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

FLAVIA GONÇALVES

Hamlet, Otelo e Macbeth em Tales from Shakespear:

uma análise das adaptações de Charles Lamb
para as crianças do princípio do século XIX

Versão corrigida

São Paulo
2019

FLAVIA GONÇALVES

Hamlet, Otelo e Macbeth em Tales from Shakespear:

uma análise das adaptações de Charles Lamb
para as crianças do princípio do século XIX

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado 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, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. John Milton

São Paulo

2019

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

G635h Gonçalves, Flavia
 Hamlet, Otelos e Macbeth em Tales from Shakespear:
 uma análise das adaptações de Charles Lamb para as
 crianças do princípio do século XIX / Flavia Gonçalves
 ; orientador John Milton. - São Paulo, 2019.
 133 f.

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

1. Tradução. 2. Adaptação. 3. Literatura Infantil.
4. William Shakespeare. 5. Charles Lamb. I. Milton,
John, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO

Termo de Ciência e Concordância do orientador

Nome da aluna: Flavia Gonçalves

Data da defesa: 18/10/2019

Nome do Prof. orientador: John Milton

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 18 / 11 / 2019

Prof. Dr. John Milton

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao meu orientador, professor John Milton, por ter-me acolhido tão generosamente desde que demonstrei a intenção de me dedicar aos estudos na USP. Obrigada pela ajuda, confiança e paciência. Minha eterna gratidão.

Ao professor João Azenha Junior, pelas valiosas contribuições dadas ao meu projeto de pesquisa.

Aos professores Paulo Sampaio Xavier de Oliveira, José Nicolau Gregorin Filho, Maria Zilda da Cunha e Maria Lúcia da Cunha V. de Oliveira Andrade, cujas aulas foram inestimáveis.

Às professoras Heloísa Pezza Cintrão e Angela Maria Tenório Zucchi, pela boa vontade e presteza em resolver questões burocráticas.

Aos professores componentes das bancas de qualificação e defesa, por aceitarem contribuir com este estudo.

À querida amiga Giovana de Castro Marquese Rampini, pelo apoio durante toda a minha caminhada.

Aos queridos Daniel Lago Monteiro e Ana Lúcia da Silva Kfourri, pela prontidão em ajudar.

Aos membros do grupo de pesquisas Great/USP-CNPq, pela amizade e incentivo.

Aos colegas que cursaram disciplinas comigo, pelo companheirismo e trocas de experiências.

À Sandra de Albuquerque Cunha, do Citrat, pelas conversas tão agradáveis.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação do Departamento de Letras Modernas, principalmente Edite dos Santos Nascimento Mendez Pi e Dóra Versetti, pelo esmero e eficiência.

Ao Marcelo Vitorino, Roberto Rondon e Alessandra Cataldo, da Copybem, Copiadora da Letras, FFLCH/USP, por serem muito prestativos.

Aos queridos professores da Unisantos, em especial: José Martinho Gomes (Pepe), Ermelinda Maura Chezzi e Rose Marie Carrera Queija, por sempre acreditarem em mim.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela bolsa concedida durante o desenvolvimento da minha dissertação de mestrado.

Ao meu pai, pelo amparo.

Muito obrigada!

RESUMO

GONÇALVES, Flavia. *Hamlet, Otelo e Macbeth em Tales from Shakespeare*: uma análise das adaptações de Charles Lamb para as crianças do princípio do século XIX. 2019. 133 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

A presente dissertação tem como propósito refletir sobre algumas questões envolvidas na reescrita de peças teatrais de William Shakespeare para crianças, levando-se em consideração o sistema literário infantil inglês. O *corpus* selecionado é composto pelas narrativas *Hamlet*; *Otelo*; *Macbeth*; publicadas em *Tales From Shakespeare. Designed for the use of young persons* (1807), pelos irmãos Charles e Mary Lamb. Partimos dos pressupostos teóricos, que foram baseados em fundamentos da área de Estudos da Tradução, com a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar e as concepções de André Lefevere sobre refração e reescrita, e complementados com as teorias de Estudos da Adaptação, de Linda Hutcheon. Utilizamos também o conceito de tradução intralingual, conforme definido por Roman Jakobson. A pesquisa traz a contextualização da obra na época de sua publicação e discorre sobre a formação da Literatura Infantil. A partir de uma análise comparativa, enfocamos a maneira pela qual protagonistas, temas do mundo adulto e elementos trágicos das peças Shakespearianas foram transformados em narrações dramáticas, que acabaram tornando-se as verdadeiras histórias do dramaturgo para aqueles que não conheceram a obra dele.

Palavras-chave: Tradução. Adaptação. Literatura Infantil. William Shakespeare. Charles Lamb.

ABSTRACT

GONÇALVES, Flavia. ***Hamlet, Otelo and Macbeth in Tales from Shakespeare***: an analysis of the adaptations of Charles Lamb for children at the beginning of the 19th century. 2019. 133 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This dissertation examines some questions regarding William Shakespeare's plays rewritten for children, taking into account the literary system. The study will focus on the narratives *Hamlet*, *Othello*, and *Macbeth*, which were published in *Tales From Shakespeare. Designed for the use of young persons* (1807) by the brother and sister Charles and Mary Lamb. The research was conducted in light of the concepts of Translation Studies, such as the Polysystems Theory of Itamar Even-Zohar, and the conception of refraction/rewriting of André Lefevere, complemented by the Adaptation Studies theories of Linda Hutcheon, as well as the concept of intralingual translation by Roman Jakobson. *Tales From Shakespeare* is contextualized in its particular period, and the formation of Children's Literature is described. Based on a comparative study, we focus on how the main characters, adult themes and tragic elements of the Shakespeare's plays were transformed into dramatic narrations, which in many cases have become many people's first encounter with Shakespeare.

Keywords: Translation. Adaptation. Children's Literature. William Shakespeare. Charles Lamb.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Esquema de Comunicação de Roman Jakobson adaptado à Literatura por Even-Zohar
Quadro 2	Esquema de Fatores do Polissistema Literário, de Itamar Even-Zohar, relacionado com as questões de Linda Hutcheon
Quadro 3	Representação do Polissistema da Literatura na Inglaterra no início do século XIX
Quadro 4	<i>Tales from Shakespear</i> inserida no esquema de Literatura de Even-Zohar
Quadro 5	<i>Hamlet</i> , por Charles Lamb - § 1
Quadro 6	<i>Hamlet</i> , por Charles Lamb - § 2
Quadro 7	<i>Hamlet</i> , por William Shakespeare (1.2.130-135) e por Charles Lamb (§ 2)
Quadro 8	<i>Hamlet</i> , por William Shakespeare (1.2.106-110) e por Charles Lamb (§ 2)
Quadro 9	<i>Hamlet</i> , por Charles Lamb - § 2 - continuação
Quadro 10	<i>Hamlet</i> , por Charles Lamb - § 4 e 5
Quadro 11	<i>Hamlet</i> , por William Shakespeare (1.2.136-157)
Quadro 12	<i>Hamlet</i> , por William Shakespeare (1.2.173-178) e por Charles Lamb (§ 1)
Quadro 13	<i>Hamlet</i> , por William Shakespeare (3.2.172-179) e por Charles Lamb (§ 19)
Quadro 14	<i>Hamlet</i> , por William Shakespeare (3.4.25-39) e por Charles Lamb (§ 21)
Quadro 15	<i>Hamlet</i> , por Charles Lamb - § 21 - continuação
Quadro 16	<i>Hamlet</i> , por Charles Lamb - § 21 - continuação (2)
Quadro 17	<i>Hamlet</i> , por Charles Lamb - § 23
Quadro 18	<i>Hamlet</i> , por Charles Lamb - § 12
Quadro 19	<i>Hamlet</i> , por Charles Lamb - § 14
Quadro 20	<i>Hamlet</i> , por Charles Lamb - § 15
Quadro 21	<i>Hamlet</i> , por Charles Lamb - § 16
Quadro 22	<i>Otelo</i> , por Charles Lamb - § 1
Quadro 23	<i>Otelo</i> , por Charles Lamb - § 2
Quadro 24	<i>Otelo</i> , por William Shakespeare (1.3.129-146) e por Charles Lamb (§ 3)
Quadro 25	<i>Otelo</i> , por Charles Lamb - § 4
Quadro 26	<i>Otelo</i> , por Charles Lamb - § 5
Quadro 27	<i>Otelo</i> , por Charles Lamb - § 6
Quadro 28	<i>Otelo</i> , por Charles Lamb - § 8

Quadro 29	<i>Otelo</i> , por William Shakespeare (1.3.249-260) e por Charles Lamb (§ 11)
Quadro 30	<i>Otelo</i> , por Charles Lamb - § 12
Quadro 31	<i>Otelo</i> , por Charles Lamb - § 13
Quadro 32	<i>Otelo</i> , por Charles Lamb - § 13 - continuação
Quadro 33	<i>Otelo</i> , por Charles Lamb - § 13 - continuação (2)
Quadro 34	<i>Otelo</i> , por Charles Lamb - § 14
Quadro 35	<i>Otelo</i> , por Charles Lamb - § 15
Quadro 36	<i>Otelo</i> , por Charles Lamb - § 19
Quadro 37	<i>Otelo</i> , por Charles Lamb - § 21
Quadro 38	<i>Otelo</i> , por William Shakespeare (3.3.231-242) e por Charles Lamb - § 22
Quadro 39	<i>Otelo</i> , por Charles Lamb - § 22 - continuação
Quadro 40	<i>Otelo</i> , por Charles Lamb - § 24
Quadro 41	<i>Otelo</i> , por Charles Lamb - § 32
Quadro 42	<i>Macbeth</i> , por Charles Lamb - § 1
Quadro 43	<i>Macbeth</i> , por William Shakespeare (1.3.120-128) e por Charles Lamb (§ 4)
Quadro 44	<i>Macbeth</i> , por Charles Lamb - § 6
Quadro 45	<i>Macbeth</i> , por William Shakespeare (1.5.60-70) e por Charles Lamb (§ 8)
Quadro 46	<i>Macbeth</i> , por Charles Lamb - § 10
Quadro 47	<i>Macbeth</i> , por Charles Lamb - § 12
Quadro 48	<i>Macbeth</i> , por William Shakespeare - (3.2.37-57)
Quadro 49	<i>Macbeth</i> , por Charles Lamb - § 19
Quadro 50	<i>Macbeth</i> , por William Shakespeare (2.1.33-63) e por Charles Lamb (§ 13)
Quadro 51	<i>Macbeth</i> , por William Shakespeare (2.2.36-44) e por Charles Lamb (§ 15)
Quadro 52	<i>Macbeth</i> , por Charles Lamb - § 21
Quadro 53	<i>Macbeth</i> , por William Shakespeare (4.1.4-34) e por Charles Lamb (§ 23)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 METODOLOGIA & FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	15
1.1 METODOLOGIA	15
1.2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	18
1.2.1 Teoria dos Polissistemas	18
1.2.2 O Conceito de Reescrita	26
1.2.3 Tradução Intralingual	28
1.2.4 Adaptação	29
2 ALGUNS ASPECTOS DO POLISSISTEMA DA LITERATURA INGLESA DO PRINCÍPIO DO SÉCULO XIX	33
2.1 AS PEÇAS DE WILLIAM SHAKESPEARE ATRAVÉS DO TEMPO: BREVE CONTEXTO DA ÉPOCA DA RESTAURAÇÃO ATÉ O INÍCIO DO SÉCULO XIX	34
2.1.1 Adaptações de Peças de Shakespeare no Período da Restauração	35
2.1.2 O Teatro no Final do Século XVII	38
2.1.3 Shakespeare no Século XVIII	39
2.1.4 A Presença de Shakespeare no Romantismo	41
2.2 LITERATURA INFANTIL INGLESA: A FORMAÇÃO DO POLISSISTEMA ATÉ O INÍCIO DO SÉCULO XIX	44
2.2.1 A Concepção de Infância	44
2.2.2 As Origens da Literatura Infantil: Obras Escritas para o Público Adulto que se Tornaram Populares entre as Crianças	46
2.2.3 Alguns Textos Traduzidos Lidos por Crianças Inglesas e seu Contexto	52
3 <i>TALES FROM SHAKESPEAR</i>: FATORES ENVOLVIDOS NO POLISSISTEMA	57
3.1 PRODUTORES: ALGUNS FATOS SOBRE A CARREIRA LITERÁRIA DOS IRMÃOS LAMB	58
3.2 REPERTÓRIO: CHARLES LAMB, OS MATERIAIS E OS MODELOS DA LITERATURA INFANTIL INGLESA E DO ROMANTISMO	60

