos outros versos abre o segundo hemistíquio:

Here lay my treasure, here my treasure lost

- u - u - u - u - u

Do ponto de vista sonoro, nos dois primeiros versos aparecem fricativas [h], acompanhando o “*here*” da estrutura que se mantém, nos dois substantivos (*hope/ heart*). Kyd busca uma aliteração entre substantivos e adjetivos, primeiro com a oclusiva surda [t] (*treasure/ lost*), depois com a sonora [b] (*bliss/ bereft*). Foi esse jogo interno dos versos que privilegiamos na tradução. Tivemos esse resultado:

Aqui fica minha esperança, e aqui minha esperança é interrompida

Aqui fica meu coração, e aqui meu coração se acaba

Aqui fica minha alegria, e aqui minha alegria é abandonada.

No primeiro verso, traduzir literalmente *hath end* (tem fim) ficaria com uma sonoridade muito distante do substantivo “esperança”, por isso preferimos “interrompida”, garantindo a nasal [n] (*esperança/ interrompida*) e a bilabial surda [p] (*esperança/ interrompida*). No segundo verso, traduzir *was slain* ao pé da letra levaria a “foi assassinado”. Preferimos uma expressão com sentido próximo, mas com sonoridade mais parecida com “coração”. Dessa maneira adotamos “se acaba”, conseguindo uma aliteração da oclusiva surda [k], e da fricativa surda [s] (*coração/ se acaba*). No terceiro verso traduzimos *lost* (se perde) por “se extravia” (razoavelmente próximo), para ter uma aliteração da oclusiva surda [t] (*tesouro/ extravia*). No quarto verso, um dos sentidos de *bereft* (*abandonar*) forneceu uma assonância com a vogal central [a] que combinou com a tradução de *bliss* (*alegria*).

Os dois últimos versos retomam o trecho inteiro, invocando o núcleo semântico dos versos. Esse procedimento era comum na literatura da época:

But hope, heart, treasure, joy and bliss

All fled, failed, died, yea, all decayed with this

“*But hope, heart, treasure, joy and bliss*”. Por uma questão de coerência, tivemos que utilizar as palavras escolhidas no momento da tradução dos versos anteriores, por isso perdemos uma aliteração (com a fricativa [h] no original), e não cabe o recurso de recuperá-la: “Mas esperança, coração, tesouro, felicidade e alegria.” O mesmo não aconteceu no verso seguinte, com uma construção mais particular. Nele, Jerônimo sedimenta o sentido de perda que marca o monólogo inteiro: “*All fled, failed, died, yea, all decayed with this*”. No original aparecem duas aliterações, uma com a fricativa surda [f] (*fled/ failed*) e outra com a oclusiva sonora [d] (*died/ decayed*). Na tradução foi possível buscar efeitos correspondentes: “Tudo se foi, falhou, morreu, sim, tudo se arruinou com isso.” A aliteração com a fricativa surda [f] se manteve no mesmo lugar (*foi/ falhou*). Em palavras lexicais, aparece a aliteração em a fricativa [x] (*morreu/ arruinou*), e, em palavras gramaticais, aparece a aliteração com a fricativa surda [s] (*se/ sim/ se/ isso*).

Barish chama a atenção para o uso da anáfora com a expressão *here lay* (aqui fica) (BARISH, 1966, p. 187). O que ele não comenta é que esse trecho é um bom exemplo de *plainness*. Temos um procedimento retórico típico (a reiteração) ligado a um momento em que convenções sociais estão não só em disputa, mas quando são violentamente quebradas. O emissor da fala se encontra numa posição de completo abandono a uma convicção pessoal, totalmente antissocial, encarnando o típico *plainspeaker* trágico. Mesmo sem falar em *plainness*, Barish sublinha a importância do contexto, pois “ação, na poesia dramática, se mantém, por necessidade, ação verbal”³²⁶. Depois de tamanho rompimento antirretórico, como diria Hamlet, “o resto é silêncio”. Após o divórcio entre “pensamento e fala, fala e ação”³²⁷, “quando o divórcio se torna crônico, leva, em último caso, ao final fragmentado e quebrado de *The Spanish Tragedy*”³²⁸.

Jerônimo continua sua descrição dizendo o que ele ouviu do seu quarto. É um trecho com registro mais leve, se afastando dos paralelismos anteriores. A presença do *enjambement* é indicativa disso:

He shrieks: I heard, and yet, methinks, I hear

His dismal out-cry echo in the air.

³²⁶[...] action, in dramatic poetry, remains of necessity verbal action (BARISH, 1966, p.187).

³²⁷[...] thought and word, word and deed (Ibid., p.186).

³²⁸ When the divorce becomes chronic, it leads, ultimately, to the splintering, shattering finale of *The Spanish Tragedy* (Ibid., p.187).

No primeiro verso encontramos um poliptoto (*hear/ heard*). Ainda percebemos certa harmonia vocálica em torno das vogais alta frontais [i] e [ɪ] (*yet/ methinks/ hear*). Na tradução mantivemos o poliptoto (*ouvi/ ouço*), mas a harmonia vocálica foi em outra direção: “Ele urra: eu ouvi, e ainda, acho, ouço”. O verso oscila entre a predominância da vogal alta, fechada frontal [i] (*ouvi/ ainda*), da vogal alta, fechada e posterior [u] (*urra/ ouvi/ ouço*) e da média, fechada e posterior [o] (*acho/ ouvi/ ouço*). Essa oscilação entre fechada posterior (média e alta), e fechada anterior garante um sistema de diferença-recorrência entre as vogais, que traz coesão sonora ao verso. O segundo verso tem uma aliteração com a oclusiva surda [k] (*cry/ echo*), mas o efeito vocálico é o que predomina. No começo permanece o som da vogal anterior [i] (*his/ dismal*), porém ele alterna para a vogal anterior aberta [ɛ] (*echo/ air*). Na tradução temos: “Seu sombrio clamor ecoar no ar.” Primeiro aparecem as aliterações com a fricativa surda [s] (*seu/ sombrio*) e com a oclusiva surda [k] (*clamor/ ecoar*). Na primeira parte do verso, predominam as vogais médias anterior [e] e posterior [o] (*Seu sombrio clamor*), já na segunda metade aparece um forte efeito de eco interno com a sílaba [aɪ] (*ecoar no ar*).

No final da descrição se dá o encontro de Jerônimo com o filho morto:

With soonest speed I hastened to the noise
Where hanging on a tree I found my son
Through-girt with wounds, and slaughtered as you see.

Novamente, a presença dos *enjambements*, dessa vez em três versos, indicando o caráter descritivo e fluído do trecho. No primeiro verso temos a presença da fricativa surda [s] (*soonest/ speed/ hastened/ noise*). Em português usamos mais a aliteração com a oclusiva surda [p]: “O mais rápido possível me apressei até o barulho.” Os versos seguintes são bastante diretos, tendo função primordialmente descritiva. No segundo verso, a única sonoridade reiterada é a da nasal pós-vocálica (*hanging/ found/ son*). Na tradução essa também é uma sonoridade importante: “Onde, pendurado numa árvore, encontrei meu filho”. No terceiro verso, as oclusivas surdas [t] e sonoras [d] são as mais frequentes (*girt/ wounds/ slaughtered*). Em português, traduzimos a expressão *through-girt* como “trespassado”. Em inglês, é uma expressão que designa um golpe que atravessou um objeto, e essa foi a palavra mais próxima que encontramos. Já *slaughtered* foi traduzido como “trucidado”, já que “massacrado” havia sido usado alguns versos acima. O resultado foi que as oclusivas surda [t] e sonora [d] também predominaram em português: “Trespassado com feridas e trucidado como o vêem.” Aqui se encerra a longa descrição de Jerônimo. Vejamos o trecho como um todo:

Ele urra: eu ouvi, e ainda, acho, ouço
Seu sombrio clamor ecoar no ar.

O mais rápido possível me apressei até o barulho
 Onde, pendurado numa árvore, encontrei meu filho
 Trespasado com feridas e trucidado como o veem

Quanto ao terceiro verso seria possível traduzi-lo como “O mais rápido possível me apressei até o ruído”. Essa solução traria um eco interessante, já que entre “possível” e “ruído” haveria uma simetria: duas palavras com três sílabas, sendo a do meio a vogal anterior [i], ladeada por duas vogais posteriores ([o] e [u]). Essa opção não foi feita pela diferença existente entre “ruído” e “barulho”. O primeiro é mais sutil que o segundo. Como se trata de um texto cênico, a descrição mais enfática da ação predominou sobre o ganho de sonoridade. Isso é ainda mais significativo pelo fato de esse trecho na descrição de Jerônimo retomar a cena em que ele foi acordado pelo barulho dos assassinos e pelos gritos de Bel-Imperia, e levantou para ver o que estava acontecendo. Segundo Erne, essa cena foi a primeira cena no teatro inglês a ser escrita para ser encenada (ERNE, 2001, p.69), não declamada. Ao retomá-la, a ênfase na sua condição cênica nos pareceu primordial.

Após o lamento, Jerônimo passa a se dirigir à corte. O registro se torna ainda mais distendido, mudando o pronome e usando um vocativo nada cerimonioso (*portuguese*). Começa com uma pergunta retórica: “*And grieved I (think you) at this spectacle?*”. O importante dessa pergunta é que é o último verso em que o pronome de tratamento respeitoso (*you*) será usado. Traduzimos de maneira a manter essa formalidade: “E eu sofri (vós achais) com esse espetáculo?”. O contraste se torna ainda maior porque, além de passar a adotar o pronome mais informal (*thou*), o verso seguinte, que marca a mudança, vem com um imperativo, e se endereça ao rei visitante como “português”: “*Speak, Portuguese, whose loss resembles mine.*” A tradução foi literal: “Fale, português, cuja perda parece a minha”. Como no original, a função imediatamente comunicativa do verso foi privilegiada. No mesmo registro, Jerônimo continua se dirigindo ao rei português: “*If thou canst weep upon thy Baltasar / Tis like I wailed for my Horatio.*” Os verbos possuem sentidos muito parecidos e começam em assonância com a vogal posterior [u] “weep” (chorar) e “wail” (lamuriar). Tivemos o cuidado de buscar o mesmo efeito na tradução: “Se você não pode lamentar sobre o seu Baltasar / Foi como eu lamuriei por meu Horácio.” O verbo “chorar” tem um sentido mais forte que o verbo “lamuriar”, mas, como o contexto é o de uma longa exposição do sofrimento paterno, preferimos manter um efeito local e recuperar o sentido na exposição como um todo do que deixar passar algo que pareceu poeticamente significativo.

Jerônimo, então, passa a contar como tramou sua vingança, como planejou a peça, a distribuição de papéis, tudo com a finalidade de matar os assassinos de seu filho. O registro

segue fluído, descritivo, usando *enjambements*, sem jogos de linguagem. Após isso, sua linguagem se torna sentenciosa quando se apresenta como “autor e ator na sua tragédia”, lembrando a qualidade de criar definições (*definitiviness*) inspiradas nas sentenças morais, muito usadas no período e especialmente adaptadas para o estilo de *plainness* usada por pregadores. Jerônimo se apresenta, marcando aquilo para a qual se dirigiu a peça inteira: a justiça individual. Se podemos ver *The Spanish Tragedy* como um longo trajeto, indo da concepção medieval e coletivista para a moderna e individualista (com todas as questões que isso implica), podemos ver aqui seu legítimo desenlace. É assim que ele aparece, como “autor e ator”, “levando seu destino no seu punho”:

And, Princes, now behold Hieronimo
Author and actor in this Tragedy
Bearing his latest fortune in his fist.

O verso é forte pelo poder de invocar a audiência, começando com um imperativo dirigido a dois reis e duas cortes (*now behold*). De novo uma característica de “voz enfática” (*imperativiness*). Jerônimo segue se colocando no centro da ação de duas maneiras, como autor e ator, sendo que as duas possuem um eco na última sílaba (*author/ actor*) e uma aproximação sonora entre a fricativa [θ] e a oclusiva [t] (*author/ actor*), já que, sendo uma dental e outra alveolar, apresentam ponto de articulação aproximado. No último verso, duas das palavras mais importantes formam uma aliteração com a fricativa surda [f] (*fortune/ fist*). Vejamos a tradução:

E agora, príncipes, contemplem Jerônimo
Autor e ator nessa tragédia
Levando seu destino derradeiro no seu punho.