3.3 INSTITUIÇÃO: WILLIAM GODWIN E SUA JUVENILE LIBRARY	61
3.4 INSTITUIÇÃO: A CRÍTICA A <i>TALES FROM SHAKESPEAR</i>	63
3.5 PRODUTO: ALGUNS DADOS SOBRE <i>TALES FROM SHAKESPEAR</i>	64
3.6 CONSUMIDOR: O DIRECIONAMENTO DOS AUTORES	65
3.7 MERCADO: ADAPTAÇÕES DE SHAKESPEARE PARA CRIANÇAS ESCRITAS NA ÉPOCA DE CHARLES LAMB (1775-1834)	66
 4 AS TRAGÉDIAS <i>HAMLET</i>, <i>OTELO</i> E <i>MACBETH</i> PARA CRIANÇAS: ANÁLISE DAS REESCRITAS DE CHARLES LAMB	 70
4.1 PARTICULARIDADES DAS TRAGÉDIAS E DOS HERÓIS SHAKESPEARIANOS	70
4.2 A ESTRUTURA ESSENCIAL DE UMA NARRATIVA	72
4.3 PEÇAS E NARRATIVAS: MOSTRAR VS. CONTAR	74
4.4 ADAPTAR SHAKESPEARE PARA O PÚBLICO INFANTIL: QUESTÕES ENVOLVIDAS NO PROCESSO	75
4.5 <i>HAMLET</i> , POR CHARLES LAMB	77
4.5.1 Hamlet e sua Mãe Gertrudes	78
4.5.2 Hamlet, Ofélia e o Fantasma do Rei	88
4.6 A NARRATIVA <i>OTELO</i>	92
4.6.1 Otelo, Desdêmona e Cássio	93
4.6.2 O Vilão Iago e a Ruína de Otelo	104
4.7 <i>MACBETH</i> REESCRITA POR LAMB	110
4.7.1 O Casal Macbeth	110
4.7.2 As Visões de Macbeth, o Fantasma de Banquo e a Poção das Bruxas	117
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 124
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 127

INTRODUÇÃO

Mais de quatrocentos anos transcorreram após a morte do dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616), e ainda hoje seus enredos e personagens cativam as pessoas ao redor do mundo. Suas obras transcenderam o tempo e as diferentes culturas. A dimensão temporal que nos separa dele não foi suficiente para apagar o interesse ou esgotar as inúmeras possibilidades de leituras, adaptações e estudos acerca de sua obra. No decorrer dos séculos, suas peças teatrais foram transpostas para diversos meios de comunicação, como televisão, cinema, histórias em quadrinhos, *videogames*, entre outros, e foram direcionadas para diferentes públicos, com variados propósitos.

Publicada para as crianças inglesas em 1807, *Tales from Shakespear. Designed for the use of young persons*¹ é uma adaptação realizada pelos irmãos Charles Lamb (1775-1834) e Mary Ann Lamb (1764-1847), editada por William Godwin (1756-1836) pela Juvenile Library. O livro contém vinte peças teatrais de Shakespeare reescritas em prosa narrativa. Charles foi responsável por reescrever as tragédias, e Mary ficou responsável pelas comédias. Desde o seu lançamento até os dias atuais, nunca deixou de ser impressa. Enquanto os irmãos viviam, obteve sucesso moderado – foram onze edições no período. Até o ano da morte de Charles, em 1834, foram impressas seis. Quando Mary morreu, em 1847, haviam saído mais cinco edições. Depois disso, sua popularidade foi aumentando cada vez mais. De acordo com um levantamento realizado por Stanley Wells (1987, p. 131), há evidências de duzentas edições da obra em inglês e traduções para quarenta idiomas. Para Milton (2015, p. 24), a obra dos irmãos Lamb é importantíssima na divulgação de Shakespeare no mundo inteiro, e vários países conheceram suas peças por meio dessas versões simplificadas. A China pode ser citada como exemplo, pois a primeira tradução a entrar no país foi de *Tales from Shakespear*, em 1909, e não de uma peça teatral do poeta.

Segundo Richmond (2008, p. 3, 11-3), pesquisadora das adaptações das peças de Shakespeare para o público infantil, a publicação atingiu uma posição de destaque que nenhuma adaptação das peças de Shakespeare para esse público alcançou. Charles e Mary Lamb tiveram uma significativa participação na consolidação da literatura adulta adaptada às crianças como uma alternativa à criação de histórias específicas para elas, entretanto,

¹ A grafia do sobrenome de William Shakespeare não aparece padronizada durante os anos em que viveu o dramaturgo, além de ter variado ao longo dos tempos após a sua morte. Há variações como *Shakspere*, *Shaxspere* e *Shaxberd* (ROBERTS, 2019). Neste trabalho, para referir-nos ao título da obra dos irmãos Lamb, optamos por utilizar a grafia do sobrenome *Shakespeare* conforme a primeira publicação em 1807 – *Tales from Shakespear* –, sem a letra "e" no final da palavra.

paradoxalmente, a crítica literária dedica pouco espaço aos comentários sobre *Tales from Shakespear*.

Para este trabalho, propomos o estudo de três narrativas de Charles Lamb, a saber, *Hamlet, Prince of Denmark*; *Othello*; *Macbeth*; doravante denominadas em língua portuguesa, *Hamlet*; *Otelo*; *Macbeth*; que são analisadas em comparação com as respectivas tragédias de William Shakespeare em que foram baseadas, para explorar questões que envolvem o processo de reescrita para um novo público, as crianças do início do século XIX, e a inserção de *Tales from Shakespear* no sistema literário inglês².

As principais reflexões e considerações desta pesquisa foram feitas em relação à abordagem nas narrativas de situações pertencentes ao mundo adulto, presentes nas tragédias de Shakespeare, que podem ser consideradas não muito apropriadas às crianças:

- Como Charles Lamb reescreveu histórias que trazem temas do mundo adulto e elementos trágicos para serem transmitidas a um público com menos idade?
- Qual era a concepção de infância que permeava as obras do início do século XIX?
- Qual era a situação da Literatura Infantil no polissistema literário inglês?
- De qual maneira Charles Lamb teria interpretado e traduzido os principais personagens e os enredos Shakespearianos?

No primeiro capítulo, discorremos sobre a metodologia de pesquisa que sustentou este estudo e apresentamos os pressupostos teóricos, que foram baseados em fundamentos da área de Estudos da Tradução, com a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar e as concepções de André Lefevere sobre reescrita, e complementados com as teorias de Estudos da Adaptação, de Linda Hutcheon. Ademais, utilizamos o conceito de tradução intralingual, conforme definido por Roman Jakobson.

O segundo capítulo traz a contextualização de *Tales from Shakespear* no sistema literário da época de seu lançamento. Inicialmente, mostramos uma síntese sobre como as peças teatrais de Shakespeare foram encenadas, lidas e editadas ao longo dos anos que precederam a publicação e sua correlação com o Romantismo. Depois, tecemos alguns comentários sobre a concepção de infância que prevalecia naquele momento e a formação da Literatura Infantil, mostrando algumas obras e traduções que se tornaram populares entre as crianças.

² A tradução de *Tales from Shakespear* para a língua portuguesa não faz parte do escopo desta pesquisa.

No terceiro capítulo, expomos alguns fatos sobre a biografia dos irmãos Lamb, dados da obra *Tales from Shakespear* e os fatores literários envolvidos no sistema no princípio do século XIX – o editor, o mercado e a crítica. Ademais, evidenciamos as opiniões de Charles Lamb sobre os contraditórios materiais e modelos da Literatura Infantil Inglesa e do Romantismo.

No quarto capítulo, salientamos particularidades das tragédias e dos heróis Shakespearianos. Expomos a estrutura fundamental de uma narrativa e a mudança de modo de engajamento no que concerne a *Tales from Shakespear*. Fazemos algumas considerações sobre questões envolvidas na reescrita de peças teatrais de William Shakespeare para crianças, descrevendo alguns aspectos dos textos de Charles Lamb. Na sequência, apresentamos análises de passagens das narrativas *Hamlet*, *Otelo* e *Macbeth* em comparação com as respectivas tragédias, demonstrando características dos principais personagens e trechos dos enredos adaptados ao público infantil. Depois, encerramos este trabalho com nossas considerações finais.

1 METODOLOGIA & FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este capítulo está dividido em duas seções principais: metodologia e fundamentação teórica. Na primeira parte, temos por objetivo descrever a sistemática que sustentou esta pesquisa, detalhando os procedimentos de análise. Na segunda, nosso intuito é especificar as abordagens teóricas que serviram de base para o estudo.

Para o embasamento teórico, foram primordialmente utilizadas as teorias de Estudos da Tradução, com a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar e as concepções de André Lefevere sobre reescrita. Para complementar, utilizamos o conceito de tradução intralingual de Roman Jakobson e alguns fundamentos da área de Estudos da Adaptação, baseados nas teorias de Linda Hutcheon.

1.1 METODOLOGIA

Os procedimentos metodológicos desta pesquisa foram estabelecidos com o intuito de identificar as relações existentes entre as narrativas dos irmãos Lamb e as peças teatrais de William Shakespeare, para abordar questões sobre o seu processo de reescrita.

Diante do significativo número de narrativas que integram *Tales from Shakespeare*, vinte peças reescritas, e o tempo disponível para a execução deste trabalho, foi necessário delimitar o escopo da pesquisa. Inicialmente, prevíamos a análise de seis narrativas. No decorrer do estudo, em consonância com a sugestão dos professores presentes na banca do Exame de Qualificação, reduzimos esse número para três narrativas.

O critério de seleção dos textos que seriam analisados foi o gênero em que sua peça teatral originária fora escrita. Diante de catorze comédias reescritas por Mary Lamb e seis tragédias reescritas por Charles Lamb, optamos pelas tragédias. Por conseguinte, o *corpus* foi delimitado em três tragédias reescritas em forma de narrativa por Charles Lamb: *Hamlet*; *Otelo*; *Macbeth*. A escolha foi baseada na inquestionável importância das peças e em nossa predileção por esses enredos.

A edição de *Tales from Shakespeare* utilizada nesta pesquisa foi publicada pela Penguin Classics, Londres, em 2007. Seu texto é proveniente de *The Works of Charles and Mary Lamb* (V. 3: *Books for Children*), editado por Edward Verrall Lucas (1868-1938), publicado pela Methuen Publishing em 1903. E.V. Lucas utilizou a segunda edição da obra (1809), visto que havia sido revisada pelos irmãos Lamb.

De modo geral, conforme elucidado em nota pela Penguin, foram aplicadas ao texto editado por E.V. Lucas as padronizações gráficas da editora em relação ao uso de sinais de pontuação. Quanto à ortografia, algumas palavras, cujos significados permanecem inalterados até os dias atuais, tiveram suas grafias modernizadas, como os exemplos citados pela Penguin: "*shew*" foi corrigida para "*show*"; "*suspence*" para "*suspense*"; "*spake*" para "*spoke*". No entanto, algumas palavras que não estão mais em uso no inglês moderno foram mantidas no texto, como "*porringer*"³ e "*caudle*"⁴. Atualizou-se a ortografia dos nomes dos personagens em conformidade com as edições da *Penguin Shakespeare*, e.g., "*Mountague*" foi modificado para "*Montague*" em *Romeu e Julieta* (LAMB, 2007, p. xxxii).

No que concerne aos textos das peças teatrais de William Shakespeare – *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*; *The Tragedy of Othello, The Moor of Venice*; *The Tragedy of Macbeth* – doravante em português: *Hamlet*; *Otelo*; *Macbeth*; utilizamos edições que estivessem em consonância com a possível base textual de Charles Lamb, uma vez que essa seleção poderia auxiliar na tentativa de entendimento da maneira pela qual o autor interpretou algumas cenas das peças. Especialmente no caso de *Hamlet*⁵, uma escolha indevida poderia ocasionar discrepâncias nas análises. Segundo Yin (2002b, p. 7), os irmãos Lamb utilizaram *The Works of Mr. William Shakespear* (1709), editado por Nicholas Rowe (1674-1718), com eventuais referências a *The Works of Shakespear* (1725), editado por Alexander Pope (1688-1744). Porquanto as edições de Nicholas Rowe e Alexander Pope são baseadas no Fólio⁶, adotamos a coleção *The Arden Shakespeare Third Series*, publicada pela Bloomsbury na Grã-Bretanha. Nossos livros foram impressos em 2016 (*Otelo*) e 2017 (*Hamlet*; *Macbeth*). Ao optar por uma versão moderna das peças, nosso intuito foi facilitar a execução deste trabalho e adequar sua leitura às práticas editoriais contemporâneas, utilizando a ortografia e a

³ Tigela (CAMBRIDGE, 2019).

⁴ Bebida quente e encorpada, popular na Idade Média por suas supostas propriedades medicinais. Geralmente era preparada com vinho, ovos, pão ou amido de milho, açúcar e especiarias (CAMBRIDGE, 2019).

⁵ As três versões de *Hamlet* são o Primeiro In-quarto (Q1), também chamado de *Bad Quarto*, publicado em 1603; o Segundo In-quarto (Q2), publicado em 1604-5; e o Primeiro Fólio (F), publicado em 1623. A diferença mais evidente entre Q1, Q2 e F concerne à extensão. O Q2 é a edição mais longa, e o Q1 possui pouco mais do que a metade de seu texto. O Q2 é cerca de 4% mais longo do que o F, mesmo não tendo 85 linhas que aparecem apenas no F. Ademais, há variações na estrutura, nos nomes de alguns personagens e nas marcações de cena. As versões mais conhecidas são o Q2 e o F, que muitas vezes aparecem em edições conflacionadas, isto é, mescladas em uma única edição (O'SHEA, 2010, p. 7, 15).

⁶ *The Works of Mr. William Shakespear* (1709) foi baseada na quarta edição do Fólio (1685) e tinha seis volumes. No ano seguinte, a segunda edição foi publicada com sete volumes. Em 1714, foram publicadas mais duas edições, uma com oito volumes e a outra com nove. As publicações de Nicholas Rowe serviram de referência para algumas edições que viriam a ser publicadas no século XVIII, como a de Alexander Pope (1725), que manteve as emendas e as alterações de Rowe.

numeração dos versos e da prosa em padrões atuais, visto que nossa pesquisa não requer a citação de trechos de Shakespeare diretamente das edições de Rowe ou Pope. No entanto, caso fosse necessário esclarecer alguma dúvida, tínhamos essas versões disponíveis em arquivos digitais, dado que seus originais foram escaneados por bibliotecas e estão on-line na página eletrônica *Internet Archive*.

Para a fundamentação teórica, realizamos uma leitura aprofundada da bibliografia selecionada e, sempre que necessário, foram feitas buscas por outras obras pertinentes. No entanto, no decorrer da pesquisa fizemos alguns ajustes, eliminando algumas teorias.

Como fez-se imprescindível incluirmos uma descrição contextual dos momentos anterior e imediatamente posterior à publicação de *Tales from Shakespear*, procuramos por publicações das áreas de Historiografia e Literatura Infantil, além de estudos sobre William Shakespeare e biografias dos irmãos Lamb.

No que se refere à fortuna crítica, constatamos que existem poucas análises da obra, em especial análises do conteúdo dos textos, em língua inglesa, além dos estudos de Wells (1987) e Richmond (2008), já mencionados. Em nossas buscas, encontramos duas teses de doutorado, defendidas por Wey-Fang Yin (1999) e David Skinner (2011) no Reino Unido. Quanto aos artigos⁷, a partir de uma lista da The Charles Lamb Society que contém todos os títulos que foram reproduzidos no *The Charles Lamb Bulletin* entre os anos 1973-2012, selecionamos e efetuamos a leitura dos que se referiam a *Tales from Shakespear* – nove textos. Também examinamos uma bibliografia que traz materiais publicados em variados periódicos entre 1998-2010⁸, compilada por Felicity James (2010), da Universidade de Leicester. No Brasil, somente a Professora Marilise Rezende Bertin analisou a obra em seu doutoramento e publicou o artigo "*Tales from Shakespeare*" no Brasil: traduções e adaptações do conto "*The Tempest*" endereçadas ao leitor infanto-juvenil (2011).

Quanto às análises, utilizamos a comparação como uma ferramenta para trazer dos textos elementos que auxiliaram nas respostas das questões propostas. Para o levantamento de dados da pesquisa, fizemos um estudo manual do *corpus* a partir de quadros montados com os parágrafos das três narrativas de Charles Lamb selecionadas. Cada quadro tinha duas colunas. Na segunda coluna, inserimos um parágrafo de uma determinada narrativa. Para preencher a

⁷ Tivemos acesso a materiais publicados somente nos séculos XX e XXI, que estavam disponíveis na internet. Para uma investigação historiográfica mais aprofundada, que não faz parte do escopo desta pesquisa, seria necessário o acesso a bibliotecas na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos.

⁸ De vinte e três títulos que constam no item *Charles and Mary Lamb: Children's Work, Including Tales From Shakespear* (Charles e Mary Lamb: Obras para Crianças, incluindo *Tales from Shakespear*), não conseguimos acesso a nove artigos.

primeira coluna de cada quadro, buscamos seus respectivos trechos nas peças de William Shakespeare. Desta forma, os dados servindo como alicerces, tivemos um panorama dos aspectos das narrativas, e as informações obtidas nas comparações foram utilizadas para o estudo.

Os trechos das peças teatrais ou narrativas apresentados neste trabalho vêm acompanhados de suas respectivas traduções em língua portuguesa em notas de rodapé, com o intuito de facilitar a leitura. Para as tragédias Shakespearianas, adotamos as traduções de Lawrence Flores Pereira (*Hamlet* e *Otelo*) e Rafael Rafaelli (*Macbeth*) por trazerem escolhas semânticas da atualidade. Quanto à *Tales from Shakespear*, embora tenha sido traduzida para a língua portuguesa por diversos tradutores, como Mario Quintana (1943) e Marcos Bagno (2003), entre outros, conforme mencionamos no terceiro capítulo, optamos por utilizar nossa tradução livre dos trechos em função das interpretações realizadas durante o estudo. Enquanto fazíamos nossas ponderações, dado que os textos pesquisados foram escritos em língua inglesa, naturalmente realizávamos uma tradução intrinsecamente ligada à perspectiva das nossas análises e comentários. Com isso, acreditamos demonstrar mais nitidamente nossos pontos de vista.

1.2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Apresentamos a seguir alguns princípios da teoria dos polissistemas, que serviram de base para esta pesquisa, visto que colocam em evidência o contexto sociocultural do nosso objeto de estudo como elemento determinante para ajudar na compreensão dos fundamentos das mudanças identificadas no *corpus* sob uma perspectiva não prescritiva. Na sequência, fazemos uma breve explanação acerca dos conceitos de reescrita, tradução intralingual, além de trazer algumas concepções dos Estudos da Adaptação.

1.2.1 Teoria dos Polissistemas

Itamar Even-Zohar (nascido em 1939 em Israel), professor da Universidade de Tel Aviv e teórico cultural, elaborou a *Teoria dos Polissistemas* entre os anos de 1969 e 1970. Posteriormente revisada e expandida, a teoria passou por algumas atualizações até 2011⁹. O propósito inicial do pesquisador foi solucionar alguns problemas específicos em relação à

⁹ Nossa base foi o texto *Polysystem Studies*, publicado em 1990.

complexa estrutura da literatura hebraica e às teorias de tradução, porém a teoria dos polissistemas não permaneceu restrita à literatura. Ela abrange campos mais amplos, como os estudos culturais (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 1-2).

Na concepção do teórico, a literatura está integrada no arcabouço da cultura, muitas vezes ocupando uma posição central e influente, e não pode ser considerada uma atividade isolada na sociedade. A cultura é vista como um grande *sistema*¹⁰ estratificado, composto por vários sistemas que se entrecruzam, funcionando como um todo estruturado. A análise do polissistema engloba as relações existentes entre esses sistemas dinâmicos, heterogêneos e históricos, porquanto estão inseridos em um determinado tempo e espaço (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 2, 12).

A teoria dos polissistemas tem seus alicerces nos pressupostos do Funcionalismo Dinâmico¹¹, que se encontram no Formalismo Russo dos anos 1920. O termo polissistema foi cunhado por Even-Zohar, principalmente para tornar explícita e evidenciar a concepção de sistema como dinâmico e heterogêneo, em oposição ao enfoque de sistema estático e sincronístico¹² do linguista Ferdinand de Saussure (1857-1913). Para ele, o vocábulo polissistema enfatiza a multiplicidade de interseções dos sistemas e a maior complexidade da sua estruturação (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 2, 12).

Segundo Even-Zohar (1990, p.14), os sistemas estão em interação permanente, competindo em busca de uma posição central. O polissistema possui um centro e a periferia, ou vários centros e várias periferias. Suas relações têm um caráter dinâmico, constituídas de uma série de oposições, e esse movimento garante a renovação dentro do polissistema.

¹⁰ Even-Zohar (1990, p. 27) utiliza o termo sistema a partir da definição do Funcionalismo Dinâmico: a rede de relações que pode admitir hipótese para dado conjunto de supostos observáveis ['ocorrências/fenômenos'] - *the network of relations that can be hypothesized for a set of assumed observables* ['occurrences'/phenomena].

¹¹ Funcionalismo Dinâmico (*Dynamic Functionalism*) é uma denominação proposta por Even-Zohar para designar as concepções desenvolvidas pelo Formalismo Russo nos anos de 1920 [particularmente por Yury Tynianov (1894-1943), Boris Eichenbaum (1886-1959), Petr Bogatyrev (1893-1971) e Roman Jakobson (1896-1982)], ainda que o enfoque funcional ou estrutural seja mencionado usualmente como parte integrante apenas da doutrina de Ferdinand de Saussure (1857-1913). Even-Zohar também refere-se aos princípios dos Formalistas Russos e Estruturalistas Tchecos como Teoria dos Sistemas Dinâmicos, por levarem em conta o fator da sucessão temporal (a diacronia), e nomeia as doutrinas de Saussure e da escola de Genebra de Teoria dos Sistemas Estáticos, devido ao seu enfoque estático e sincrônico (1990, p. 2-3, 10).

¹² Os pensamentos de Ferdinand de Saussure e da Escola de Genebra têm como base metodológica a análise estática e a-histórica das relações sistêmicas. O sistema é compreendido como uma rede estática - sincrônica - de relações, que existe em um ponto no tempo. Por conseguinte, o fator da sucessão temporal - diacronia - é eliminado do sistema. Sob outra perspectiva, Even-Zohar entende que tanto a sincronia quanto a diacronia são históricas, isto é, situadas no tempo. Na visão do autor, cada sistema sincrônico faz parte de um sistema diacrônico, e a sincronia não pode e nem deve identificar-se com o estático. Desta maneira, para ele, o termo sincronístico (*synchronistic*) seria mais adequado do que sincrônico (*synchronic*), uma vez que sincrônico não equivale a estático (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11).

A canonicidade¹³ de um repertório geralmente é determinada no centro do polissistema, grupo que o controla. Dependendo das relações internas dele, e das suas relações com outros sistemas da cultura, o centro utiliza ou um repertório antigo e estabelecido ou um inovador (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 17).

Para o autor, a abordagem da teoria dos polissistemas procura explicar a função de todos os tipos de escrita e pode reverter a visão de um (uni)sistema em que se identifica apenas o centro – a cultura oficial que se manifesta na linguagem da norma culta, na literatura canonizada e nos padrões de comportamento da classe dominante – e concebe as periferias como extra-sistêmicas. Essa abordagem possibilita integrar à pesquisa objetos (propriedades, fenômenos) que eram antes ignorados, e essa integração passa a ser uma pré-condição para sua compreensão. Desta maneira, a linguagem da norma culta será referida levando-se em conta os contextos das variedades não padrão; a Literatura Infantil não será considerada um fenômeno *sui generis* e, portanto, deverá estar relacionada com a Literatura Adulta; a Literatura Traduzida não ficará dissociada da literatura de origem; a Literatura de Massa não poderá ser simplesmente descartada como não literatura (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 13-4).

O pesquisador também acredita que os estudos do polissistema não podem se limitar às chamadas obras-primas. Ele recusa o julgamento de valor como critério para a seleção de um objeto de estudo e diz que em nenhum campo deve-se selecionar os objetos de acordo com a norma de gosto (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 13).