O imperativo se manteve, com uma aliteração importante com a oclusiva surda [p] (*príncipes/ contemplem*). No segundo verso, as autoneamações de Jerônimo soam ainda mais próximas quando traduzidas, tendo uma única letra de diferença (*autor/ ator*). No último verso mudamos a aliteração e seu lugar, utilizando a oclusiva sonora [d] (*destino/ derradeiro*).

Jerônimo enfim anuncia, aludindo aos “atores” da peça, sua própria morte:

And will as resolute conclude his part
As any of the actors gone before.

O primeiro verso tem um efeito marcante. Trata-se de uma harmonia vocálica perfeita entre duas palavras subsequentes (*resolute/ conclude*). A tradução literal (nossa primeira versão) ficaria: “E vou tão resoluto concluir essa parte.” Mas é possível, em português, manter a aproximação sonora das palavras indicadas no original. Para isso, é preciso tirar o verbo do infinitivo e utilizá-lo na primeira pessoa do presente (passar de “concluir” para “concluo”). Mas

isso implica em algumas modificações sintáticas. Para preservar o sentido do verso, seria preciso manter o intensificador “tão”, para resolver a continuação com “quanto” no verso seguinte. Para isso, foi necessário tirar o verbo *will* (vou) e passar para a frente a expressão *his part* (seu papel). Dessa maneira, a tradução ficou:

E esse papel concluo, tão resoluto

Quanto qualquer dos atores que vieram antes.

Vale destacar que o terceiro pronome possessivo *his* (dele) traduzimos por “esse”. Isso porque, em português, misturamos o pronome possessivo da terceira pessoa (dele) com o da segunda (seu). O pronome original (*his*), próximo do referente (autor e ator) soa com mais clareza, porém, mais afastado, poderia gerar ambiguidades sobre a identidade de quem é o papel (e *seu* papel concluo). No segundo verso apontamos ainda para a aliteração com as oclusivas surdas [c] (*quanto/ qualquer*) e [t] (*atores/ antes*), além das assonâncias com as vogais [a] e [e] nas mesmas palavras (*atores/ antes*).

Chegamos ao fechamento do monólogo e, praticamente, da peça. Jerônimo chegou ao seu intento e, ao fazer isso, se esvaziou. Isso se reflete nos versos finais:

And, Gentles, thus I end my play

Urge no more words, I have no more to say.

O traço principal dos versos é a rima. Em todo o período elisabetano foi convenção terminar os monólogos com *couplets*. Como já colocado por Bradbrook (ver acima), os pares rimados no final dos monólogos tinham por função apontar a mensagem principal e seu efeito moral, colocando a peça numa perspectiva ampla, filosófica ou teológica. Foi isso que tentamos manter na tradução:

E, senhores, aqui encerro minha peça

Não precisa mais palavras, aqui minha fala cessa.

O primeiro verso teve uma tradução quase semântica. A estrutura sintática permaneceu a mesma. Na sonoridade predomina a fricativa [s] (*senhores/ encerro/ peça*), a nasal [n] (*senhores/ encerro/ minha*). Entre as vogais, todas se repetem em algum momento, ajudando a configurar o efeito de paraomásia presente no verso.

O último verso traz à lembrança o último verso do último monólogo de Hamlet (*the rest is silence*). O primeiro hemistíquio foi traduzido colado ao original, mas o segundo precisou ser modificado para garantir a rima. O verbo *say* foi trocado pelo substantivo “fala”. A expressão *no more* se transformou em “cessa”. A ordem desses elementos foi invertida. O conteúdo semântico, porém, permanece bastante próximo ao original. No primeiro hemistíquio predominam as oclusivas [p] e vibrantes [r] (*precisa/ palavras*). No segundo, as fricativas (*fala/*

cessa). No verso inteiro, com exceção da primeira palavra (não), só aparecem vogais frontais ([a], [e], [i]). O elemento de negação (cessa) ter sido movido para o final do verso, e ser a última palavra por ele dita na peça, enfatiza seu silêncio. Esse silêncio vem marcado quando prendem Jerônimo para interrogá-lo e ele arranca sua própria língua. É essa incapacidade radical de comunicação que nos faz aproximá-lo da condição de um personagem atípico. Jerônimo romperá com toda sua época. Sua época romperá com ele. Então, ele avança para o único lugar que lhe resta: a morte. E não seria essa, em mais de um sentido, a única maneira de avanço?

Capítulo 5 – Considerações finais

A pergunta com que fechamos a última seção do texto não é romântica. Antes, tem profundas implicações epistemológicas e, no caso do presente trabalho de tradução, práticas. O texto de Kyd apresenta ao tradutor uma série de implicações. A primeira é a de ser um sistema movente. Personagem e linguagem se transformam durante o enredo. A segunda é a de que esse movimento acontece a partir de um eixo entre indivíduo e linguagem. As transformações do personagem e da linguagem se condicionam mutuamente e são inseparáveis. A terceira é a de lidar com a categoria da totalidade, entendida linguisticamente. Jerônimo invoca a realidade institucional e as categorias metafísicas de sua época. Podemos vê-las amalgamadas na sua linguagem. Claro que essa divisão serve para fins de análise, já que a relação entre indivíduo e totalidade da linguagem num devir é uma só.

Se, como postulamos ao longo do trabalho, a dialética entre indivíduo e dinâmica geral pode ser percebida na relação entre as mudanças de Jerônimo e a curva dramatúrgica de *The Spanish Tragedy*, o resultado temporal desse processo se manifesta como historicidade. Meschonnic define historicidade como “a contradição realizada entre a resultante das linhas que conduzem, e a necessidade vital a esse momento preciso de não ser definido por elas”³²⁹. A tensão vista como forma de individuação, “de escapar, de produzir uma especificidade que nos produz”³³⁰. Nada poderia descrever melhor a trajetória de Jerônimo, de braço direito do rei a vingador combativo, e toda a metamorfose de jurista se reconstruindo no meio do caminho. No entanto, como já demarcamos, sua transformação se dá via discurso. O afastamento da retórica tradicional e a aproximação de formas mais diretas (burguesas) de discurso é o que garante que a historicidade de Jerônimo se cruza com a historicidade da sua época. Como disse Meschonnic, “o ritmo como sentido do sujeito é uma historicização do ritmo, que implica o primado do discurso”³³¹. O discurso é onde sistema da língua e expressão pessoal se encontram. É na construção do discurso que o material linguístico encontra seu uso, que ele pode se tornar ponte ou muro, dádiva ou arma. E é fazendo esse tipo de opção que o sujeito constitui o seu

³²⁹[...] la contradiction entre la resultante des lignées qui mènent, et la necessite vitale à ce moment précis de ne pas être défini par eles. (MESCHONNIC 1982, p.27)

³³⁰D’y échapper, de produire une spécificité qui nous produire (Ibid., p.27).

³³¹Le rythme comme sens du sujet est une historicisation du rythme, qui implique le primat du discours. (MESCHONNIC 1982, p.106).

discurso, se constitui, e esse processo se dá na história. Por isso, “sua força é política e pragmática”³³².

É justamente nas imbricações discursivas que se concentraram nossos esforços tradutórios. O discurso de Jerônimo, como já vimos, é constituído de várias fontes, herança que ele deixou para a tragédia elisabetana de modo geral. Precisamos passar por um panorama histórico do período, por uma análise das principais correntes retórico-poéticas então vigentes, para entrar no universo da peça delineando o personagem e finalmente chegar, então, à tradução do discurso de Jerônimo, suas mudanças de registro e suas implicações. No final do processo, sendo o triângulo sujeito-discurso-história problematizado no processo tradutório, é que podemos considerar exposto e explorado o ritmo da peça,.

Terminamos, pois, considerando um trecho da obra de Kyd, na tradução de Bárbara Heliodora e em nossa própria tradução. O trecho de Kyd:

O eyes, no eyes, but fountains fraught with tears ;
 O life, no life, but lively form of death;
 O world, no world, but mass of public wrongs,
 Confus'd and fill'd with murder and misdeeds ;
 O sacred heavens ! if this unhallow'd deed
 If this inhuman and barbarous attempt,
 If this incomparable murder thus
 Of mine, but now no more my son,
 Shall unrevealed and unrevenged pass,
 How should we term your dealings to be just,
 If you unjustly deal with those, that in your justice trust?

O presente trecho já foi comentado e traduzido (ver 4.3.1). Retomemos apenas alguns pontos essenciais. O três primeiros versos repetem o padrão de começar com uma interjeição, falar algo e negar em seguida (*o eyes, no eyes/ oh life, no life/ o world, no world*). O primeiro verso possui uma aliteração importante perto de seu centro (*fountains/ fraught*). Os versos quarto e quinto apresentam rima (*deed/ misdeed*). Os dois versos seguintes começam com a anáfora “*if this*”. Os dois últimos versos também apresentam rima (*just/ trust*), além de um poliptoto com três palavras (*just/ unjustly/ justice*). No antepenúltimo verso encontramos uma estrutura recorrente (*unrevealed/ unrevenged*), como uso do prefixo de negação (*un-*) seguido de duas sílabas iguais (*-revealed/ -revenged*). Quanto ao último verso, é importante observar que ele sai do pentâmetro iâmbico, sendo mais longo. Trata-se de um *fourteener*. A fonte de Kyd

³³²Sa force est politique, et pragmatique (Ibid., p.106).

certamente é Spenser, que usou esse verso no final de cada estrofe do seu *The Fairy Queen*. No romantismo, Shelley fez a mesma coisa em *The Revolt of Islam*. Podemos falar, portanto, de um uso recorrente do *fourteener* na conclusão de trechos. Outro sinal de conclusão é o uso da rima, usada no final dos monólogos durante toda a tradição elisabetana. Temos dois sinais de conclusão, portanto. E de fato, o trecho precedente é bastante recursivo em seus recursos (anáforas, estruturas sintáticas repetidas), enquanto o trecho seguinte ao *couplet* final se aproxima mais de recursos textuais descritos em relação ao verso épico. Trata-se, portanto, de um trecho internamente bastante demarcado textualmente, encerrado por dois sinais de conclusão, antes do início de um outro tipo de discurso.

Vejamos a tradução de Bárbara Heliodora:

Olhos, não olhos, mas fonte de lágrimas;
 Vida, não vida, mas forma de morte;
 Um caos pleno de assassínios e de golpes!
 Sagrado céu! Se esse crime sacrílego,
 Se esse feito desumano e bárbaro,
 Se esse assassinato incomparável
 Do que era meu, mas não é mais, meu filho,
 Passarem ocultados, sem vingança,
 Como dizer que seus atos são justos
 Se é injusto o trato de quem quer justiça?

A tradutora optou pelo uso do decassílabo e subordinou todos os seus critérios tradutológicos a isso. Como consequência, uma série de demarcações textuais tiveram que ser apagadas. A primeira que vimos, as estruturas que se repetem no começo dos três primeiros versos, é uma delas, já que a terceira repetição (*o world, no world*) foi omitida. O mesmo aconteceu com a aliteração no centro do primeiro verso (*fountains fraught*). As rimas no quarto e quinto versos também não foram mantidas. A anáfora no quinto e sexto verso (*e se*) foi utilizada. O poliptoto foi mantido (*justos/ injusto/ justiça*), ao contrário da rima nos dois últimos versos, que foi retirada. A estrutura recorrente no antepenúltimo verso (*unreve-*) foi omitida. Finalmente, o último verso do trecho, composto num metro diverso do usado na maior parte da tragédia, aparece como um verso decassílabo na tradução, sem qualquer distinção métrica em relação aos anteriores. Retomemos a nossa tradução:

Oh olhos, não olhos, mas fonte farta de lágrimas
 Oh vida, não vida, mas forma viva de morte;
 Oh mundo, não mundo, mas massa de erros públicos
 Confuso e coberto de assassinato e transgressão

Oh, céus sagrados, se essa maldita ação
 Se essa inumana e bárbara tentativa
 Se esse incomparável homicídio portanto
 Do meu – mas, agora, não mais – meu filho,
 Deve, sem denúncia e sem desforra ficar
 Como diremos que tuas determinações são justas
 Se injustamente lidas com quem à tua justiça se ajusta?