Ademais, a literatura abrange a totalidade das atividades envolvidas com o sistema literário – escritores, publicações específicas, crítica literária, entre outros. Todos os fatores, internos e externos, fazem parte do polissistema, não apenas os textos, pois a literatura não pode ser compreendida apenas como um repertório ou um agrupamento deles, apesar de serem os produtos mais evidentes do conjunto literário (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 31).

Para representar os fatores envolvidos no polissistema literário, Even-Zohar adaptou o esquema de comunicação de Roman Jakobson (1896-1982), elaborado em 1956, em que são apresentados os fatores que constituem qualquer ato de interlocução:

¹³ A partir de conceitos de Viktor Chklovsky (1893-1984) sobre distinções culturais na produção de textos, Even-Zohar (1990, p. 15) entende por canonizadas as normas e obras literárias (modelos e textos) que são aceitas como legítimas nos círculos dominantes de uma cultura. Os produtos canonizados são preservados pela comunidade para fazer parte de sua herança histórica. Sendo assim, a canonicidade não é uma característica inerente às atividades textuais, é resultado de um ato exercido sobre um determinado material.

Quadro 1 - Esquema de Comunicação de Roman Jakobson adaptado à Literatura por Even-Zohar.

Fonte: Even-Zohar (1990).

Segundo Jakobson, o *emissor*, também denominado remetente ou destinador, equivale a quem envia uma *mensagem* ao *receptor*, ou seja, o destinatário. No esquema adaptado de Even-Zohar (1990, p. 31-6), o emissor da mensagem é configurado pelo produtor da mensagem, ou seja, o escritor. Entretanto, o teórico escolhe o termo produtor para evitar uma imagem específica, dado que o emissor pode estar envolvido em outras atividades literárias, e a palavra escritor restringe a sua atuação. O receptor da mensagem é o consumidor, em sua opinião um termo mais abrangente do que leitor, pois implica que o consumidor do texto, do mesmo modo que o produtor, pode ser um participante de outras atividades, não somente um leitor final. A mensagem é o produto, ou seja, os textos em geral.

Jakobson postula que a mensagem requer um *contexto* a que ela se refere (por vezes, ele utiliza o termo referente para denominar o contexto). E, do mesmo modo, faz-se necessário um *código* total ou parcialmente comum ao emissor e ao receptor. No caso de uma comunicação verbal, o código pode ser uma língua natural, ou seja, uma linguagem desenvolvida pelo ser humano, resultada da combinação de signos linguísticos. Outros códigos da comunicação humana possíveis são as artes, a música, a pintura, entre outros (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 31).

Na estrutura adaptada, o contexto corresponde à instituição, ou seja, os fatores envolvidos na manutenção da literatura como atividade sociocultural. Fazem parte da instituição: alguns produtores, editoras, críticos, periódicos, instituições acadêmicas, órgãos

governamentais, a mídia, entre outros. Quanto ao código, para o teórico ele corresponde ao repertório: "o conjunto de regras e materiais que regem tanto a produção quanto o uso de qualquer produto"¹⁴ (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 37-9, tradução nossa).

Jakobson define *contato*, também denominado canal, como sendo a conexão que capacita o emissor e o receptor entrarem e permanecerem em comunicação. É o veículo da comunicação por meio do qual a mensagem é transmitida. Para Even-Zohar (1990, p. 38), o contato é representado pelo mercado em geral: livrarias, bibliotecas, clubes de livros, e assim por diante.

Em síntese, no esquema adaptado à literatura por Even-Zohar (1990, p. 34, tradução nossa): "um CONSUMIDOR pode 'consumir' um PRODUTO produzido por um PRODUTOR, mas para que o 'produto' seja elaborado (como um 'texto'), um REPERTÓRIO comum precisa existir, cuja usabilidade é determinada por alguma INSTITUIÇÃO"¹⁵. Ademais, faz-se necessária a existência de um MERCADO para que o produto possa ser divulgado. Para o teórico, não há uma escala hierárquica de importância entre esses fatores, e eles estão em uma relação interdependente, que permite o seu funcionamento. O texto não é necessariamente o produto mais relevante do polissistema literário, e nenhuma atividade exerce sua função isoladamente.

Com isso, a teoria dos polissistemas traz o conceito de *interferência*¹⁶ entre as atividades e os sistemas: uma literatura "A" (fonte literária) pode transformar-se em fonte de empréstimos direto ou indireto para uma outra literatura "B" (literatura-alvo). A natureza da interferência depende do estado de cada um dos sistemas, podendo ser unilateral ou bilateral, além de ser condicionada historicamente. Em alguns períodos, a existência da literatura é subordinada à interferência, em outros não é mais (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 54-55).

Os três princípios gerais de interferência são: (i) "as literaturas nunca estão em não interferência" – para ele, isto não é sempre óbvio, principalmente quando os canais de transferência estão na periferia e não são visíveis do ponto de vista da cultura oficial; (ii) "a interferência é na maioria das vezes unilateral" – segundo o teórico, geralmente, a literatura-fonte desconhece a literatura-alvo na qual está interferindo; (iii) "a interferência literária não

¹⁴ *the aggregate of rules and materials which govern both the making and use of any given product* (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 39).

¹⁵ *a CONSUMER may "consume" a PRODUCT produced by a PRODUCER, but in order for the "product" (such as "text") to be generated, a common REPERTOIRE must exist, whose usability is determined by some INSTITUTION. A MARKET must exist where such a good can be transmitted* (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 34).

¹⁶ Sob o ponto de vista de Even-Zohar (1990, p. 70), o conceito de interferência não pressupõe uma hierarquização, em termos de superioridade vs. inferioridade, como o conceito de influência nos estudos literários tradicionais. Na concepção do teórico, interferência não significa que a parte que está sofrendo uma influência seja menos sofisticada.

está necessariamente ligada a outra interferência em outros níveis entre comunidades" – nesta terceira lei, o pesquisador considera que duas comunidades apresentam ligações ou são comunidades separadas geograficamente. Em uma situação de proximidade, a interferência estende-se a outros níveis, e não somente à literatura, uma vez que demais setores da cultura são atingidos pela interferência do mesmo modo. Por outro lado, quando há separação, concebe-se a opção da interferência somente na literatura, sem atingir os outros setores. Com isso, esta terceira lei demonstra a existência de processos de interferências mais amplos, dado que atingem igualmente a cultura, a economia e até a política, como no colonialismo, por exemplo (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 59-63, tradução nossa).

As condições que propiciam a emergência e ocorrência de interferência são: (i) "contatos ocasionarão mais cedo ou mais tarde interferência, se não surgirem condições de resistência" – segundo Even-Zohar, os contatos prolongados entre comunidades geram condições próprias às interferências; (ii) "uma fonte literária é selecionada por prestígio" – para ilustrar, o teórico menciona o *status* das literaturas grega e latina para todas as literaturas europeias; (iii) "uma fonte literária é selecionada pelo domínio" – ele cita as literaturas do Reino Unido e França para exemplificar esta condição e a anterior, visto que ambas estão presentes em várias literaturas em função de seu domínio político, assim como de seu prestígio; e (iv) "uma interferência ocorre quando um sistema tem necessidade de itens não disponíveis dentro dele" – aqui, está claro que a interferência surge quando uma nova geração deseja substituir as normas que governam o sistema, mas este não oferece opções (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 63-9, tradução nossa).

Quanto aos processos e procedimentos de interferência, em linhas gerais eles são: (i) "contatos podem ocorrer somente em uma parte da literatura-alvo e derivar-se para outras partes" – para este primeiro item, Even-Zohar aponta que as interferências podem limitar-se a um estrato do sistema ou prosseguir para outros também, passando a fazer parte do processo interno da literatura-alvo. O teórico acrescenta que muitas literaturas periféricas apreendem alguns fatores de repertórios usualmente aceitos, tais como do Romantismo, Realismo, Simbolismo; (ii) "um repertório apropriado não mantém necessariamente as funções da literatura-fonte" – para ele, muitas vezes, a transferência entre sistemas envolve mudanças funcionais; e (iii) "a apropriação tende a ser simplificada, regularizada e esquematizada" – isto é, sistemas periféricos tendem a utilizar um repertório secundário para regularizar padrões que são variados numa dada fonte, ocasionando princípios que são simplificados e esquematizados. No entanto, o oposto ocorre, porquanto a literatura-alvo toma modelos

simplificados, gerando obras em um contexto não simplificado, não regularizado e não esquematizado (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 69-72, tradução nossa).

Em suas teorias, Even-Zohar dedicou alguns princípios acerca da literatura traduzida, visto que acredita tratar-se do sistema mais ativo no polissistema literário. A posição da tradução não é necessariamente periférica, podendo ser central dependendo do polissistema. A literatura traduzida tem uma posição central à medida que traz inovação ao polissistema ou tem uma posição secundária quando está ligada ao conservadorismo e utiliza formas já estabelecidas como dominantes em um gênero específico (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46).

Enquanto a literatura traduzida está posicionada no centro, a posição primária, sua participação é ativa na configuração do polissistema, sendo parte integrante de forças inovatórias. A tradução de obras estrangeiras provavelmente se tornará um dos meios para serem elaborados novos repertórios, novas técnicas e novas poéticas, trazendo características à literatura doméstica que não existiam antes. Nesta situação, podem não haver distinções claras, e a obra traduzida pode ser considerada o original. Geralmente, escritores renomados ou de vanguarda são os que produzem as traduções mais eminentes e apreciadas (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46-47).

As condições que propiciam o posicionamento de uma literatura traduzida no estrato central são: (i) quando um polissistema ainda não foi cristalizado, isto é, quando uma literatura está sendo estabelecida; (ii) quando uma literatura é fraca ou periférica dentro de um grande grupo de literaturas correlatas; e (iii) quando a literatura está passando por uma crise ou mudanças, posto que os modelos existentes não são mais suficientes ou existe um vácuo nela (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 47).

Em contrapartida, ao manter uma posição periférica no polissistema, a literatura traduzida geralmente emprega modelos secundários. Em tal situação de posição secundária, ela não tem influência sobre os principais processos, sendo modelada de acordo com normas estabelecidas e tornando-se um fator de conservadorismo. Segundo o autor, neste caso manifesta-se um paradoxo interessante, dado que por meio da tradução novas ideias e características podem ser introduzidas na literatura, no entanto, ela serve de instrumento para preservar o tradicional (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 49).

Ademais, o *status* socioliterário da tradução e a sua prática estão fortemente subordinados à posição no polissistema. A tradução literária vista sob esse ponto de vista configura uma atividade dependente das relações de um certo sistema cultural (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 51).

Algumas objeções à teoria dos polissistemas podem ser encontradas nas obras *Contemporary Translation Theories* (publicada em 1993 e traduzida para o português em 2009: *Teorias Contemporâneas da Tradução*), de Edwin Gentzler (nascido em 1951 nos Estados Unidos), e *Method in Translation History* (1998), de Anthony Pym (nascido em 1956 na Austrália).

Para Gentzler (2009, p. 154-8), a teoria contribui significativamente para os Estudos da Tradução e Estudos Literários, embora tenha alguns problemas menores: (i) Even-Zohar tende a propor universais baseando-se em poucas evidências; (ii) ocasionalmente, o teórico adota a estrutura formalista de forma não crítica, usando conceitos que contradizem os seus modelos; (iii) apesar de admitir o fator extraliterário nas análises, Even-Zohar raramente associa os textos às condições reais de sua produção; (iv) por vezes, o pesquisador tende a generalizar e seus princípios contradizem aquilo que ele deseja provar.

Sob o ponto de vista de Pym (1998a, p. 115-24), a definição de sistemas acabou tornando-se uma cadeia de referências a teóricos anteriores, independentemente dos problemas atuais que alguém possa querer que o conceito resolva. O pesquisador questiona em detalhes a ideia de sistema, para ele abstrata e abrangente. Ele acredita que não seria necessário utilizar o termo sistema, dado que podemos simplesmente falar acerca de cultura, literaturas, sociedades, etc.