As repetições nos primeiros três versos foram mantidas (oh olhos, não olhos/ oh vida, não vida/ oh mundo/ não mundo), assim como a aliteração no primeiro (*fontes fartas*). No quarto e quinto versos foram usadas rimas (ação/ transgressão), como no original. A anáfora no quarto e quinto versos foi usada, mudando o gênero (se esse/ se essa). A estrutura recorrente no antepenúltimo verso foi reconstruída, mas sem o uso de prefixos, mas com a preposição “sem”, seguida de palavras iniciadas com a sílaba “de” (*sem denuncia/ sem desforra*). O poliptoto foi mantido, ganhando uma palavra a mais (justas/ injustamente/ justiça/ ajusta), assim como a rima final (justas/ se ajusta). Finalmente, apesar da ausência de métrica, o último verso se destaca pelo seu tamanho, tendo dezesseis sílabas, maior que qualquer outro do trecho.

Mas, se trata aqui de um juízo de valor? Manter todas essas demarcações é sinal da superioridade de meu projeto tradutório? Certamente que não. Pode-se elogiar a elegância do ritmo mantido por Heliadora. Do mesmo modo que se pode criticar minha ausência de métrica como um escape (sem ela, manter efeitos fica infinitamente mais fácil). Mas, a meu ver, esse tipo de crítica ganha um estatuto quase moral. Não se trata de ser melhor ou pior, mas de saber qual o preço que se está disposto a pagar. Obviamente, seria leviano levantar qualquer hipótese sobre o trabalho de Bárbara Heliadora, após décadas de trabalho e diversos volumes de teoria e tradução, baseado em um trecho. O trânsito da superfície do texto para seus pressupostos epistemológicos é extremamente complexo e exige um exame amplo e aprofundado. O que eu posso falar é do preço que eu estou disposto a pagar.

Ao abrir mão da métrica, nos afastamos de uma tradição bem sedimentada de traduções shakespearianas em nossa língua. Por outro lado, uma série de procedimentos formais relacionados à fatura do verso foram mantidos. Ao mesmo tempo, ganhamos uma certa flexibilidade que costuma ser relacionada com traduções teatrais, que não usam métrica para privilegiar a comunicabilidade. Pelo menos é esse o agrupamento geral de traduções shakespearianas feito por Márcia Martins. A autora usa os seguintes critérios: primeiro, apresenta uma divisão textual, entre aquelas traduções que são arcaizantes, ou buscam soluções na língua de chegada compatíveis com a época do original; e aquelas modernizantes, que usam

formas mais contemporâneas de linguagem e que privilegiam a fluência do texto traduzido. Outra característica apontada seria a questão da dicção. Apesar de não constar uma definição precisa, a autora contrasta a necessidade do teatro da época de descrever cada detalhe no discurso, diferente do teatro atual, que conta com mais recursos cênicos. Por fim, a autora fala da escolha entre verso e prosa, sendo que alguns tradutores usam só verso, outros apenas prosa, e outros misturam as linguagens seguindo as indicações do original (MARTINS, 1999, p.140).

Seguindo esses critérios, não saberia onde enquadrar o presente trabalho. A ausência de métrica sugere uma tradução com maior fluência. A presença quase exaustiva das marcações internas do verso original, por outro lado, nos aproximaria de soluções na língua de chegada mais próximas do texto fonte. Só o tempo vai decidir que tipo de diálogo pode ser suscitado (ou não) pelo nosso trabalho. Meu pouco conhecimento prévio sobre tradução elisabetana certamente ajudou a nos colocar nesse lugar deslocado. Esse foi o preço que pagamos. Mas isso também nos trouxe uma vantagem. Como dito na apresentação, pudemos, primeiro, sentir o *estranhamento* diante do texto. Pudemos sentir com os pés, antes que qualquer informação prévia colonizasse nossa percepção. E o que sentimos foi um texto áspero. Foi essa aspereza que, mais tarde, decodificamos na linguagem de Kyd. Essa linguagem movente, e que, por isso mesmo, constitui a complexidade de seu personagem, Jerônimo. Movência que o expulsou do seu próprio espaço, e o lançou numa trajetória que o levou ao seu aniquilamento. Tão apropriado para seu criador. Kyd fora injustamente aprisionado e torturado, e quando saiu, abandonado por empregadores, viveu pouco e deixou apenas dívidas. Nesse ponto, sua grande tragédia já havia sido escrita, e ele já tinha o título de dramaturgo mais encenado da sua época, que pouco lhe valeu depois que caiu em desgraça. Não se trata de ver a vivência de Kyd na sua obra. Trata-se de perceber as marcas de uma época, na obra, no autor, e a constituição de uma época. Afinal, quantos homens Kyd já não tinha visto naquela situação, na situação de Jerônimo e, futuramente, na sua própria? As controvérsias religiosas, presentes no texto de Kyd, estavam longe de ser apenas teóricas. Os homens que as sustentavam estavam dispostos a pagar com suas próprias vidas e, efetivamente, pagavam. Quando Jerônimo abandona a retórica tradicional e adota a linguagem encontrada justamente nessas controvérsias, as implicações não são apenas estéticas. São estéticas, e éticas, e políticas. Por isso as marcas poéticas encontradas em Kyd não podem ser só poéticas. Elas constituem sua época, por isso o constituem. Segundo Meschonnic, “enquanto ser de linguagem, o ser humano é uma mistura inseparável de ética e

poética”³³³. E enquanto linguagem, o sujeito “constitui a si mesmo por sua atividade”³³⁴, e ela, por sua vez, “é a atividade pela qual um outro sujeito se constitui”³³⁵. Como já vimos, o eixo sujeito-discurso move a realidade-linguagem humana.

E isso explica nossa opção em manter marcas, em não apagar diferenciações. Nessas marcas internas do texto Kyd se constituiu, compôs seu personagem de acordo com o abismo da época em que se encontrava. Apagá-las seria destruir marcas constitutivas de uma ética-estética-política que se move para fora, que busca, em sua própria constituição, a alteridade. Por isso é movente. E, na tradução, esse movimento era tudo que nos interessava.

Para Meschonnic, traduzir o *continuum* da linguagem, buscando sua condição de constituidora do sujeito, implica em “ouvir não o que o poema diz, mas o que ele faz”³³⁶. A aspereza que percebemos em Kyd, resultado de sua época de transformação, era perfeita para expressar o nosso próprio abismo, a nossa própria aspereza.

Como apontado na apresentação, estamos num momento de crise de acumulação de capital, especialmente aprofundada desde a crise de 2008. Num momento como esse, antigos acordos deixam de valer. O discurso se fragmenta e instâncias de diálogo se transformam em campos de batalha. Um bom exemplo é a universidade. Espaço do debate e da busca pelo conhecimento por excelência, conseguiu ter um lugar razoavelmente preservado após o fim da ditadura, quando era invadida e tinha seus professores e alunos perseguidos. Pois bem, esse lugar, no momento, se encontra sob ataque. Por parte do governo assistimos o corte de verbas, a interrupção de pesquisas, a perda de bolsas, o corte de programas de aperfeiçoamento no exterior. Por parte de determinados seguimentos da sociedade civil, vemos palestras sendo interrompidas, professores e pesquisadores sendo intimidados, vozes consideradas impróprias sendo abafadas. O caso mais conhecido é o de Judith Butler sendo agredida num aeroporto. Mas esse é apenas um exemplo entre vários. E a mesma situação se espalha em todos os níveis sociais. Na educação, o movimento escola sem partido intimida professores. Em determinados estados, como Goiás, já existe uma lei da mordaza para a sala de aula. Em relação ao mundo do trabalho, direitos seculares, conquistados literalmente com sangue, são votados e perdidos sob a cortina de fumaça de manifestações que acusam a nudez na arte de pedofilia e fecham exposições. No plano econômico, investimentos em serviços básicos são congelados para garantir a arrecadação responsável por pagar altas taxas de juros para 0,36% da população

³³³ [...]as a being of language, this subject is na inseparable mix of ethics and poetics (MESCHONNIC 2011, p.35)

³³⁴ [...]constitute itself through its activity (op. cit., p.35)

³³⁵ [...]is the activity by which another subject constitutes itself (op. cit., p.35)

³³⁶ [...]listening not to what the poem says but to what it does (op. cit., p.54)

brasileira. Numa arrecadação regressiva, onde quem ganha até cinco salários mínimos é responsável por quase 90% da arrecadação, esse dinheiro vai cerca de 25% para bancos, mais ou menos o mesmo tanto para empresas de telecomunicação, cerca de 20% para o agronegócio, ou seja, um verdadeiro Robin Hood às avessas da população mais pobre para o grande capital brasileiro. Outro resultado dessa contenção de despesas direcionadas a serviços essenciais, conjugado ao aumento acachapante das taxas de juros é o aumento do desemprego, o que leva, nas classes mais desfavorecidas, a um aumento da criminalidade e do consequente esforço repressor. Daí batem recordes históricos o número de execuções cometidas pela polícia. É um verdadeiro estado malthusiano, eliminando excesso de “recurso humano” que excedeu o balanço previsto pelas planilhas bancárias incrustadas no governo, de onde vêm os membros do Ministério da Economia e do Banco Central.

O devir discursivo de Kyd traz à tona a guerrilha narrativa de uma época de dissolução, além de suas consequências humanas. Ao destacar os elementos constitutivos dessa tensão, desse devir, colocamos nosso sistema tradutório a serviço da constituição de um personagem-sujeito fraturado, habitado pelo abismo de sua época. É assim que eu ajo-me constituo-constituo o outro com esse texto. Por isso, um pensar-escrever-agir voltado para a alteridade, tanto humana quanto temporal.

Como disse Maria Tymoczko, “o processo de tradução é poderoso e não é inocente”³³⁷. Manter a continuidade epistemológica entre a proximidade com o objeto (em nosso caso, a análise poética) e toda a abrangência de suas possibilidades de questionamento (aqui, o projeto tradutório) é sempre uma questão delicada, causadora de refrações inesperadas no material analisado. Mas devemos insistir nessa perspectiva, pois, como continua a autora, “mesmo questões linguísticas técnicas têm implicações importantes para investigações culturais”³³⁸.

Estamos num momento em que cada gesto exige uma petição de princípios, um posicionamento estratégico e uma tomada de lado, inclusive num trabalho de tradução. A alternativa tem saído cara demais.

³³⁷ the process of translation is powerful and not innocent (TYMOCZKO, 1999, p.18)

³³⁸ Even technical linguistic questions have important implications for cultural investigations (TYMOCZKO, 1999, p.27)

Referências

- ACHCAR, F. *Lírica e Lugar Comum: Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ALIGHIERI, D. *La Divina Commedia*. Milano: Casa Real Milano, 1925.
- ANDERMAN, G. Drama Translation. In: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Baker and Saldanha (Eds.). London: Routledge, 1998.
- ANDERSON, P. *Linhagens do Estado Absolutista*. Lisboa: Edições Afrontamento, 1982.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BAKER, H. *Induction to Tragedy*. New York: Russell and Russell, 1939.
- BARBER, C.L. *Creating Elizabethan Tragedy: The Theater of Marlowe and Kyd*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1988.
- BARISH, J. The Spanish Tragedy, or The Pleasures and Perils of Rhetoric. In: *The Spanish Tragedy*, Michael Neill(Ed.). London: Norton & Company, 2014.
- BASSNETT-MCGUIRE, S. Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In: *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translations*, Theo Hermans (Ed.). New York: Croom Helm London and Sydney, 1985.
- BERMAN, A. A Eneida de Klossowski. In: *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2007.
- BIESTERFELDT, P. W. *Die Dramatische Technik Thomas Kyds*. Haale: Max Niemeyer Verlag, 1936.

BLOCH, M. *A Sociedade Feudal*. São Paulo: Edições 70, 1982.

BOURASSA, L. *Henri Meschonnic, pour une Poétique du Rythme*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1997.