Há também críticas às concepções de Itamar Even-Zohar, em especial sobre repertórios de cultura, na *Target, International Journal of Translation Studies* (1998, v. 10, n. 2). Nessa edição, foram publicados dois artigos – "*Communication Societies*": *Comments on Even-Zohar's "Making of Culture Repertoire"*, de José Lambert (Bélgica, 1941-); *Note on a Repertoire for Seeing Cultures*, de Anthony Pym. Na mesma edição, as respostas de Even-Zohar estão em *Some Replies to Lambert and Pym*. O ponto mais relevante dessa discussão, que está relacionado com a nossa pesquisa, é o fato de Pym criticar a exclusão da participação dos agentes e intermediários envolvidos no processo de tradução, ideia que Even-Zohar refuta dizendo que essas pessoas são parte integral da teoria dos polissistemas. De fato, se buscarmos na obra de Even-Zohar (1990, p. 34-6) a seção em que o teórico define quem são os produtores no esquema do sistema literário, podemos verificar que ele desaprova as teorias literárias que situam o texto de maneira isolada na análise, buscando somente a sua compreensão e interpretação, e não levam em consideração uma possível correlação do produtor com as opções de consumo desse texto. Entendidas como secundárias ou externas ao sistema, as condições e as restrições dos produtores literários são ignoradas ou relegadas a sociólogos. Para ele, essas teorias são baseadas em uma visão que reduz o papel do escritor e

descarta a sua importância, e não se adequam ao tempo presente. Sob o seu ponto de vista, conforme mencionamos anteriormente neste capítulo, os produtores podem participar de uma série de atividades, não se restringindo necessariamente a um único papel no sistema literário. Desta forma, os produtores constituem uma parte da instituição literária e do mercado literário, e não podem ser desconsiderados das análises das ocorrências literárias.

1.2.2 O Conceito de Reescrita

André Lefevere (1945-1996) trabalhou em departamentos de literatura comparada em Leuven, Bélgica, e depois em Austin, Estados Unidos, na Universidade do Texas. Pertencia à mesma escola de pensamento de Itamar Even-Zohar, os Estudos Descritivos da Tradução (*Descriptive Translation Studies - DTS*), e suas concepções tiveram forte ligação com a teoria dos polissistemas. Lefevere dedicou-se sobretudo à investigação dos fatores que regulam sistematicamente a recepção e aceitação ou rejeição de textos literários, ou seja, ele analisou questões como poder, ideologia, instituição e manipulação. Ele considerava a literatura inserida no contexto social e histórico (MUNDAY, 2008, p. 125).

Em consonância com Even-Zohar, Lefevere (2007, p. 29, 33) utilizou como base os princípios dos Formalistas Russos e aplicou uma abordagem sistêmica da literatura. Igualmente, ele concebe a cultura como um complexo sistema formado por vários sistemas, que se influenciam mutuamente, e a literatura representa um desses sistemas que está imerso nela.

Para Lefevere (2007, p. 13-4), a literatura engloba objetos, ou seja, textos, do mesmo modo que abrange pessoas, isto é, escritores, intermediários, distribuidores e leitores. Os intermediários são aqueles que não escrevem literatura, mas a reescrevem. Bem como os escritores, os intermediários têm um papel significativo na recepção geral e sobrevivência de obras literárias entre leitores não profissionais¹⁷, que constituem a grande maioria dos leitores na cultura globalizada. Segundo ele, o chamado valor intrínseco de uma obra literária é um componente com menor relevância do que geralmente se supõe.

¹⁷ Segundo Lefevere (2007, p. 16, 20), leitores profissionais são aqueles que têm alguma conexão com a literatura, que leem de maneira profissional, tais como críticos, professores e estudantes. Leitores não profissionais seriam as demais pessoas, ou seja, a maioria dos leitores nas sociedades contemporâneas. No entanto, não se deve julgar o termo não profissional como pejorativo, uma vez que o teórico ressalta que a distinção entre leitores profissionais e leitores não profissionais não implica qualquer julgamento de valor.

Conforme apresentado pelo teórico, o conceito de *reescrita* (*rewriting*)¹⁸, ou reescritura, abrange as adaptações de uma obra literária em diferentes formas para públicos distintos, podendo compreender a totalidade da obra ou apenas partes dela. A tradução, certamente a forma mais facilmente reconhecível, corresponde a somente uma das muitas maneiras nas quais uma obra pode ser reescrita. Na definição de Lefevere, são reescritas: críticas literárias, resenhas em jornais ou revistas, antologias usadas na educação secundária ou universitária, resumos de enredos em obras de referência, historiografia literária, biografias, transposições para outros sistemas (por exemplo: cinema, televisão, teatro), entre outros (LEFEVERE, 2000, p. 235).

Para Lefevere (2007, p. 17-9), embora as reescritas sejam percebidas como atividades auxiliares, elas são relevantes na evolução das literaturas e tornaram-se um componente fundamental na interação entre o leitor não profissional e a alta literatura, visto que muitas vezes ele não lê um livro tal como foi escrito pelo seu autor, porém o lê em forma de reescrita. Por meio das reescritas, os reescritores projetam imagens de uma obra literária, de um autor, de um período, que alcançam mais pessoas do que a obra propriamente dita. Para muitas pessoas que não estão expostas à literatura, as reescritas serão o original. Com isso, as reescritas participam ativamente do processo de estabelecimento da reputação de um autor e/ou de sua obra.

Sob o ponto de vista de Lefevere (2007, p. 11), dado que os reescritores podem adaptar e modificar as reescritas para adequá-las a uma determinada ideologia ou poética dominante, elas representam uma maneira de manipulação realizada a serviço do poder, para que a literatura funcione de uma forma deliberada na sociedade. Com isso, as reescritas são capazes de reprimir ou distorcer a inovação, mas, em seu aspecto positivo, chegam a ajudar o desenvolvimento de uma literatura ao introduzir novos conceitos e novos gêneros.

Diante das explanações acerca do conceito de reescrita, adotamos o termo para designar nosso objeto de estudo, *Tales from Shakespear*. Entretanto, a obra pode ser do mesmo modo classificada como uma *tradução intralingual* das peças de William Shakespeare, levando-se em conta que Charles Lamb as traduziu do *Early Modern English* para o inglês de sua época, o *Modern English*¹⁹, atualizando o texto.

¹⁸ Em seu artigo *Mother Courage's Cucumbers: text, system and refraction* (1982), Lefevere utilizava o termo refração (*refraction*). Em publicações posteriores, ele passa a adotar o termo reescrita (*rewriting*). Primordialmente, a base que utilizamos foi o livro *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*, publicado em 1992 e traduzido para a língua portuguesa em 2007.

¹⁹ O inglês é uma língua germânica ocidental originária de diversos dialetos trazidos para a Britânia por conquistadores. É considerada uma língua de empréstimos por ter sofrido influências dos invasores e por ter resultado em uma mistura de idiomas. O inglês vem sendo falado na Inglaterra há cerca de mil e quinhentos

1.2.3 Tradução Intralingual

A clássica distinção entre três espécies de tradução – a *tradução intralingual*, a *tradução interlingual* e a *tradução intersemiótica* – definida pelo linguista russo Roman Jakobson em seu ensaio *Aspectos Linguísticos da Tradução*, publicado em 1963, permanece sendo aplicada nos Estudos da Tradução.

Para Jakobson (2010, p. 81), o termo *tradução* implica interpretação da forma e do conteúdo de um texto. A tradução intralingual é a substituição de signos linguísticos por outros signos do mesmo código linguístico, ou seja, da mesma língua. Segundo Mário Laranjeira (2003, p. 18), em todas as culturas, a tradução intralingual é utilizada frequentemente com o objetivo de vencer as barreiras da compreensão. Para exemplificar, ele cita as versões modernas de textos arcaicos que visam minimizar as barreiras do tempo.

A tradução interlingual, como o próprio Jakobson denomina, é a *tradução propriamente dita*. Ocorre quando há a substituição de signos linguísticos de uma língua por signos linguísticos de outra língua. É o que comumente chamamos apenas de *tradução* (2010, p. 81).

A terceira espécie de tradução, a intersemiótica ou transmutação, abrange as substituições parciais ou totais de signos linguísticos por signos de outros códigos (JAKOBSON, 2010, p. 81). Para exemplificar a tradução intersemiótica parcial, Laranjeira (2003, p. 17) cita um romance que fosse levado ao cinema. Em sua nova formulação, o filme manteria parte dos elementos linguísticos do livro, sendo parcial a substituição do código. Um exemplo de tradução intersemiótica total seria uma pessoa muda que utilizasse o código gestual para transmitir o que ouviu.

Outra categorização possível para referir-se à obra *Tales from Shakespear* é *adaptação*, visto que Lamb condensou os conteúdos das peças e fez modificações para adequá-las a um público específico, as crianças inglesas do início do século XIX. Além disso, houve uma mudança no gênero textual, pois ele interpretou os textos teatrais de Shakespeare, reescrevendo-os em modo de narrativa.

anos. Até o século XI, o idioma é denominado *Old English*, o inglês arcaico. A partir da conquista da Inglaterra pelos Normandos, em 1066 até o século XV, o inglês sofreu drásticas mudanças, resultando na língua chamada *Middle English*, o inglês médio, que é considerado um inglês de transição entre o inglês arcaico e o inglês moderno. Durante o período do século XV até o século XVII, denomina-se *Early Modern English*, o inglês do início da Era Moderna. A partir do século XVII, a língua evoluiu para o inglês que conhecemos nos dias atuais, o inglês moderno – *Modern English* (THE HISTORY of English, 2019).

1.2.4 Adaptação

Linda Hutcheon (nascida em 1947 no Canadá) é professora emérita da Universidade de Toronto, pesquisadora das áreas de Crítica e Teoria Literária, Estudos Canadenses e Ópera. Publicou o livro *A Theory of Adaptation* em 2006, cuja tradução para a língua portuguesa, realizada por André Cechnel, foi lançada em 2011.

Segundo a teórica, a *adaptação* denota uma transcodificação de um sistema de comunicação para outro, de modo similar à tradução, todavia, com maior grau de complexidade, dado que as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, frequentemente, no âmbito de idiomas e culturas. Ao abranger diferentes mídias, as adaptações envolvem uma recodificação, em outros termos, são uma tradução intersemiótica de um sistema de signos para outro (HUTCHEON, 2013, p. 9, 40).

A adaptação é um fenômeno passível de elucidação a partir de três pontos de vista diferentes e inter-relacionados: (i) produto formal – a adaptação é uma transcodificação reconhecida de uma ou mais obras, que pode abranger uma mudança de mídia ou gênero, ou ainda uma alteração de foco narrativo ou contexto. Ademais, é possível que a mudança ocorra de relato histórico ou biográfico para a ficção, como nas peças históricas de Shakespeare; (ii) processo de criação – a adaptação engloba o processo de (re-)interpretação e (re-)criação de uma obra, que pode ser denominada apropriação ou recuperação; (iii) processo de recepção – a adaptação é vista a partir da maneira pela qual é experienciada, sendo uma forma de intertextualidade da obra originária. Em síntese, as designações da adaptação são: "uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada" (HUTCHEON, 2013, p. 29-30).

Em seu livro, a pesquisadora expõe um tipo de análise cujos critérios evidenciam o processo de transposição da obra, incluindo bem como os adaptadores, suas motivações, o público e o contexto de produção e recepção. Para separar suas considerações, ela emprega as perguntas *O quê?*; *Quem?*; *Por quê?*; *Como?*; *Onde?*; *Quando?*. Sob o seu ponto de vista, essa estrutura com indagações fundamentais, muito aplicada em Jornalismo, representa um bom ponto de partida para uma análise. Para investigar o meio material em que uma adaptação existe, ou seja, a mídia, Hutcheon utiliza o questionamento *O quê?* – o que é adaptado? – e propõe a análise de sua forma. Em relação ao adaptador, ela indica uma busca sobre quem realizou a adaptação – *Quem?* – e as intencionalidades que o levaram a produzi-la – *Por quê?*. Quanto ao público, coloca-se a pergunta *Como?* para explorar a maneira pela qual a

adaptação é experimentada. E as questões *Onde?* e *Quando?* referem-se ao contexto e à recepção da adaptação (HUTCHEON, 2013, p.15).

Esse modelo de investigação está em consonância com as abordagens de Even-Zohar (1990) e Lefevere (2000, 2007) que apresentamos, visto que as traduções e adaptações não ocorrem em um vácuo, imunes às intervenções. Elas estão inseridas no tempo e no espaço, sofrendo múltiplas interferências de vários elementos. Se relacionarmos o esquema dos fatores envolvidos no polissistema literário com as questões de Hutcheon, podemos considerar que: (i) a pergunta *o quê?* refere-se ao *produto* e sua forma; (ii) *quem?* e *por quê?* concernem ao *produtor*; (iii) *como?* está ligada ao *consumidor*; e (iv) *onde?* e *quando?* dizem respeito ao contexto, ou seja, são alusivas à *instituição*, ao *repertório* e ao *mercado*. Transferindo as interrogações de Hutcheon ao esquema de Even-Zohar, temos:

Quadro 2 - Esquema de Fatores do Polissistema Literário, de Itamar Even-Zohar, relacionado com as questões de Linda Hutcheon.