BOWERS, F. *Elizabethan revenge Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 1959.

CAMPOS, A. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CANDEIAS, M. L. L. *A Fragmentação da Personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CANDIDO, A.; GOMES, P.; PRADO, D; GOMES, P. *O Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CHASTENET, J. *A vida de Elizabeth I da Inglaterra*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

COSTA, M. H. M. da. *A diferença entre as categorias Lebensäusserung, Entäusserung, Veräusserung e Entfremdung nos Manuscritos de 1844 de Karl Marx*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal de Minas Gerais, 1999.

CROWLEY, R. *Empires of the Sea*. New York: Random House, 2008.

DELEUZE, G.; GUATARI, F. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2000.

EPSON, W. The Spanish Tragedy. In: *Elizabethan Drama*, Ralph J. Kauffmann(Ed.). Oxford: Oxford University Press, 1978.

ERNE, L. *Beyond the Spanish Tragedy: a Study of the Works of Thomas Kyd*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2001.

EVEN-ZOHAR, I. *Poetics Today: Polysystem Studies*. Durham: Duke University Press, 1990.

FREEMAN, T. *Thomas Kyd: Facts and Problems*. Oxford: Claredon Press, 1968.

FALEIROS, A. *Traduzir o Poema*. São Paulo: Ateliê editorial, 2012.

FONTES, J. B. *Eros, Tecelão de Mitos: a Poesia de Safo de Lesbos*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

HAMILTON, D. From the Spanish Tragedy: a Speaking Picture. In: *The Spanish Tragedy*, Michael Neill(Ed.). London: Norton & Company, 2014.

HARDIE, W.R. *Res Metrica*. London: Oxford University Press, 1920.

HARRISON, G. B. *Elizabethan Plays and Players*. Michigan: Ann Arbor Books, 1956.

HEGEL, G.W. F. *Ciência de la Logica*. Madri: Abada Editores, 2011.

———. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 1992.

HEIDEGGER, M. *O Ser e o Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

HELIODORA, B. *Dramaturgia Elisabetana*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HOPKINS, L. *Christopher Marlowe: renaissance dramatist*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2008.

HORÁCIO. *The Odes*. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1997.

KAMEN, H. *Empire*. New York: Harper Collins, 2003.

KLIMAN, A. A Grande Recessão e a Teoria da Crise de Marx *Revista Outubro*, n. 24, p. 50-109, 2015.

KYD, T. The Spanish Tragedy. In: *Elizabethan Drama*, William Gassner and William Green (Eds.). New York: Applause, 1990.

———. The Spanish Tragedy. In: *The Complete Works of Thomas Kyd*, Frederik S. Boas (Ed.). Oxford: Claredon Press, 1901.

———. *The Spanish Tragedy*, Michael Neill (Ed.). London: Norton & Company, 2014.

———. *The Spanish Tragedy*, Philip Edwards (Ed.). London: Methuen & Co Ltd., 1959.

JAMESON, F. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1990.

LAMBERT, J. *A época romântica na França: os gêneros, a tradução e a evolução literária em Literatura e Tradução: textos selecionados de José Lambert*, 2011. Disponível em: <http://books.google.com.br/books/about/Functional_Approaches_to_Culture_and_Tra.html?hl=pt-BR&id=UWyvXA8Exe8C>.

LARANJEIRA, M. *A Poética Da Tradução*. São Paulo: Edusp, 1993.

———. *Functional Approaches to Culture and Translation: Selected Papers by José Lambert*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2006.

LEFEVERE, A. *Translations, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.

LEHMAN, H. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LESKY, A. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

LESSING, G. E. *De Teatro e Literatura*. São Paulo: Herder, 1964.

MACK, P. *Elizabethan Rhetoric Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MARTINS, M. *A instrumentalidade do modelo descritivo para a análise de traduções: o caso dos Hamlets brasileiros*. Dissertação (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999.

MATTINGLY, G. *The Defeat of the Spanish Armada*. London: Jonathan Capa Ltd., 1959.

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da Economia Política*. Livro 1: O Processo de Produção do Capital. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

MESCHONNIC, H. *Critique du Rythme, Anthropologie Historique du Langage*. Paris: Verdier, 1982.

———. *Ethics and Politics of Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011.

MORAES, L. C. D. “A sintaxe da lingua falada”. In: *Análise de textos orais*, Dino Preti (org.). Humanitas, 1999.

MOURÃO, G. M. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

MURRAY, P. *Thomas Kyd*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1969.

NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos Ídolos*. São Paulo: Hemus, 1976.

PIESSE, A. J. Kyd’s Spanish Tragedy. In: *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*, Michael Hattaway (Ed.). Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

POUND, E. *The Cantos*. New York: New Directions, 1993.

PRIOR, M. *The Language of Tragedy*. New York: Columbia University Press, 1947.

RAMSON, J. C. Criticism as Mere Speculation. In: *Criticism: Major Statements*, Charles Kaplan and William Davies Anderson (Eds.). New York: Bedford/St. Martin's, 1999.

RICHARDS, J. *Rhetoric and Courtliness in Early Modern Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROWSE, A. L. *The England of Elizabeth: The Structure of Society*. London: Macmillan & Company Ltd., 1950.

RYNGAERT, J. P. *Introdução à análise do teatro*. Martins Fontes, 1996.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

———. *Hamlet*. Tradução de Millor Fernandes. São Paulo: L&PM, 2014.

———. *Hamlet*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

———. *Hamlet*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril, 1976.

SZONDI, P. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

TORRANO, J. *Três poemas de Safo de Lesbos*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2009.

VINOGRADOV, V.V. *Des Tâches de la Stylistique em Théorie de la Littérature*, Tzvetan Todorov (Ed.). Paris: Éditions du Seuil, 1965.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Editora Brasileira, 1964.

———. *Ouvres de Virgile*. Paris: Librairie Hachete, 1929.

TYMOCZKO, M. *Translation in a postcolonial context*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.

TYNIANOV, J. *Des Tâches de la Stylistique en Théorie de la Littérature*, Tzvetan Todorov (Ed.). Paris: Éditions du Seuil, 1965.

———. *La Notion de Construction en Théorie de la Littérature*, Tzvetan Todorov (Ed.). Paris: Éditions du Seuil, 1965.

WOODWARD, E. L. *Uma História da Inglaterra*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1962.

VERMEER, H. *Esboço de uma Teoria da Tradução*. São Paulo: Edições Asa, 2001.

WILLIAMS, R. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ANEXO – Monólogos expostos na ordem de apresentação

Monólogo 1

FANTASMA: Quando essa eterna substância da minh'alma
Vivia aprisionada à minha lasciva carne,
Uma servindo à outra no que devia,
Eu era um cortesão na corte ibérica:
Meu nome era Don Andrea; de descendência
Não plebeia, mas ainda bem abaixo
Ao grato destino da minha doce idade.
Pois lá, no altivo auge dos meus anos,
Por serviço dedicado e amor merecido,
Em segredo possuí uma ilustre dama
Que, soberba e doce, Bellimperia se chama.
Mas, na colheita dos meus prazeres de verão
A morte do inverno queimou o florir da minha alegria
Forçando o divórcio entre eu e meu amor.
Pois no último conflito com Portugal
Meu valor me levou à boca do perigo
Até que a morte fez passagem pelas minhas feridas.
Quando eu morri, minh'alma foi direto
Atravessar o rio corrente do Aqueronte:
Mas o áspero Charon, único barqueiro ali
Disse que, meus ritos fúnebres não tendo sido feitos,
Eu não deveria sentar entre os passageiros.
Antes do sol dormir três noites no colo de Tetis,
E serenar seu carro ardente no seu fluxo,
Por Don Horácio, filho do nosso Marechal
Meu funeral e exéquias foram feitos.
Então o barqueiro do inferno concordou
Em me atravessar para a lodosa costa
Que leva às horríveis ondas do cruel Averno.
Lá, agradando Cérbero com palavras doces
Passei os perigos do primeiro promontório.
Não longe dali, entre dez mil almas
Vi Minos, Aeacus e Radamanto
De quem logo comecei a me aproximar,

Para suplicar passagem ao meu fantasma errante,
Mas Minos, em folhas cinzeladas de sorteio
Desenhou a maneira da minha vida e morte.
“Este cavaleiro”, ele disse, “viveu e morreu por amor,
E por seu amor tentou a sorte na guerra,
E pela sorte na guerra perdeu ambos, amor e vida...”
“Então”, disse Aecus, “ponha-o logo
Para andar com amantes nos nossos campos de amor,
E passar o curso do eterno tempo
Sob árvores de verde mirtonas sombras dos ciprestes.”
“Não, não”, disse Radamanto, “não é bom
Com almas amáveis colocar um soldado.
Ele morreu na guerra e deve, para os campos de Marte
Onde o ferido Hector vive em eterna agonia
E os mirmidões de Aquiles combatem na padaria.”
Então Minos juiz mais suave dos três
Fez um artifício para acabar com a diferença
“Mande-o”, disse, “para o nosso rei infernal,
Para que convenha a sentença à sua majestade
Para isso logo meu passaporte foi feito.
Enquanto estava a caminho da corte de Plutão,
Por sombras terríveis e escuridão crescente
Vi mais visões que mil línguas podem relatar,
Penas podem escrever, corações mortais podem pensar.
Três caminhos haviam: o da direita
Levava direto ao campo acima mencionado
Onde moram amantes e sanguinários soldados;
Mas cada tipo contido em seus limites.
O da esquerda, descendo tenebroso
Se projetava no mais profundo inferno,
Onde fúrias sangrentas estalam o açoite de aço
E o pobre Ixion gira no infinito espaço;
Onde especuladores se afogam com ouro derretido
E os lúbricos se abraçam com vis serpentes,
E assassinos gemem com feridas que nunca matam
E perjuros se afogam e chumbo derretido
E o sujo vício com tormentos esmagado.

Entre estas estradas trilhei o caminho do meio,
 Que me trouxe ao belo gramado Elísio,
 No meio do qual se posta uma alta torre,
 Muro de bronze, portão de diamante.
 Aqui, achando Plutão e Proserpina
 Mostrei meu passaporte, humilde, de joelhos;
 Então, a bela Proserpina sorriu,
 E pediu que só ela desse a minha sentença.
 Plutão gostou e selou isso com um beijo.
 Imediatamente, Vingança, ela te suspirou no ouvido
 E te disse para me passar no portão do sono,
 Onde sonhos passam na noite silenciosa.
 Assim que ela falou nós chegamos
 (eu não sei como) num piscar de olhos.³³⁹

³³⁹GHOST: When this eternal substance of my soul / Did live imprisoned in my wanton flesh, / Each in their function serving other's need, / I was a Courtier in the Spanish Court. / My name was Don Andrea; my descent, / Though not ignoble, yet inferior far / To gracious fortunes of my tender youth: / For there in prime and pride of all my years, / By duteous service and deserving love, / In secret I possessed a worthy dame, / Which hight sweet Bel-imperia by name. / But in the harvest of my summer' joys, / Death's winter nipped the blossoms of my bliss, / Forcing divorce betwixt my love and me. / For in the late conflict with Portingale / My valor drew me into danger's mouth, / Til life to death made passage through my wounds. /
 When I was slain, my soul descended straight / To pass the flowing stream of Acheron; / But churlish Charon, only boatman there, / Said that, my rites of burial not performed, / I might not sit amongst his passengers. / Ere Sol had slept three nights in Thetis' lap, / And slaked his smoking chariot in her flood, / By Don Horatio, our Knight-Marshall's son, / My funerals and obsequies were done. / Then was the ferry-man of Hell content / To pass me over to the slimy strond / That leads to fell Avernus' ugly waves. / There, pleasing Cerberus with honeyed speech, / I passed the perils of the foremost porch. / Not far from hence, amidst ten thousand souls, / Sat Minos, Aeacus, and Rhadamanth, / To whom no sooner 'gan I make approach, / To crave a passport for my wandering ghost, / But Minos, in graven leaves of Lottery, / Drew forth the manner of my life and death. / 'This knight,' quoth he, 'both lived and died in love, / And for his love tried fortune of the wars, / And by war's fortune lost both love and life. / 'Why then,' said Aecus, 'convey him hence, / To walk with lovers in our fields of love, / And spend the course of everlasting time / Under green myrtle trees and cypress shades.' / 'No, no,' said Rhadamanth, 'it were not well / With loving souls to place a martialist. / He died in war and must to Martial fields, / Where wounded Hector lives in lasting pain/ And Achilles' Myrmidons do scour the plain.' / Then Minos, mildest censor of the three, / Made this device to end the difference: / 'Send him,' quoth he, 'to our infernal King, / To doom him as best seems his Majesty.' / To this effect my passport straight was drawn. / In keeping on my way to Pluto's Court, / Through dreadful shades of ever-glooming night, / I saw more sights than thousand tongues can tell, / Or pens can write, or mortal hearts can think. / Three ways there were: that on the right-hand side / Was ready way unto the 'foresaid fields, / Where lovers live and bloody Martialists; / But either sort contained within his bounds. / The left-hand path, declining fearfully, / Was ready downfall to the deepest hell, / Where bloody furies shakes their whips of steel, / And poor Ixion turns an endless wheel; / Where usurers are choked with melting gold / And wantons are embraced with ugly Snakes, / And murderers groan with never-killing wounds, / And perjured wights scalded in boiling lead, / And all foul sins with torments overwhelmed. / 'Twixt these two ways I trod the middle path, / Which brought me to the fair Elysian green, / In midst whereof there stands a stately tower, / The walls of brass, the gates of adamant. / Here finding Pluto with his Proserpine, / I showed my passport humbled on my knee; / Whereat fair Proserpine began to smile, / And begged that only she might give my doom. / Pluto was pleased, and sealed it with a kiss. / Forthwith, Revenge, she rounded thee in th' ear, / And bade thee lead me through the gates of Horn, / Where dreams have passage in the silent night. / No sooner had she spoke but we were here, / (I wot not how) in twinkling of an eye.

Monólogo 2

Onde Espanha e Portugal se unem
Inclinando mutuamente suas fronteiras,
Lá, com orgulhosa força, se encontraram nossos exércitos:
Ambos bem equipados, cheios de esperança e medo,
Ambos se ameaçando com ousados feitos,
Ambos exibindo cores diversas de artifícios
Ambos, com ímpeto, tocando trompas, tambores, pífanos,
Ambos lançando altos clamores para o céu
Que em rios, vales e colinas ecoavam
E o próprio firmamento se assustava co'escarcéu.
Os batalhões, e ambos, arranjados em forma de esquadra,
Os cantos bem cercados com pólvora e bala;
Mas antes de irmos para o mano a mano
Chamei uma guarda, com tiro em punho,
Da retaguarda, pra começar o combate:
Trouxeram mais chumbo para os encontrar.
Enquanto isso, de ambos os lados, tocou nossa ordenança
E os capitães lutaram para mostrar sua pujança.
Don Pedro, chefe da cavalaria inimiga
Tentou, com seu brasão,
Quebrar a ordem do nosso batalhão:
Mas Don Rogério, valoroso guerreiro,
Foi ao seu encontro com mosqueteiros
E interrompeu a artimanha do seu assalto.
Em volta, durante a crua escaramuça,
Os batalhões se combatiam punho a punho,
Seus violentos tiros lembravam a fúria do oceano
Quando, rugindo alto, com vaga crescente,
Se choca em rochas de enormes muralhas,
E se dilata para engolir vizinhas praias.
Agora, enquanto Bellona a esmo rugia
Densas tormentas de balas zuniam como, no inverno, granizo,
E o tremor de hastes pontudas turvava o ar perturbado.

Pede pes et cuspide cuspis;
Arma sonant armis, vir petiturque viro
 ‘pé contra pé, lança contra lança,
 Armas se chocam e homens se perseguem’.

Por todo lado capitães caíam, e soldados,
 Alguns muito feridos, outros mortos no ato:
 Aqui fica um corpo com a cabeça decepada,
 Ali, pernas e braços no chão sangram sobre a grama,
 Misturados com armas e corcéis estripados,
 Que espalhavam púrpura na planície.
 Nesse tumulto, três longas horas ou mais
 A vitória pra nenhum lado se inclinou.
 Até que Don Andrea com seus bravos lanceiros
 No seu principal batalhão fez tão grande brecha
 Que, atordoadas, se retirou a multidão.
 Mas Balthasar, o jovem príncipe português,
 Trouxe socorro e os encorajou a ficar.
 Por causa disso, se renovou a batalha,
 E no conflito Andrea foi morto,
 Bravo homem de armas, mas fraco para Balthasar.
 Ainda enquanto o príncipe, exultando sobre ele,
 Cuspia orgulhoso alarde, que cobrimos de censura,
 Amizade e ousada bravura se juntaram,
 Impulsionaram Horácio, filho do nosso Marechal,
 A desafiar o príncipe a uma luta avulsa:
 Não durou muito o combate entre os dois,
 Mas logo o príncipe foi apanhado do seu cavalo,
 E forçado a se declarar prisioneiro do oponente.
 Quando foi pego, todos os outros fugiram,
 E nossos carabineiros os perseguiram até a morte,
 Até que Febo acenando do oeste profundo
 Fez nossas trombetas soarem para a retirada.³⁴⁰

³⁴⁰ GENERAL: Where Spain and Portingale do jointly knit / Their frontiers, leaning on each other's bound, / There met our armies in their proud array: / Both furnished well, both full of hope and fear, / Both menacing alike with daring shows, / Both vaunting sundry colors of device, / Both cheerly sounding trumpets, drums, and fifes, / Both raising dreadful clamors to the sky, / That valleys, hills and rivers made rebound, / And heaven itself was frightened with the sound. / Our battles both were pitched in squadron form, / Each corner strongly fenced with wings of shot; / But ere we joined and came to push of Pike, / I brought a squadron of our readiest shot / From out our rear-ward,

Monólogo 3

Que clamores me arrancam da cama descoberta
 E gelam meu ofegante peito com trêmulo medo,
 Que nunca antes ameaça pode abalar?
 Quem chama Jerônimo? Fale, aqui estou.
 Eu não cochilei, portanto não foi sonho
 Não, não, uma mulher gritou por socorro
 E aqui nesse jardim foi dado seu grito
 E nesse jardim eu devo resgatá-la.
 Mas espere, que espetáculo mortífero é esse?
 Um homem enforcado e os matadores fugiram
 E em minha chácara, para por a culpa em mim.
 Esse lugar foi feito para a alegria, não para a morte.
 [*Ele corta a corda*]
 Essas roupas que ele usa, eu vi muitas vezes.
 Meu Deus, é Horácio, meu querido filho,
 Oh, não, mas é ele que outrora foi meu filho;
 Oh, foi você que me chamou da cama?
 Oh, fale, se alguma faísca de vida ficou.
 Eu sou seu pai; quem matou meu filho?
 Que monstro selvagem sem humanidade
 Veio aqui se faltar do seu sangue inocente,
 E deixou seu sangrento corpo aqui aviltado,

to begin the fight: / They brought another wing to encounter us. / Meanwhile, our Ordinance played on either side,
 / And captains strove to have their valors tried. / Don Pedro, their chief Horsemen's Colonel, / Did wit his Cornet
 bravely make attempt / To break the order of our battle-ranks; / But Don Rogero, worthy man of war, / Marched
 forth against him with our Musketers / And stopped the malice of his fell approach. / While they maintain hot
 skirmish to and fro, / Both battles join and fall to handy-blows, / Their violent shot resembling th' ocean's rage /
 When, roaring loud and with a swelling tide, / It beats upon the rampiers of huge rocks / And gapes to swallow
 neighbor-bounding lands. / Now while Bellona rageth here and there, / Thick storms of bullets ran like winter's
 hail, / And shivered Lances dark the troubled air. / *Pede pes et cuspide cuspis, / Arma sonant armis, vir petiturque*
viro. / On every side drop Captains to the ground, / And soldiers, some ill-maimed, some slain outright. / Here
 falls a body sundered from his head, / There legs and arms lie bleeding on the grass, / Mingled with weapons and
 unbowelled steeds, / That scattering overspread the purple plain. / In all this turmoil, three long hours and more, /
 The victory to neither part inclined / Til Don Andrea, with his brave Lanciers, / In their main battle made so great
 a breach / That, half-dismayed, the multitude retired; / But Balthazar, the Portingale's young Prince, / Brought
 rescue and encouraged them to stay. / Here hence the fight was eagerly renewed, / And in that conflict was Andrea
 slain, / Brave man-at-arms, but weak to Balthazar. / Yet while the Prince, insulting over him, / Breathed out proud
 vaunts, sounding to our reproach, / Friendship and hardy valor, joined in one, / Pricked forth Horatio, our Knight-
 Marshal's son, / To challenge forth that Prince in single fight: Not long between these twain the fight endured, /
 But straight the Prince was beaten from his horse / And forced to yield him prisoner to his foe. / When he was
 taken, all the rest they fled, / And our Carbines pursued them to the death / Til Phoebus, waving to the western
 deep, / Our Trumpeters were charged to sound retreat.

Para mim, entre essas escuras sombras assassinas,
 Afogar você com o oceano das minhas lágrimas?
 Oh céus, porque fizeste a noite para cobrir os pecados?
 De dia esse fato funesto não teria se dado.
 Oh terra, por que, a tempo, não veio devorar
 O vil profanador deste santo lugar?
 Oh pobre Horácio, onde deste tropeço
 P'ra perder a vida antes que tivesse começo?
 Oh maldito açougueiro, seja lá quem for
 Como foi esganar a virtude e o valor?
 Ai, miserável que sou, perdi meu contentamento
 Ao perder meu Horácio, meu doce rebento.³⁴¹

³⁴¹What outcries pluck me from my naked bed/ And chill my throbbing heart with trembling fear, / Which never danger yet could daunt before? / Who calls Hieronimo? speak, here I am,/ I did not slumber; therefore twas no dream. / No, no, it was some woman cried for help, / And here within this garden did she cry, / And in this garden must I rescue her. / But stay, what murd'rous spectacle is this? / A man hanged up and all the murderers gone: / And in my bower, to lay the guilt on me. / This place was made for pleasure, not for death. / Those garments that he wears I oft have seen: / Alas, it is Horatio, my sweet son. / Oh no, but he that whilom was my son. / Oh, was it thou that call'dst me from my bed? / Oh speak, if any spark of life remain. / I am thy Father; who hath slain my son? / What savage monster, not of human kind, / Hath here been glutted with thy harmless blood, / And left thy bloody corpse dishonored here, / For me, amidst these dark and deathful shades, / To drown thee with an ocean of my tears? / Oh heavens, why made you night to cover sin? / By day this deed of darkness had not been. / Oh earth, why didst thou not in time devour / The vile profaner of this sacred bower? / Oh poor Horatio, what hadst thou misdone / To leese thy life, ere life was new begun? / Oh wicked butcher, whatsoe'er thou wert,/ How could thou strangle virtue and desert? / Aye me most wretched, that have lost my joy / In leeing my Horatio, my sweet boy! (II. V).

Monólogo 4

Oh olhos, não olhos, mas fonte farta de lágrimas
 Oh vida, não vida, mas forma viva de morte;
 Oh mundo, não mundo, mas massa de erros públicos
 Confuso e coberto de assassinato e transgressão
 Oh, céus sagrados, se essa maldita ação
 Se essa inumana e bárbara tentativa
 Se esse incomparável homicídio portanto
 Do meu – mas, agora, não mais – meu filho,
 Deve, sem denúncia e sem desforra ficar
 Como diremos que tuas determinações são justas
 Se injustamente lidas com quem à tua justiça se ajusta?
 A noite, triste confidente aos meus lamentos,
 Com terríveis quimeras acorda minha alma atormentada,
 E com as feridas do meu desditoso filho
 Solicita-me informação da sua morte.
 Horríveis demônios arremetem direto do inferno
 E direcionam meus passos por afastadas veredas
 E amedrontam meu coração com pensamentos ardentes e inflamados
 O dia nublado demonstra meu desagrado,
 Cedo começa a registrar meus devaneios
 E me conduz em busca do assassino.
 Olhos, vida, mundo, céus, inferno, noite, dia,
 Vejam, busquem, mostrem, mandem algum homem, algum meio que
 deveria...
[cai uma carta]
 O que temos aqui? Uma carta? Ora, não é isso:
 Uma carta escrita para Jerônimo.
[Tinta vermelha] “Por não ter tinta, receba este escrito sangrento:
 Meu malfadado irmão se escondeu de você;
 Se vingue nele e em Baltazar,
 Pois foram eles que assassinaram seu filho.
 Jerônimo, vingue a morte de Horácio,
 E fique melhor do que Bel-Imperia se encontra.”
 O que significa este milagre inesperado?