Fonte: Gonçalves (2019).

Além de utilizar essas perguntas fundamentais como ponto de partida, Hutcheon (2013, p. 35-6) fundamenta a estrutura de sua análise utilizando os três modos de interagir com os públicos que as diferentes mídias e gêneros acarretam, denominados por ela *modos de engajamento*. São eles: *contar*, *mostrar* e *interagir*²⁰. Os três modos de engajamento são

²⁰ Em uma nota, o tradutor ressalta que *modes of engagement*, traduzido por ele como "modos de engajamento", do mesmo modo significa "modos de interação". Ele indica que os vocábulos em inglês empregados por Hutcheon para denominar os modos de engajamento são: *telling*, *showing*, *interacting* (HUTCHEON, 2013, p. 14).

imersivos em maneiras e graus distintos, e cada um permite a adaptação de determinadas características, com suas peculiaridades. O modo contar motiva no leitor o uso da imaginação, controlada pelas palavras que conduzem o texto. Contar uma história significa descrever, explicar, sintetizar ou ampliar. No modo mostrar, desloca-se da imaginação para uma percepção direta da história, que segue sempre adiante, como geralmente acontece em filmes, balés, peças de teatro, entre outros. No terceiro modo, interagir, há um envolvimento mais abrangente, e as pessoas são engajadas na história de maneira participativa, tal como ocorre em *videogames* ou em visitas a parques temáticos. Segundo a autora, "cada modo adapta diferentes coisas – e de diferentes maneiras". Contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca será o mesmo que mostrar uma história visualmente ou auditivamente. E vivenciar a história, ou interagir, também: "a natureza física e interativa desse tipo de engajamento provoca mudanças tanto na história quanto em sua própria importância". Desta maneira, cada modo, assim como cada mídia, possui especificidades distintas, com meios de expressão diferentes, que podem alcançar determinados intuitos (HUTCHEON, 2013, p. 36, 49).

Hutcheon (2013, p. 28) entende que a adaptação configura um trabalho autônomo, um objeto estético em seu próprio direito, que precisa ser teorizada como uma obra inerentemente dupla, que possui uma relação declarada e definitiva com um texto anterior. Entretanto, isso não significa que a fidelidade ao texto adaptado deva ser o critério de julgamento ou foco da análise. Segundo a autora, o critério de fidelidade ocorre devido à suposição de que os adaptadores buscam apenas reproduzir um texto. Não se considera a existência de outras motivações, como o desejo de questioná-lo.

Para Hutcheon (2013, p. 14, 17, 25), "a adaptação é uma forma de repetição sem replicação", portanto, adaptar implica necessariamente mudar, mesmo que o processo não envolva alguma atualização ou alteração de contexto do enredo. Como resultado, haverá modificações no valor e no significado das histórias, e as adaptações apresentarão funções distintas em culturas e épocas diferentes. Além do mais, ela acredita que a "repetição com variação", e o conforto de experimentar algo conhecido combinado à atração da surpresa, instiga as pessoas. O reconhecimento e a lembrança, bem como a mudança, são uma parte do prazer e do risco de vivenciar as adaptações. Outrossim, o chamado original pode ser experimentado após a adaptação, desafiando a noção de prioridade.

Em sua conclusão, Hutcheon (2013, p. 235) ressalta que as histórias são recontadas muitas vezes ao longo do tempo e, apesar de sofrerem alterações no processo, continuam reconhecíveis, além de não serem de segunda classe, uma vez que a precedência temporal não

significa superioridade. Para exemplificar, ela menciona a obra *Romeu e Julieta*, que foi uma adaptação realizada por William Shakespeare a partir de *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562), que foi uma tradução em versos feita por Arthur Brooke, possivelmente a partir da adaptação de Matteo Bandello da versão de Luigi da Porto da história de Masuccio Salernitano sobre dois jovens amantes italianos, que mudaram de nome e local de nascimento durante o percurso. Para a autora, essa longa e confusa linhagem demonstra a instabilidade da identidade narrativa e evidencia que há poucas histórias notáveis que não derivam de outras. Nesse processo, o dramaturgo transformava histórias dos livros para os palcos, tornando-as disponíveis para outros públicos. E ainda podemos acrescentar, como detalharemos no segundo capítulo, que essas histórias continuaram sendo encenadas, em um processo de constante adaptação, por quase dois séculos até serem reescritas em modo de narrativa pelos irmãos Lamb para um público específico, as crianças do início do anos 1800.

2 ALGUNS ASPECTOS DO POLISSISTEMA DA LITERATURA INGLESA DO PRINCÍPIO DO SÉCULO XIX

Com base no conceito de polissistema desenvolvido por Even-Zohar (1990), tal como foi apresentado no primeiro capítulo, neste estudo parte-se do pressuposto de que a literatura inglesa no início do século XIX pode ser apontada como um polissistema estratificado, composto por diversos sistemas dinâmicos que, posicionados no centro do polissistema ou em uma situação mais periférica, se relacionam e funcionam como um todo estruturado.

Nesse contexto, podemos considerar que *Tales from Shakespear* ocupava um posicionamento singular, uma vez que participava de modo concomitante em vários sistemas que faziam parte do polissistema, conforme demonstramos no quadro a seguir:

Quadro 3 - Representação do Polissistema da Literatura na Inglaterra no início do século XIX.

Fonte: Gonçalves (2019).

No centro do polissistema tínhamos as peças de William Shakespeare – cânone então consagrado que já vinha sendo adaptado e reeditado por mais de um século e meio; por outro lado, em situação mais periférica, estava a Literatura Infantil – um sistema que estava em desenvolvimento. E, do mesmo modo na periferia, porém em conexão, estava o sistema da literatura traduzida, dado que *Tales from Shakespear* pode ser considerada uma tradução intralingual. Ademais, a Literatura Infantil incorporava traduções vindas especialmente da França. Em posição primária, no centro da literatura, ainda acontecia o movimento literário posteriormente denominado Romantismo Inglês.

Entre esses sistemas e suas atividades ocorriam interferências, visto que as literaturas centrais transformavam-se em fontes de empréstimos diretos ou indiretos para a Literatura Infantil, que tinha necessidade de itens não disponíveis dentro dela. As tragédias de Shakespeare tornaram-se fonte literária para a Literatura Infantil devido ao seu prestígio e pelo domínio que exerciam. Em função de sua posição periférica, a Literatura Infantil também apreendia alguns fatores do Romantismo, que já continha um repertório usualmente aceito. Quanto à tradução, as obras francesas exerciam interferências e participavam da formação do sistema literário para crianças.

Sendo assim, para situarmos a obra dos irmãos Lamb nesse contexto tão diverso e dinâmico, este capítulo traz uma breve síntese sobre as diversas maneiras pelas quais as peças de Shakespeare foram interpretadas ao longo dos anos que precederam a reescrita *Tales from Shakespear* e apresenta algumas informações sobre a conjuntura das obras do dramaturgo no sistema literário do início do século XIX, traçando sua conexão com o Romantismo. Na sequência, tecemos alguns comentários sobre a concepção de infância e a formação do sistema da Literatura Infantil, mostrando algumas obras e traduções que se tornaram populares entre as crianças.

2.1 AS PEÇAS DE WILLIAM SHAKESPEARE ATRAVÉS DO TEMPO: BREVE CONTEXTO DA ÉPOCA DA RESTAURAÇÃO ATÉ O INÍCIO DO SÉCULO XIX

Parte da vida de William Shakespeare (1564-1616) ocorreu sob o reinado de Elizabeth I (1533-1603), quando o dramaturgo escreveu mais de vinte peças, entre elas: *Romeu e Julieta* (1595), *Júlio César* (1599) e *Hamlet* (1599-1601). A partir de 1603, o rei era James VI & I (1566-1625) – governante da Escócia como James VI e da Inglaterra e Irlanda como James I. Deste período, são as tragédias *Otelo* (1603-4), *Rei Lear* (1605-6) e *Macbeth*

(1606)²¹. As evidências indicam que ele escreveu ao menos trinta e sete peças, entre tragédias, comédias e peças históricas, colaborou na escrita de peças de outros autores, além de ter composto três poemas e publicado uma coleção com cento e cinquenta e quatro sonetos. Em 1623, trinta e seis peças teatrais de sua autoria foram publicadas em uma compilação póstuma, conhecida como *First Folio (Primeiro Fólio)*²², por seus amigos, os atores John Heminges (1556-1630) e Henry Condell (1568-1627). Dessas peças, dezoito eram impressas pela primeira vez.

Embora Shakespeare tenha sido um dramaturgo e poeta respeitado em sua época, sua reputação foi sendo consolidada após sua morte, no decorrer dos quase dois séculos que precederam o Romantismo, como mostraremos a seguir.

2.1.1 Adaptações de Peças de Shakespeare no Período da Restauração

Durante o reinado de Charles I (1600-1649), filho e sucessor de James VI & I, a Inglaterra passou por um período tumultuado, em que o Parlamento Inglês e grupos religiosos, os puritanos ingleses e os protestantes calvinistas escoceses, se opunham ao rei. Em 23 de outubro de 1642, iniciou-se uma guerra civil. Em 2 de setembro, o Parlamento, alegando que atividades públicas não condiziam com calamidades, já havia proibido a exibição de peças teatrais, fechando os teatros. A guerra civil estendeu-se até o início de 1649, quando Charles I foi executado, a monarquia foi extinta e a Casa dos Lordes foi fechada pelo Parlamento. Por dezoito anos, o puritano Oliver Cromwell (1599-1658) governou o país, e o teatro inglês ficou adormecido.

Ao longo do período de fechamento dos teatros, apesar de terem sido proibidas, algumas encenações esporádicas de peças teatrais ocorreram de maneira clandestina ou privativa. Há registros de performances ou projetos para encenações de algumas peças, como *The Scornful Lady (A Dama Desdenhosa)* e *A King and No King (Um Rei e Nenhum Rei)*; de Francis Beaumont (1584-1616) e John Fletcher (1579-1625), *Sejanus*; de Ben Jonson (1572-1637), e trabalhos diversos de James Shirley (1596-1666), Thomas Killigrew (1612-1683), William Berkeley (1605-1677) e William Davenant (1606-1668), entre outros. Não existem indícios de projetos ou exhibições de peças completas de Shakespeare, que remanesceram

²¹ Para os anos de composição das peças, seguimos a cronologia da *Oxford Shakespeare* (TAYLOR, 1997).

²² Fólio é a folha de impressão dobrada uma vez, de que resulta um caderno com duas folhas e quatro páginas (O'Shea, 2013, p. 10).

presentes no período somente na forma de *drolls*²³, que eram adaptações simplificadas de cenas cômicas ou pequenos monólogos de peças antigas, encenadas em tabernas ou feiras.

Em 1660, dois anos após a morte de Oliver Cromwell, Charles II, filho de Charles I e herdeiro da coroa, que havia se exilado na França com outros membros da nobreza inglesa, voltou ao país para assumir a sua posição de rei. Em menos de três meses depois, ele restaurou o drama inglês, permitindo a reabertura dos teatros, e emitiu uma autorização para o funcionamento de duas companhias: King's Men²⁴, liderada por Thomas Killigrew, e Duke's Men²⁵ por William Davenant.

A companhia de teatro de Killigrew detinha os direitos da maioria das peças encenadas pelos King's Men antes de 1642, dado que os antigos atores eram os proprietários delas. Embora tivesse vinte peças de Shakespeare em seu repertório, apenas quatro foram montadas com sucesso: *As Alegres Comadres de Windsor*; *Henrique IV*; *Júlio César*; e *Otelo*. Em contrapartida, Davenant quase não tinha peças e precisou postular por enredos antigos. Com isso, ele conseguiu permissão para encenar as seguintes peças de Shakespeare: *Hamlet*; *Henry VI*; *Henrique VIII*; *Rei Lear*; *Macbeth*; *Medida por Medida*; *Muito Barulho Por Nada*; *Péricles*; *Romeu e Julieta*; *Timão de Atenas*; *Troilus e Cressida*; *Noite de Reis*; e *A Tempestade*.