Meu filho morto por Lourenço e o príncipe?
 Que causa tinham para tramar contra Horácio?
 Ou o que levaria você Bel-Imperia,
 A acusar seu irmão, tivesse sido ele a causa?
 Jerônimo, atenção, você foi traído,
 E como cilada para a sua vida este plano foi urdido.
 Seja prudente, portanto, não seja simplório:
 Isso foi inventado para lhe intimidar
 Que você, por isso, Lourenço possa acusar;
 E ele, por sua desonra, possa arrastar
 Sua vida em risco e o seu nome em ódio.
 Querida era a vida do meu amado filho,
 E a sua morte admite que eu me vingue.
 Então não arrisque a sua própria, Jerônimo,
 Mas viva para atingir a sua resolução.
 Eu vou, portanto, pelas evidências, tentar
 Ver o que eu consigo para confirmar essa carta;
 E escutar perto da casa do Duque de Castela,
 Junto, se eu puder, de Bel-Imperia,
 Para ouvir mais, mas nada revelar.³⁴²

³⁴² Oh eyes, no eyes, but fountains fraught with tears; / Oh life, no life, but lively form of death; / Oh world, no world, but mass of public wrongs, / Confused and filled with murder and misdeeds. / Oh sacred heavens, if this unhallowed deed, / If this inhuman and barbarous attempt, / If this incomparable murder thus/ Of mine, but now no more my son, / Shall unrevealed and unrevenged pass, / How should we term your dealings to be just / If you unjustly deal with those, that in your justice trust? / The night, sad secretary to my moans, / With direful visions wakes my vexed soul, / And with the wounds of my distressful son / Solicits me for notice of his death. / The ugly fiends do sally forth of hell, / And frame my steps to unfrequented paths, / And fear my heart with fierce inflamed thoughts. / The cloudy day my discontents records, / Early begins to register my dreams, / And drive me forth to seek the murderer. / Eyes, life, world, heavens, hell, night and day, / See, search, show, send some man, some mean, that may / What's here? a letter? tush, it is not so: / A letter written to Hieronimo. / For want of ink, receive this bloody writ: / Me hath my hapless brother hid from thee; / Revenge thyself on Balthazar and him: / For these were they that murdered thy son. / Hieronimo, revenge Horatio's death, / And better fare than Bel-imperia doth. / What means this unexpected miracle? / My son slain by Lorenzo and the Prince. / What cause had they Horatio to malign? / Or what might move thee, Bel-imperia, / To accuse thy brother, had he been the mean? / Hieronimo, beware, thou art betrayed, / And to entrap thy life, this train is laid. / Advise thee therefore, be not credulous: / This is devised to endanger thee, / That thou by this Lorenzo shouldst accuse; / And he, for thy dishonor done, should draw / Thy life in question and thy name in hate. / Dear was the life of my beloved son, / And of his death behoves me be revenged: / Then hazard not thine own, Hieronimo, / But live t'effect thy resolution. / I therefore will by circumstances try, / What I can gather, to confirm this writ; / And hearkening near the Duke of Castile's house, / Close, if I can, with Bel-imperia, / To listen more but nothing to bewray (III, 2).

Monólogo 5

JERÔNIMO: Onde ir para descarregar minha desventura
Minha desventura cuja carga cansa o mundo
Ou meus clamores, que sobrecarregaram o ar
Com pranto incessante por meu falecido filho?
Os ventos estrondosos, conspirando com minhas palavras,
Ao meu lamento moveram as árvores desfolhadas,
Despiram os prados de sua grama florida
Formaram lama das montanhas com a maré das minhas lágrimas
E devassaram os portões luzidios do inferno.
Ainda está atormentada a minha alma torturada
Com soluços entrecortados e acessos incansáveis
Que com asas sobem, e flutuando no ar
Bate nas janelas dos céus mais brilhantes
Solicitando por justiça e vingança;
Mas eles estão naquelas alturas imperiais,
Onde, fortificados com muros de diamante,
Eu encontro o lugar inexpugnável; e eles
Resistem aos meus lamentos e não dão ouvidos às minhas palavras.

[Entra o CARRASCO com uma carta]

CARRASCO: Oh, senhor! Deus te abençoe, senhor. O homem, senhor, Petergade, senhor, aquele que era cheio de ideia.

JERÔNIMO: Bem. O que tem ele?

CARRASCO: Oh, senhor, ele se deu mal. Ele tinha uma carta válida que o livrava. Aqui está a autorização. Eu digo, Senhor, nós agimos mal com ele!

JERÔNIMO: Eu te garanto. Dê isso para mim.

CARRASCO: Ficarás entre eu e a força?

JERÔNIMO: Vou, vou.

CARRASCO: Eu agradeço Vossa Reverência.

[Sai o CARRASCO]

JERÔNIMO: E ainda, apesar de pouco me dizer respeito,
Eu vou, para aliviar a dor que sinto,
Fazer uma trégua com a mágoa e ler isso.
“Meu senhor, eu escrevo como a minha situação extrema exige,
Para que o senhor faça algo para que eu seja solto.
Se o senhor não fizer nada será meu desespero,
E na minha morte revelarei a verdade.
Sabe, senhor, eu o matei por sua causa,
E estava agindo junto do príncipe e do senhor.
Levado por recompensas e promessas esperançosas
Ajudei a matar Don Horácio também.”
Ajudou a matar meu Horácio?
E os atores dessa maldita tragédia
Foram vocês, Lourenço, Baltazar e você,
De quem meu filho, meu filho merecia tanta consideração.
O que eu ouvi, o que os meus olhos contemplaram?
Oh, sagrados céus, pode acontecer
Que um ato tão monstruoso e detestável,
Tão bem sufocado, por tanto tempo ocultado,
Possa dessa maneira ser vingado e revelado?
Agora eu vejo o que eu nem ousava suspeitar,
Que a carta de Bel-Imperia não era fingida,
Nem fingida era ela, apesar deles falsamente terem prejudicado
Tanto ela, eu mesmo, Horácio, e eles próprios.
Agora eu devo comparar entre a dela e esse,
De cada acidente que eu não conseguia ver
Até agora, e agora eu percebo claramente,
Eles fizeram o que o céu, sem punição, não consente.
Oh, falso Lourenço, são estes seus olhares adúladores,
É essa a honra que você fez ao meu filho?
E Baltazar, maldito para minha alma e para mim.
Foi essa a recompensa que ele reservou para você?
Maldita a causa dessa guerra coagida;
Maldita sua baixeza e cativoiro
Maldito seu berço, seu corpo e sua alma
Seu pai celerado e você mesmo, cativo,
E expulso por áspera execração seja

O dia e o lugar onde ele o lamentou.
 Mas porque perco eu minhas palavras infrutíferas
 Se nada senão o sangue vai satisfazer meu sofrimento?
 Vou direto para meu senhor, o Rei,
 E pedir alto por justiça pela corte;
 Consumindo as pedras com meus pés mirrados,
 E ou adquirir justiça de tanto suplicar,
 Ou cansá-los todos com as minhas ameaças de vingança.³⁴³

³⁴³ Where shall I run to breathe abroad my woes, / My woes, whose weight hath wearied the earth? / Or mine exclaims, that have surcharged the air / With ceaseless plaints for my deceased son? / The blust'ring winds, conspiring with my words, / At my lament have moved the leafless trees, / Disrobed the meadows of their flowered green, / Made mountains marsh with spring-tides of my tears / And broken through the brazen gates of hell. / Yet still tormented is my tortured soul / With broken sighs and restless passions / That winged mount; and, hovering in the air, / Beat at the windows of the brightest heavens, / Soliciting for justice and revenge: / But they are placed in those imperial heights, / Where, countermured with walls of diamond, / I find the place impregnable; and they / Resist my woes and give my words no way. / [*Enter Hangman with a letter.*] / HANGMAN: Oh Lord, sir! God bless you, sir! The man, sir, / Petergade, sir, he that was so full of merry conceits / HIERONIMO: Well, what of him? / HANGMAN: Oh Lord, sir, he went the wrong way; the fellow had / a fair commission to the contrary. Sir, here is his passport; I pray you, sir, we have done him wrong. / HIERONIMO: I warrant thee, give it me. / HANGMAN: You will stand between the gallows and me? / HIERONIMO: Aye, aye. / HANGMAN; I thank your Lord worship. [*Exit Hangman.*] / HIERONIMO: And yet, though somewhat nearer me concerns, / I will, to ease the grief that I sustain, / Take truce with sorrow while I read on this. / 'My Lord, I write as mine extremes required, / That you would labor my delivery; / If you neglect, my life is desperate, / And in my death I shall reveal the troth. / You know, my Lord, I slew him for your sake, / And was confederate with the Prince and you; / Won by rewards and hopeful promises, / I holp to murder Don Horatio too. ' / Holp he to murder mine Horatio? / And actors in th' accursed Tragedy / Wast thou, Lorenzo, Balthazar and thou, / Of whom my son, my son deserved so well? / What have I heard, what have mine eyes beheld? / Oh sacred heavens, may it come to pass / That such a monstrous and detested deed, / So closely smothered, and so long concealed, / Shall thus by this be venged or revealed? / Now see I what I durst not then suspect, / That Bel-imperia's Letter was not feigned. / Nor feigned she, though falsely they have wronged / Both her, myself, Horatio, and themselves. / Now may I make compare 'twixt hers and this, / Of every accident I ne'er could find

Til now, and now I feelingly perceive / They did what heaven unpunished would not leave. / Oh false Lorenzo: are these thy flattering looks? / Is this the honor that thou didst my son? / And Balthazar, bane to my soul and me: / Was this the ransom he reserved thee for? / Woe to the cause of these constrained wars; / Woe to thy baseness and captivity; / Woe to thy birth, thy body, and thy soul, / Thy cursed father, and thy conqueredself; And banned with bitter execrations be / The day and place where he did pity thee. / But wherefore waste I mine unfruitful words, / When naught but blood will satisfy my woes?

I will go plain me to my Lord the King, / And cry aloud for justice through the Court, / Wearing the flints with these my withered feet; / And either purchase justice by entreats, / Or tire them all with my revenging threats (III. vii).

Monólogo 6

Oh, paciência
 Pois outra fala, para nós, pode ter precedência.
 Mas se você se importunar em saber
 O caminho até ele, e onde o encontrar,
 Então me ouça, sua dúvida eu vou sanar.
 Tem um caminho ao seu lado esquerdo
 Que leva de uma consciência pesada
 Até uma floresta de desconfiança e medo,
 Uma paragem nas trevas, temerária para passar.
 Lá você vai encontrar pensamentos sombrios
 Cujos humores malignos, se você apenas ouvi-los
 Vai conduzi-lo ao desespero e ao desaparecimento.
 Cujos penhascos pedregosos, uma vez contemplados
 Dentro de grandes vales de noite eterna
 Que, acesos com as iniquidades do mundo,
 Lançam emanções imundas e detestáveis.
 Não longe dali, onde assassinos construíram
 Uma habitação para suas almas malditas,
 Lá, num caldeirão de bronze, fixado por Jove,
 Em sua ira feroz, num fogo sulfuroso,
 Vocês vão encontrar Lourenço se banhando
 Em chumbo derretido e sangue de inocentes.³⁴⁴

³⁴⁴ Oh, forbear, / For other talk for us far fitter were. / But if you be importunate to know / The way to him and where to find him out, / Then list to me, and I'll resolve your doubt. / There is a path upon your left-hand side / That leadeth from a guilty conscience / Unto a forest of distrust and fear, / A darksome place, and dangerous to pass: / There shall you meet with melancholy thoughts, / Whose baleful humors if you but uphold, / It will conduct you to despair and death: Whose rocky cliffs when you have once beheld, / Within a hugy dale of lasting night, / That, kindled with the world's iniquities, / Doth cast up filthy and detested fumes: / Not far from thence, where murderers have built / A habitation for their cursed souls, / There, in a brazen cauldron, fixed by Jove, / In his fell wrath, upon a sulfur flame, / Yourselves shall find Lorenzo bathing him / In boiling lead and blood of innocents (III, XI.).

Monólogo 7

Agora, senhor, eu vou ver o rei, e porventura
 O rei me veja e, gentil, ouça o meu lado;
 Por que não é uma rara e estranha conjuntura
 Que quem está em volta, com malícia, me mantenha calado?
 Vai, eu vejo a astúcia deles e não digo nada.
 Jerônimo, é hora para você marchar:
 Por um vale de uma corrente púrpura, coagulada
 Fica uma torre inflamada; lá um juiz está a se sentar
 Sobre um assento de aço e metal derretido
 E entre os dentes porta um brasão abrasado
 Que leva ao lago onde o inferno está colocado.
 Vamos, Jerônimo, vá até ele:
 Pela morte de Horácio ele dará seus direitos
 Desça este caminho e estará com ele em breve
 Ou este, e então não precisa tomar alento.
 Esse caminho ou aquele – vamos com calma, não pode ser:
 Pois se eu me matar ou me enforcar, quero ver
 Quem vai vingar a morte de Horácio?
 Não, não, ah, não. Perdoe. Absolutamente;
 Vou tomar esse caminho, e por esse caminho o rei nos alcança.
 E eu vou mostrar para ele, certamente.
 E Baltasar, eu vou ter minha vingança,
 E de você, Lourenço. Aqui está o rei – sem medo,
 E calma, calma – não deixe a água passar pelos dedos.³⁴⁵

³⁴⁵ Now, sir, perhaps I come and see the King; / The King sees me, and fain would hear my suit; / Why, is not this a strange and seld-seen thing, / That standers-by with toys should strike me mute? / Go to, I see their shifts and say no more. / Hieronimo, tis time for thee to trudge: / Down by the dale that flows with purple gore, / Standeth a fiery Tower; there sits a judge / Upon a seat of steel and molten brass, / And 'twixt his teeth he holds a fire-brand / That leads unto the lake where hell doth stand. / Away, Hieronimo! To him be gone: / He'll do thee justice for Horatio's death. / Turn down this path: thou shalt be with him straight; / Or this, and then thou needst not take thy breath: / This way, or that way -- soft and fair, not so: / For if I hang or kill myself, let's know / Who will revenge Horatio's murder then? / No, no; fie, no: pardon me, I'll none of that. / [*He flings away the dagger and halter.*] / This way I'll take, and this way comes the King, / [*He takes them up again.*] / And here I'll have a fling at him, that's flat. / And Balthazar, I'll be with thee to bring, / And thee, Lorenzo. Here's the King -- nay, stay, / And here, aye here -- there goes the hare away (III, XII).

Monólogo 8

Vindicta mihi

Sim, o céu, de todo o mal, terá vingança

Nem sofrerão assassinato sem punição.

Então calma, Jerônimo, o que eles querem faça:

Pois os mortais não podem decidir seu tempo.

Per scelus semper tutum est sceleribus iter.

Ataca, e ataca em casa, onde te ofertam o pecado

Que dos males às doenças sejam levados

e a morte é a pior resolução.

Pois quem pensa, com paciência, fazer guerra

Por uma vida tranquila, sua vida logo encerra

Fata si miseros juvant, habes salutem;

Fata si vitam negant, habes sepulchrum:

Se o destino suas misérias aliviar

Então tenha saúde, e que feliz você seja

Se o destino lhe nega a vida, Jerônimo

Ainda tenha certeza de uma tumba

Se nenhum dos dois, deixe que seu conforto seja

Que os céus cobrem aquele que não teve enterro.

E para concluir, eu vou vingar a morte dele,

Mas como? Não com o juízo vulgar dos homens,

Com males claros, mas inevitáveis,

Como em segredo, e de uma certa maneira

Que sob a aparência de amizade ficará melhor encoberto.

Homens sábios agarrarão suas oportunidades

Ajustando as coisas de maneira certa e segura, a seu tempo

Mas, nas urgências, a vantagem não tem tempo.

E, portanto, nenhum tempo é bom para a vingança

Portanto vou sossegar no meu desassossego

Disfarçando quietude na inquietude

Não parecendo que eu sei de suas vilanias

Que a minha simplicidade faça a todos pensarem

Que, ignorante, eu vá deixar tudo escapar

Pois a ignorância, eu sei, e eles bem sabem

Remedium malorum iners est.

Nem vale a pena, para mim, ameaçá-los,
 Quem, como tormenta de inverno sobre uma planície
 Vai me abater com sua nobreza.
 Não, não, Jerônimo, você deve aplicar
 Seus olhos à observação, e sua língua
 Para falas mais suaves do que seu espírito deseja,
 Seu coração à paciência, e suas mãos ao descanso,
 Sua boina à cortesia, seus joelhos a se dobrar,
 Até que saiba quando, onde e como se vingar.³⁴⁶

³⁴⁶*Vindicta mihi!* / Aye, heaven will be revenged of every ill; / Nor will they suffer murder unrepaid. / Then stay, Hieronimo, attend their will: / For mortal men may not appoint their time. / *Per scelus semper tutum est sceleribus iter.* / Strike, and strike home, where wrong is offered thee; / For evils unto ills conductors be, / And death's the worst of resolution. / For he that thinks with patience to contend / To quiet life, his life shall easily end. / *Fata si miseros juvant, habes salutem;* / *Fata si vitam negant, habes sepulchrum:* / If destiny thy miseries do ease, / Then hast thou health, and happy shalt thou be: / If destiny deny thee life, Hieronimo, / Yet shalt thou be assured of a tomb: / If neither, yet let this thy comfort be, / Heaven covereth him that hath no burial. / And to conclude, I will revenge his death, / But how? not as the vulgar wits of men, / With open, but inevitable ills, / As by a secret, yet a certain mean, / Which under kind-ship will be cloaked best. / Wise men will take their opportunity, / Closely and safely fitting things to time. / But in extremes advantage hath no time. / And therefore all times fit not for revenge / Thus therefore will I rest me in unrest, / Dissembling quiet in unquietness, / Not seeming that I know their villainies, / That my simplicity may make them think / That ignorantly I will let all slip: / For ignorance, I wot, and well they know, / *Remedium malorum iners est.* / Nor ought avails it me to menace them / Who, as a wintry storm upon a plain, / Will bear me down with their nobility. / No, no, Hieronimo, thou must enjoin / Thine eyes to observation, and thy tongue / To milder speeches than thy spirit affords; / Thy heart to patience and thy hands to rest, / Thy Cap to courtesy, and thy knee to bow, / Til to revenge thou know when, where, and how. / How now, what noise? What coil is that you keep? (III, XIII).

Monólogo 9

JERÔNIMO: Errado, senhor, meu filho é que foi assassinado.

Ah, meu filho, meu filho, ah, meu filho Horácio.

Mas meu ou seu, Bazulto, se anime.

Aqui, pegue meu lenço e limpe seus olhos,

Para que eu, miserável, nos seus infortúnios possa ver

O retrato vivo do meu eu que morre. [*ele tira o lenço ensanguentado*]

Oh não, não isso. Horácio, isso era seu,

E quando eu o tingi no seu diletíssimo sangue

Isso foi um testemunho entre sua alma e a minha,

Que da sua morte eu deveria ser vingado

Mas aqui, leve isso, e isso – o que, minha bolsa?

Sim, isso, e aquilo, e tudo o mais é seu.

Pois uma e a mesma é a nossa desgraça.

1º. CIDADÃO: Oh, veja a bondade de Jerônimo.

2º. CIDADÃO: Essa caridade o mostra um cavalheiro

JERÔNIMO: Veja, veja, oh, veja sua vergonha, Jerônimo,

Veja aqui um pai amoroso para com seu filho.

Contemple as mágoas e os tristes lamentos

Que ele derrama por seu filho defunto

Se do amor o efeito luta tanto em coisas inferiores

Se o amor empenha tais humores em mentes menores

Se o amor expressa tais poderes em pobres condições

Jerônimo, quando como um mar enfurecido

Atirado pelo vento e a maré, revirou então

Os altos vagalhões, o curso das ondas conservava,

Enquanto a água mais baixa no fundo laborava,

Então não se envergonha, Jerônimo, de negligenciar

A doce vingança do seu Horácio?

Apesar de nesta terra a justiça não poder ser encontrada

Vou descer pro inferno, e nesse impulso

Bater nas funestas portas da corte de Plutão

Pegando à força, como antes fez Alcides

Para torturar Don Lourenço e o resto

Exceto se o porteiro de três cabeças pudesse

Negar minha passagem para a praia viscosa

O poeta trácio você poderia imitar.

Venha, meu velho, seja meu Orfeu

E se você não conhece nenhuma nota na harpa

Então soe o fardo da ferida do seu coração dolorido

Até que nós consigamos que Proserpina garanta

Vingança naqueles que mataram meu filho.

Então eu vou rasgá-los e dilacerá-los assim e assim

Fendendo seus membros aos pedaços com meus dentes [*rasga os papéis*]

1º. CIDADÃO: Oh, senhor, minha declaração. [*Jerônimo sai e ele atrás*]

2º. CIDADÃO: Salve minha promissória.

[*Jerônimo entra*]

2º. CIDADÃO: Salve minha promissória.

3º. CIDADÃO: Ai, meu arrendamento, me custou dez pesos, e tu, meu senhor, o rasgou.

JERÔNIMO: Não é possível, eu não fiz nenhum ferimento,

Me mostre uma gota de sangue que escorreu dele.

Como é possível que eu o tenha matado?

De jeito nenhum. Corra. Pegue-me se puder.

[*Saem todos menos o idoso, ele fica parado até que Jerônimo entra de novo e, olhando para ele, fala*]

JERÔNIMO: E você voltou, Horácio, das profundezas

Para pedir por justiça aqui sobre a terra

Para dizer a seu pai que você quer vingança

Para espremer mais lágrimas dos olhos de Isabela

Cuja luz se escurece por lamentos tão longos?

Volte, meu filho, reclame com Éaco

Pois aqui não há justiça. Gentil menino, se vá

Pois a justiça é exilada desta terra.

Jerônimo lhe fará companhia.

Sua mãe roga ao reto Radamanto

Por justa vingança contra os seus assassinos.

BAZULTO: Nossa, meu senhor, de onde salta essa fala perturbada?

JERÔNIMO: Mas deixe-me olhar meu Horácio.

Doce menino, como você está mudado na sombra pálida da morte.

Proserpina não teve pena da tua juventude,

Mas a sua bela primavera carmesim-colorida sofreu

Com o envelhecido inverno para ser açoitada desse jeito?

Horácio, você parece pior que o seu provecto pai.

Ah, rude fado, que o favor assim transforma!

BAZULTO: Ah, meu bom senhor, eu não sou seu jovem filho.

JERÔNIMO: O que, não é meu filho? Então você é uma fúria

Enviada do reino vazio da noite escura

Para me incitar a comparecer

Diante de Minos e do reto Radamanto

Para afligir Jerônimo, que está em falta

E não busca vingar a morte de Horácio.

BAZULTO: Eu sou um homem afligido e não um fantasma

Que veio por justiça para meu filho morto.

JERÔNIMO: Sim, agora o conheço, agora que você mencionou seu filho.

Você é a imagem viva da minha dor.

Na sua face eu devo ver as minhas mágoas.

Seus olhos estão selados com lágrimas, sua face está pálida,

Sua fronte perturbada, e os seus lábios balbuciantes

Murmuram palavras tristes abruptamente interrompidas.

Por força de suspiros tempestuosos seu espírito respira,

E toda essa tristeza vem do seu filho.

E tal tristeza eu sinto pelo meu filho.