Davenant era mais inovador do que Killigrew. Ele acreditava que textos antigos podiam ser representados de maneiras diferentes das que tinham sido até o momento. Assim, ele introduziu nas peças cenários móveis, com painéis pintados que ambientavam o fundo das cenas²⁶. Até então, elas eram apresentadas em etapas que não davam uma representação pictórica de lugar ou tempo, e a localização era sinalizada por adereços de cena, como tronos ou mesas. Devido a sua originalidade, apesar de trabalhar com atores inexperientes e ter pouco repertório, Davenant conseguiu atrair mais público, e isso favoreceu a divulgação das peças de Shakespeare²⁷.

²³ Em uma coletânea de vinte e seis *drolls*, publicada em 1662, três provinham de trabalhos de Shakespeare: *The Grave-makers*, baseada em *Hamlet*; *The Bouncing Knight*, de *Henrique V*; e *The Merry Conceited Humours of Bottom the Weaver*; de *Sonho De Uma Noite de Verão* (LEÃO, 2010, p. 54).

²⁴ The King's Men era a companhia teatral na qual Shakespeare pertenceu durante a maior parte de sua carreira. Durante o reinado de Elizabeth I, era conhecida como Lord Chamberlain's Men, passando a chamar The King's Men quando James VI & I assumiu o trono, em 1603 (KING'S Men, 2019).

²⁵ Era chamada desta maneira em homenagem ao Duque de York, futuro Jaime II, irmão de Charles II e herdeiro presuntivo do trono (LEÃO, 2010, p. 56).

²⁶ Somente quase dois anos após a introdução de cenários móveis por Davenant, Killigrew pode copiá-los, quando mudou-se para um novo teatro.

²⁷ A Restauração da monarquia inglesa ocorreu quarenta e quatro anos após a morte de William Shakespeare (1616). Em 1660, até um espectador ou leitor instruído saberia somente três fatos sobre ele: Shakespeare tinha sido um ator, nascido em Stratford-upon-Avon, que recebera pouca educação formal para os padrões da alta

Os teatros da Restauração não eram semelhantes às construções dos tempos de Shakespeare, como o The Globe Theatre, que fora demolido em 1644. Os novos locais para as encenações, de ambas as companhias, eram antigos campos de tênis convertidos em teatros. Semelhantes aos chamados teatros privados, eles eram locais fechados, com capacidade para acomodar em torno de quatrocentos espectadores, e seus ingressos eram vendidos a preços altos. Com isso, o drama inglês tornou-se uma atividade um pouco mais voltada à aristocracia²⁸ e às pessoas que tinham uma condição financeira melhor, diferentemente do que acontecia antes, quando os grandes teatros ao ar livre tinham capacidade para três mil pessoas em média e ofereciam preços populares, atraindo várias camadas sociais.

O público do período anterior ao ano de 1642 estava acostumado a assistir às mascaradas (*masques*), que eram uma forma de entretenimento na corte, com música, danças e performances de pessoas usando máscaras. Diferentemente, as audiências da Restauração gradualmente desenvolveram uma predileção pelas chamadas óperas (*operas*), que consistiam em uma mistura de drama com música, com diálogos falados e uma exibição visual notável. Eram mais parecidas com os musicais da Broadway do presente século do que com as óperas italianas do século XIX.

Outra inovação na época foi a permissão concedida às mulheres para atuarem nas peças teatrais. Antes, elas eram proibidas de representar, e os papéis femininos eram desempenhados geralmente por meninos, por causa da voz fina. A introdução da mulher no teatro inglês seguiu uma prática que era usual na França. Charles II e os nobres que ficaram exilados naquele país estavam acostumados a assistir às atrizes em ação.

Desta forma, no período da Restauração, as peças de Shakespeare eram encenadas em forma de adaptações, que se adequavam aos novos teatros, às mudanças nas convenções cênicas e às preferências do novo público. No geral, as cenas eram ordenadas para permitir o uso de cenários. Passagens e personagens eram acrescentados ou cortados. Números musicais com danças eram incluídos no decorrer das peças. Os enredos eram expandidos com intrigas sexuais. Por outro lado, os trechos que pudessem ser considerados excessivos ou de mau gosto eram substituídos. Além disso, para conformarem-se aos novos padrões vigentes, a

cultura da época. De acordo com a expectativa de vida do século XVII, poucas pessoas em 1660 poderiam ter conhecido pessoalmente o dramaturgo, mesmo em sua cidade natal. Suas filhas morreram em 1649 (Susanna) e 1662 (Judith). Seu único neto, último descendente direto dele, morreu em 1670.

²⁸ Além disso, muitas pessoas compareciam aos teatros interessadas em ver o rei, uma vez que Charles II os frequentava todos os dias quando sua corte estava em Londres. Antes de 1642, as peças eram encenadas para os monarcas em seus palácios; depois de 1660, o rei se encaminhava aos teatros para assistir às peças.

linguagem figurativa e metafórica de Shakespeare era simplificada, e a gramática irregular era normalizada.

As montagens mais renomadas do período foram as adaptações *Hamlet* (1661) e *Macbeth* (1664), de Davenant; *A Tempestade* (1667), de Davenant e John Dryden (1631-1700); *A Megera Domada* (1667), de John Lacy (1615?-1681); e *A História de Rei Lear* (1681), de Nahum Tate (1652-1715). Embora essas peças de Shakespeare tivessem popularidade, nos quarenta anos seguintes à reabertura dos teatros, as peças de Beaumont e Fletcher eram mais bem conceituadas, visto que os personagens de suas comédias possuíam características que agradavam e atraíam o público daquele tempo.

Quanto às edições impressas das peças de Shakespeare, houve um hiato de trinta e um anos após a publicação do Fólho em 1632. A segunda edição saiu em 1663²⁹. No ano seguinte, houve uma reimpressão, com o acréscimo de sete peças às trinta e seis do Primeiro Fólho. Essa versão expandida foi novamente impressa em 1685. Entre os dramaturgos que viveram no período anterior à Restauração, somente Shakespeare, Beaumont e Fletcher e Ben Jonson tiveram suas peças compiladas em fólhos, fato que comprova o prestígio cultural deles naquele tempo. Entretanto, a preferência popular é melhor indicada pelas edições individuais das peças, denominadas In-quarto³⁰, visto que eram mais acessíveis às muitas pessoas que não dispunham de recursos financeiros para pagar uma edição Fólho. A versão In-quarto de *Otelo* foi impressa nos anos de 1681, 1687, 1695 e 1705; *Julio César* teve seis edições entre 1684 e 1691; e *Henrique IV* foi impressa em 1700.

2.1.2 O Teatro no Final do Século XVII

Em 1668, o renomado ator Thomas Betterton (1635-1710), que atuara em diversas peças adaptadas de Shakespeare, como *Hamlet*, de Davenant, assumiu a direção da companhia de atores Duke's Men. Catorze anos depois, tendo a companhia entrado em colapso, Betterton reuniu os remanescentes dela com a também falida King's Men para formar a United Company, no teatro Drury Lane. De 1682 a 1694, Londres tinha apenas um teatro e uma companhia de atores. Com a falta de concorrência, os padrões de qualidade das peças e as oportunidades para os atores diminuíram, e o teatro passou a ter menos relevância na sociedade.

²⁹ Nesse período, foram impressas somente três peças em formato individual: *O Mercador de Veneza* (1652); *Otelo* (1655) e *Rei Lear* (1655).

³⁰ In-quarto é a folha de impressão dobrada duas vezes, de que resulta um caderno com quatro folhas e oito páginas (O'Shea, 2013, p. 10).

Em 1685, morreu Charles II, patrono da restauração dos teatros, e seu irmão católico James II (1633-1701) subiu ao trono. Ele permaneceu no poder até ser deposto na Revolução Gloriosa, em 1688, por sua filha e seu sobrinho, o casal protestante Mary II (1662-1694) e William III & II (1650-1702). Com eles, o teatro perdeu ainda mais prestígio, uma vez que o rei e a rainha não eram entusiastas, apenas toleravam a atividade, precisando tornar-se mais adequado ao novo público, que refletia os preceitos morais estabelecidos pelos governantes e apreciava parcamente as comédias sociais com conteúdo sexual.

Em 1693, a United Company passou para as mãos de um advogado agiota, Christopher Rich (1657-1714). Um ano depois, devido ao agravamento das condições de trabalho e aos métodos administrativos do novo gerente, alguns atores se rebelaram, e Betterton saiu para formar uma cooperativa. Com isso, Londres passou a ter novamente duas companhias de teatro, em uma época que o interesse público mal sustentava uma.

Ainda que as condições econômicas não fossem favoráveis, Christopher Rich monopolizou por alguns anos o teatro com espetáculos diversos. Ele trouxe artistas e cantores de outros países e tentou desenvolver no público a predileção por musicais e entretenimentos variados. A peça era apenas uma parte de diversas apresentações, entre elas, músicas, danças, fantoches, pantomimas, malabarismos, acrobacias e *overtures*.

Embora a era das adaptações tivesse chegado ao fim, as peças de Shakespeare continuaram a ser encenadas, sem muito sucesso. O público se contentava com as obras do passado, e as tragédias dele mantiveram seu lugar no repertório, visto que não surgiram outras para substituí-las. Somente algumas novas comédias, com características que agradavam mais às pessoas daquele tempo, apareceram. Enquanto o teatro passava por uma fase de decadência, que vinha ocorrendo gradativamente nas últimas décadas, a atividade editorial progredia.

2.1.3 Shakespeare no Século XVIII

Em 12 de abril de 1709, Richard Steele (1672-1729), escritor e futuro membro do parlamento, publicou o primeiro número de *The Tatler*, que trazia ensaios, misturando jornalismo e literatura. Ainda que não tenha sido o primeiro periódico inglês, a revista tinha uma fórmula que repercutia na sociedade, tornando-se parte das conversas. As críticas ao drama inglês e a Shakespeare influenciavam as opiniões do público daquele tempo. Não apenas a grandiosidade do dramaturgo era ressaltada, suas falhas também eram apontadas.

Dois anos depois, para substituir a *The Tatler*, Steele e Joseph Addison (1672-1719), também escritor e integrante da política, fundaram a revista *The Spectator*.

No início do século XVIII, o centro da cultura inglesa transferia-se da performance para os materiais impressos, e acontecia uma mudança na relação entre teatros e editoras. Antes, o sucesso de uma peça no palco determinava se ela seria impressa. Agora, a reputação de uma peça na mídia impressa poderia determinar o seu sucesso no palco, e os editores de livros chegavam a adquirir os direitos de imprimir peças antes mesmo de elas serem encenadas.

A lei de direitos autorais estabelecia que os proprietários das obras não eram os autores, e sim os editores membros do Guild of Stationers, um monopólio de gráficas e livreiros. Em 1709, Jacob Tonson (1655-1736) detinha os direitos de publicação dos trabalhos de Shakespeare, que ficaram em posse de sua família até 1772, quando foram leiloados após a morte de Richard Tonson (1717-1772), seu sobrinho neto. Os Tonsons publicaram prestigiadas coletâneas de peças do dramaturgo. A edição de 1709 foi organizada pelo dramaturgo e futuro poeta laureado Nicholas Rowe (1674-1718). A publicação posterior, que saiu em 1725, foi editada pelo poeta Alexander Pope (1688-1744). Em 1733, foi lançada a edição de Lewis Theobald (1688-1744). Em 1744, foi a vez da edição de Thomas Hanmer (1677-1746). Em 1747, foi publicada a edição de William Warburton (1698-1779); em 1765, de Samuel Johnson (1709-1784); e em 1768, de Edward Capell (1713-1781). Após a venda dos direitos da família Tonson em 1772, continuaram a surgir edições respeitáveis, como a editada por George Steevens (1736-1800), em 1773; por Isaac Reed, em 1785; e por Edmond Malone (1741-1812), em 1790.

A estratégia dos Tonsons era escolher editores que tivessem nomes renomados, para aumentar o valor de mercado das obras. Os editores eram associados às suas edições, tornando-se importantes na escolha dos leitores. Mesmo quando as edições haviam sido substituídas por outras, elas continuavam sendo reimpressas e reeditadas. Com isso, a cada publicação, as anteriores eram alvos de críticas. Entretanto, a partir de Samuel Johnson, os editores passaram a escolher quem seria o próximo a editar a obra de Shakespeare, e assim as desaprovações e ataques foram substituídos por elogios. Johnson escolheu Steevens, que por sua vez adotou Reed e Malone. Cada uma das edições dessa sucessão legítima baseava-se na edição anterior. O editor excluía algumas observações de seus antecessores e acrescentava as suas. Essa prática foi institucionalizada por Johnson, embora tenha sido praticada em menor escala por Theobald e Warburton. Como resultado, em 1821, os oito volumes de Johnson publicados em 1765 haviam aumentado para vinte e um volumes de James Boswell Jr. (1778-

1822). Capell seguiu por outro caminho, propondo que sua publicação deveria começar do zero. Todas as sofisticações e alterações introduzidas no decorrer do tempo deveriam ser descartadas. Para ele, até a edição do Fólho de 1623 não era confiável, pois fora publicada postumamente. Capell transcreveu textos dos séculos XVI e XVII. Sua edição era sem comentários e tinha apenas três volumes. Não foi bem-sucedida em seu tempo e não foi reimpressa.