Venha, meu velho, você deve ir para Isabel.

Se encoste em meu braço, eu você, você eu devemos suportar,

E você, e eu, e ela vamos cantar uma canção,

Três partes em uma, e feita toda de discórdias.

Não fale de cordas, mas agora vamos,

Pois com uma corda Horácio foi morto.³⁴⁷

³⁴⁷ HIERONIMO: No, sir, it was my murdered son, / Oh my son, my son, Oh my son Horatio. / But mine, or thine, Bazulto, be content. / Here, take my handkercher, and wipe thine eyes, / Whiles wretched I in thy mishaps may see / The lively portrait of my dying self. / (*He draweth out a bloody napkin.*) / Oh no, not this; Horatio, this was thine; / And when I dyed it in thy dearest blood, / This was a token twixt thy soul and me, / That of thy death revenged I should be. / But here, take this, and this -- what, my purse? / Aye this, and that, and all of them are thine; / For all as one are our extremities. / 1 CITIZEN: Oh, see the kindness of Hieronimo. / 2 CITIZEN: This gentleness shows him a gentleman. / HIERONIMO: See, see, oh see thy shame, Hieronimo; / See here a loving father to his son: / Behold the sorrows and the sad laments / That he delivereth for his son's decease. / If love's effects so strives in lesser things, / If love enforce such moods in meaner wits, / If love express such power in poor estates; / Hieronimo, when, as a raging Sea, / Tossed with the wind and tide, o'erturnest then / The upper billows' course of waves to keep, / Whilest lesser waters labor in the deep: / Then shamest thou not, Hieronimo, to neglect / The sweet revenge of thy Horatio? / Though on this earth justice will not be found, / I'll down to hell, and in this passion / Knock at the dismal gates of Pluto's court, / Getting by force, as once Alcides did, / A troop of furies and tormenting hags, / To torture Don Lorenzo and the rest. / Yet lest the triple-headed porter should / Deny my passage to the slimy strand, / The Thracian poet thou shalt counterfeit. / Come on, old father, be my Orpheus, / And if thou canst no notes upon the Harp, / Then sound the burden of thy sore heart's grief, / Til we do gain that Proserpine may grant / Revenge on them that murdered my son. / Then will I rent and tear them, thus, and thus, / Shivering their limbs in pieces with my teeth. (*Tear the Papers.*) / 1 CITIZEN: Oh sir, my declaration. (*Exit Hieronimo, and they after.*) / 2 CITIZEN: Save my bond. / (*Enter Hieronimo.*) / 2 CITIZEN: Save my bond. / 3 CITIZEN: Alas, my lease, it cost me ten pound, / And you, my Lord, have torn the same. / HIERONIMO: That cannot be, I gave it never a wound; / Show me one drop of blood fall from the same: / How is it possible I should slay it then? / Tush, no; run after, catch me if you can. / (*Exeunt all but the old man. Bazulto remains til Hieronimo enters again, who, staring him the face, speaks.*) / HIERONIMO: And art thou come, Horatio, from the depth, / To ask for justice in this upper earth, / To tell thy father thou art unrevenged, / To wring more tears from Isabella's eyes, / Whose lights are dimmed with over-long laments? / Go back, my son, complain to Aecus; / For here's no justice; gentle boy, be gone, / For justice is exiled from the earth: / Hieronimo will bear thee company. / Thy mother cries on righteous *Rhadamanth* / For just revenge against the murderers. / SENEX: Alas, my Lord, whence springs this troubled speech? / HIERONIMO: But let me look on my Horatio. / Sweet boy, how art thou changed in death's black shade. / Had Proserpine no pity on thy youth, / But suffered thy fair crimson-colored spring / With withered winter to be blasted thus? / Horatio, thou art older than thy father: / Ah, ruthless fate, that favor thus transforms. / BAZULTO: Ah, my good Lord, I am not your young son. / HIERONIMO: What, not my son? thou then a fury art, / Sent from the empty Kingdom of black night, / To summon me to make appearance / Before grim Minos and just *Rhadamanth*, / To plague Hieronimo, that is remiss, / And seeks not vengeance for Horatio's death. / BAZULTO: I am a grieved man, and not a Ghost, / That came for justice for my murdered son. / HIERONIMO: Aye, now I know thee, now thou namest thy son; / Thou art the lively image of my grief; / Within thy face, my sorrows I may see. / Thy eyes are gummed with tears, thy cheeks are wan, / Thy forehead troubled, and thy mutt'ring lips / Murmur sad words abruptly broken off / By force of windy sighs thy spirit breathes; / And all this sorrow riseth for thy son; And self-same sorrow feel I for my son. / Come in, old man, thou shalt to Isabel; Lean on my arm; I thee, thou me, shalt stay, / And thou, and I and she will sing a song, / Three parts in one, but all of discords framed: / Talk not of cords, but let us now be gone, / For with a cord Horatio was slain (III, XIII, 80-174).

Monólogo 10

Bom, isso segue para Jerônimo:
Aqui encerramos nós com as línguas variadas,
E portanto concluo eu em nossa língua vulgar.
Talvez vós pensais – mas sem validade é o vosso pensamento –
De que isso foi fingido como ficção,
E que nós fazemos como fazem todos os trágicos:
Morrer hoje para atuar na nossa cena –
A morte de Ajax, ou algum par romano –
E em um minuto começar de novo,
Reviver para agradar a audiência do dia seguinte.
Não, príncipes; saibam que eu sou Jerônimo,
O pai desesperado de um filho infeliz,
Cuja fala está afinada para proferir a fábula final,
Não para desculpar erros grosseiros na peça.
Eu vejo que vossos olhares exigem explicação para essas palavras;
Contemplem a razão que me exige isso: [*Mostra o filho morto*]
Vejam aqui minha apresentação, olhem esse espetáculo:
Aqui fica minha esperança, e aqui minha esperança é interrompida;
Aqui fica meu coração, e aqui meu coração se acaba;
Aqui fica meu tesouro, aqui meu tesouro se extravia;
Aqui fica minha alegria, e aqui minha alegria é abandonada
Mas esperança, coração, tesouro, felicidade e alegria,
Tudo se foi, falhou, morreu, sim, tudo se arruinou com isso.
Dessas feridas veio o sopro que me deu vida
Eles me mataram quem fez essas marcas fatais.
A causa foi amor, e então cresceu esse ódio mortal;
O ódio: Lourenço e o jovem Baltazar
O amor: meu filho com Bel-Imperia...
Mas a noite, acobertadora de crimes execráveis,
Com breu do silêncio selou os males desses traidores,
E os deu passagem, pois eles tiveram toda a oportunidade
De levar vantagem no meu jardim e tramar
Contra meu filho, meu querido Horácio.
Lá, sem misericórdia, massacraram meu menino,
Na escura, negra noite, para a turva, pálida, cruel morte.

Ele urra: eu ouvi, e ainda, acho, ouço
Seu sombrio clamor ecoar no ar.
O mais rápido possível me apressei até o barulho
Onde, pendurado numa árvore, encontrei meu filho,
Trespasado com feridas e trucidado como o veem.
E eu sofri (vós achais) com esse espetáculo?
Fale, português, cuja perda parece a minha:
Se você não pode lamentar sobre o seu Baltazar,
Foi como eu lamuriei por meu Horácio.
E tu, meu senhor, cujo filho reconciliado,
À boca pequena, e achando que não seria visto,
Me tachando de um lunático doente da cabeça,
Com “Deus ajude o doido do Jerônimo”,
Como toleras a catástrofe da nossa peça?
E aqui contemplem esse lenço ensanguentado,
Que na morte de Horácio, chorando, eu mergulhei
No rio das suas feridas sangrentas.
É oportuno, vejam, eu o guardei,
E nunca o separei do meu coração sangrento,
Evocando a lembrança do meu voto
Para com esses, oh, esses malditos assassinos:
Que, agora cumprido, meu coração está satisfeito.
E para esse fim, o paxá eu me tornei,
Para me vingar na vida do Lourenço
Que, para tanto, foi apontado para o seu papel,
E foi representar o Rei de Rodes,
Para que eu o matasse de modo mais fácil.
Então, vice-rei, por isso foi Baltasar, seu filho,
O Solimão que Bel-Imperia,
Na pessoa de Perseda, assassinou:
Apontada para esse papel trágico apenas
Para que ela pudesse matar aquele que a ofendeu.
Pobre Bel-Imperia, se perdeu no seu papel...
Pois apesar da história dizer que ela deveria morrer,
Eu, por bondade, e por cuidado com ela,
De outro modo determinei seu desfecho;
Mas o amor por aquele que eles tinham ódio tão forte,

Fez com que sua resolução fosse dessa sorte.
 E agora, príncipes, contemplem Jerônimo,
 Autor e ator nessa tragédia,
 Levando meu destino derradeiro no meu punho;
 E seu papel concluo, tão resoluto,
 Quanto qualquer dos atores que vieram antes...
 E, senhores, aqui encerro minha peça
 Não precisa mais palavras, aqui minha fala cessa.³⁴⁸

³⁴⁸ Marry, this follows for Hieronimo: / Here break we off our sundry languages, / And thus conclude I in our vulgar tongue. / Happily you think –but bootless are your thoughts / That this is fabulously counterfeit, / And that we do as all Tragedians do: / To die today for fashioning our Scene / The death of Ajax or some Roman peer / And in a minute starting up again, / Revive to please tomorrow's audience. / No, Princes; know I am Hieronimo, / The hopeless father of a hapless Son, / Whose tongue is tuned to tell his latest tale, / Not to excuse gross errors in the play. / I see your looks urge instance of these words; / Behold the reason urging me to this: (*Shows his dead son.*) / See here my show, look on this spectacle: / Here lay my hope, and here my hope hath end: / Here lay my heart, and here my heart was slain: / Here lay my treasure, here my treasure lost: / Here lay my bliss, and here my bliss bereft: / But hope, heart, treasure, joy and bliss, / All fled, failed, died, yea, all decayed with this. / From forth these wounds came breath that gave me life; / They murdered me that made these fatal marks. / The cause was love, whence grew this mortal hate; / The hate: Lorenzo and young Balthazar: / The love: my son to Bel-imperia. / But night, the coverer of accursed crimes, / With pitchy silence hushed these traitors' harms, / And lent them leave, for they had sorted leisure / To take advantage in my Garden-plot / Upon my Son, my dear Horatio: / There merciless they butchered up my boy, / In black dark night, to pale dim, cruel death. / He shrieks: I heard, and yet, methinks, I hear / His dismal out-cry echo in the air. / With soonest speed I hasted to the noise, / Where hanging on a tree I found my son, / Through-girt with wounds, and slaughtered as you see. / And grieved I (think you) at this spectacle? / Speak, Portuguese, whose loss resembles mine: / If thou canst weep upon thy Balthazar, / 'Tis like I wailed for my Horatio. / And you, my Lord, whose reconciled son / Marched in a net, and thought himself unseen, / And rated me for brain-sick lunacy, / With 'God amend that mad Hieronimo,' / How can you brook our play's Catastrophe? / And here behold this bloody handkercher, / Which at Horatio's death I weeping dipped / Within the river of his bleeding wounds. / It is propitious, see, I have reserved, / And never hath it left my bloody heart, / Soliciting remembrance of my vow / With these, Oh, these accursed murderers: / Which, now performed, my heart is satisfied. / And to this end the Bashaw I became, / That might revenge me on Lorenzo's life, / Who therefore was appointed to the part, / And was to represent the Knight of Rhodes, / That I might kill him more conveniently. / So, Viceroy, was thus Balthazar, thy Son, / That Soliman which Bel-imperia, / In person of Perseda, murdered: / Solely appointed to that tragic part / That she might slay him that offended her. / Poor Bel-imperia missed her part in this, / For though the story saith she should have died, / Yet I of kindness, and of care to her, / Did otherwise determine of her end; / But love of him, whom they did hate too much / Did urge her resolution to be such. / And, Princes, now behold Hieronimo, / Author and actor in this Tragedy, / Bearing his latest fortune in his fist; / And will as resolute conclude his part / As any of the Actors gone before. / And, Gentles, thus I end my play; / Urge no more words, I have no more to say (IV, II).