As práticas de adaptar as peças, iniciada durante a Restauração, e revisar as edições, realizadas por grandes nomes da língua inglesa, contribuíram para a remodelação e transmissão dos trabalhos de William Shakespeare por mais de um século e meio, entretanto desfocaram a distinção entre Shakespeare e pseudo-Shakespeare, uma vez que muitos escritores do século XVIII citaram, como se fossem de Shakespeare, linhas escritas por adaptadores. Naquela época, as pessoas não percebiam as diferenças entre uma peça de Shakespeare do Fólho e uma adaptação de Davenant, por exemplo, cujo nome nem sequer era citado nas impressões. Em algumas edições os nomes dos adaptadores apareciam, porém suas alterações não eram discriminadas.

Em relação às transposições para outros idiomas, a primeira tradução de uma obra de Shakespeare, que o introduziu no continente europeu, foi realizada pelo poeta e filósofo francês Voltaire (1694-1778), em 1733, após uma visita dele a Alexander Pope em 1726.

Além disso, ainda no século XVIII, em 1769, ocorreu o Jubileu de Shakespeare, em Stratford-upon-Avon, organizado pelo ator, dramaturgo e produtor David Garrick (1717-1779). Foram três dias de atividades culturais, com desfiles, espetáculos de fogos de artifício e venda de souvenirs que glorificavam o dramaturgo. A celebração foi divulgada em diversos jornais da Europa. A peça musical comemorativa elaborada por Garrick, *The Jubilee*, foi encenada cento e cinquenta e duas vezes no teatro Drury Lane, que tinha capacidade para três mil e seiscentas pessoas. Naquele momento, muitos ingleses já aclamavam Shakespeare, e ele não poderia mais ser excluído do cânone literário.

2.1.4 A Presença de Shakespeare no Romantismo

Em 1798, a publicação de *Lyrical Ballads (Baladas Líricas)*, de William Wordsworth (1770-1850) e Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), é considerada o marco do Romantismo

Inglês³¹. Em seu prefácio, os autores assinalavam os princípios em que a composição poética deveria estar baseada. Segundo Wordsworth, a poesia era uma vocação, e o poeta era um homem que dava vida ao cotidiano, mostrando emoção e sentimentos. Os poemas precisavam ter a linguagem das pessoas comuns, das pessoas do campo. Era necessário exaltar a natureza, pois ela significava mais do que todos os sistemas. Wordsworth desejava um retorno ao simples, ao coração humano e à imaginação. Para ele, as crianças eram as verdadeiras depositárias da virtude e da sabedoria. A infância era uma época para semear a alma, e ele expressava uma nostalgia por essa fase, idealizando-a. Coleridge, diferentemente de Wordsworth, acreditava na introdução do sobrenatural na poesia, com um regresso ao mundo mágico do passado, cheio de mistério e imaginação. Além deles, são apontados como participantes desse movimento literário: William Blake (1757-1827), Lord Byron (1788-1824), Percy Bysshe Shelley (1792-1822) e John Keats (1795-1821), entre outros (BURGESS, 2008, p. 197-201).

Durante o período em que ocorria o Romantismo, William Shakespeare era enaltecido, mesmo que seu estilo fosse inverso aos ideais estéticos do movimento. Sua linguagem, rebuscada e repleta de metáforas e inversões, não era a linguagem simples das pessoas comuns, das pessoas do campo. Ele utilizava diversas fontes para escrever suas peças, enquanto os Românticos valorizavam a originalidade. Shakespeare era primordialmente um dramaturgo, e os escritores do período foram notáveis em outros gêneros além de poesia, como épicos, ensaios e cartas, não em drama (TAYLOR, 1991, p. 112).

Naquela época, os poetas e críticos ingleses mencionavam frases soltas do dramaturgo e as incorporavam em seus escritos. As interpretações das obras de Shakespeare eram variadas e até contraditórias. Nenhum escritor inglês era mais conhecido do que William Shakespeare, e nenhuma peça teatral era mais mencionada do que *Hamlet*. Muitas das citações dessa tragédia nas décadas posteriores a 1789 expressavam uma insatisfação com a estagnação política e o fracasso artístico, constituindo também uma forma de inércia cultural (TAYLOR, 1991, p. 107, 110).

³¹ Romantismo Inglês é uma designação tardia. Naquela época, William Wordsworth e Samuel Coleridge, juntamente com Robert Southey (1774-1843), eram denominados *Lake Poets*, em alusão ao fato de viverem na região Lake District (atual condado de Cumbria, no noroeste da Inglaterra). A nomeação ao grupo foi dada como uma forma de depreciá-los: "a Escola dos poetas lamentadores e hipocondríacos que assombram os lagos" (*the School of whining and hypochondriacal poets that haunt the Lakes*). Na realidade, eles não seguiam uma escola de pensamento ou prática literária coesa e foram posteriormente considerados parte do Movimento Romântico. Charles Lamb, Charles Lloyd (1775-1839), Thomas de Quincey (1785-1859), entre outros, também eram nomes associados ao grupo (LAKE Poets, 2019).

Embora os Românticos tenham citado e analisado *Hamlet* obsessivamente, Taylor (1991, p. 159) acredita que eles admiravam mais a tragédia *Rei Lear*. William Hazlitt (1778-1830) declarou que esta era a melhor de todas as peças teatrais de Shakespeare³². Do mesmo modo, Coleridge e Shelley a exaltaram em seus escritos³³. O poeta John Keats (1795-1821) a citou mais do que qualquer outra peça, com exceção de *Hamlet*.

John Keats foi o autor do poema *On sitting down to read King Lear once again* (1818), um soneto que demonstra que *Rei Lear* tornara-se um texto para repetidas leituras. Ler uma peça Shakespeariana era considerada uma experiência para os poetas do Romantismo, que preferiam essa prática a assistir às encenações. Charles Lamb acreditava que *Rei Lear* era impossível de ser representada em um palco³⁴ (TAYLOR, 1991, p. 153).

Keats definiu, como outros daquele momento, sua própria poesia e sua atitude em relação a Shakespeare em oposição à tradição das publicações do século XVIII, cujos editores, como vimos anteriormente, eram comentaristas das peças, uma espécie de intermediários na leitura. Havia um desejo de retornar à pureza imaginada de uma fonte renascentista. Os poetas não confrontavam Shakespeare diretamente, eles eram hostis com os editores, críticos e adaptadores do dramaturgo (TAYLOR, 1991, p. 152, 154).

Os sonetos de Shakespeare não haviam contribuído muito para a sua popularização durante o século XVIII. Entretanto, com a publicação da edição crítica de Edmond Malone em 1780, os Românticos passaram a celebrar e a apropriar-se dos sonetos e poemas narrativos do dramaturgo, transformando Shakespeare em um poeta lírico (TAYLOR, 1991, p. 156).

Com isso, houve um aumento nas especulações sobre os interesses de Shakespeare como indivíduo, e os poetas e críticos começaram a comentar sobre suas obras não somente em termos de seu desenvolvimento artístico, mas também de sua evolução mental. Coleridge supôs que *Trabalhos de Amor Perdidos* era a mais antiga peça, pois refletia as experiências da juventude do dramaturgo. Keats viu *Hamlet* como um reflexo da melancolia da meia-idade de Shakespeare. Para Leigh Hunt (1784-1859), *Noite de Reis* foi o trabalho final, visto que seus últimos pensamentos eram sobre amizade e amor. De acordo com os estudos mais recentes, eles não estavam corretos, mas isso demonstra que havia a busca por um progresso filosófico na biografia de Shakespeare e a procura por um modelo que servisse para os poetas e leitores (TAYLOR, 1991, p. 157-8).

³² "the best of all Shakespear's plays, for it is the one in which he was the most in earnest" - William Hazlitt, 1817 (TAYLOR, 1991, p. 159).

³³ "the most tremendous effort of Shakspeare as a poet" - Samuel Coleridge, 1822; "the most perfect specimen of the dramatic art existing in the world" - Percy Shelley, 1821 (TAYLOR, 1991, p. 159).

³⁴ "essentially impossible to be represented on a stage" - Charles Lamb, 1811 (TAYLOR, 1991, p. 153).

E assim, procuramos trazer uma síntese sobre como as peças teatrais de William Shakespeare foram encenadas, lidas e editadas no decorrer dos anos precedentes à publicação de *Tales from Shakespear* e sua correlação com o Romantismo, mostrando brevemente a contextualização em que Charles Lamb estava inserido, para demonstrarmos uma possível consonância das concepções do autor com os preceitos e o polissistema daquele momento.

2.2 LITERATURA INFANTIL INGLESA: A FORMAÇÃO DO POLISSISTEMA ATÉ O INÍCIO DO SÉCULO XIX

Nesta seção, para contextualizar a formação do sistema da Literatura Infantil e sua situação no início do século XIX, fazemos breves considerações sobre a concepção de infância e sobre algumas obras e traduções que se tornaram populares entre as crianças.

2.2.1 A Concepção de Infância

No decorrer dos tempos e nas diversas sociedades, a concepção de infância foi sendo construída e transformada conforme o modo de pensar do ser humano se modificava. A percepção acerca da criança, suas necessidades e educação, podia apresentar variações notáveis de acordo com as definições estabelecidas pelo adulto e por suas instituições (STEARNS, 2006, p. 12).

A visão tradicionalista, formada a partir das teorias do francês Philippe Ariès (1914-1984), publicadas em *L'Enfant et la Vie familiale sous l'Ancien Régime* (*História Social da Criança e da Família*, 1960), presume que os europeus das eras passadas não enxergavam a infância como um estágio de vida com características próprias e que os pais eram desprovidos de afeição pelos filhos. Entretanto, revisionistas divergem dessa noção. Para Peter Stearns (2006, p. 12), algumas leis medievais nas ilhas Britânicas, que estipulavam a necessidade de proteger as crianças, são indícios de que a infância era reconhecida como uma fase singular e importante de vida. O historiador inglês Hugh Cunningham (2006, p. 34) também acredita que as crianças não eram simplesmente "adultos em miniatura", visto que os escritores e pintores daquela época demonstravam em seus trabalhos que distinguiam a infância de outras idades, dividindo-a em estágios, de acordo com as diversas formas de comportamento.

Na Inglaterra, no início da Idade Média, já existiam escolas nos mosteiros, na corte e em algumas residências da nobreza. A fundação e propagação delas ocorreu em função da necessidade de um clero alfabetizado, e também de trabalhadores instruídos para a corte, para

as casas dos nobres e para os serviços administrativos. A partir do século XII, começaram a surgir escolas abertas a quem podia pagá-las. Geralmente, a criança frequentava as denominadas *song school* ou *petty school* quando tinha entre sete e dez anos. Depois, prosseguia com seus estudos em uma *grammar school* por cinco ou seis anos, onde aprendia latim, que era o idioma da igreja, das leis e dos processos administrativos. Contudo, naquele tempo a maioria das crianças não frequentava a escola (CUNNINGHAM, 2006, p. 50-3) .

Entre o fim do século XV e o princípio do século XVIII, durante as dinastias Tudor (1485-1603) e Stuart (1603-1714), uma criança com sete anos era considerada apta para trabalhar e podia ser mandada para a residência de outra família. Os meninos, exceto das classes mais altas, precisavam conciliar seus estudos com a necessidade de contribuir financeiramente em casa. Quando tinham oportunidade de frequentar a escola, eles aprendiam a ler aos sete anos e a escrever aos oito anos. Como eles podiam ajudar economicamente a família já aos sete anos, a leitura era uma habilidade muito mais provável de ter sido adquirida do que a escrita. Se tivessem melhores condições sociais, eles estudavam por mais tempo. A infância terminava em algum momento entre os sete e catorze anos, quando os meninos paravam os estudos, e não eram mais considerados crianças. Quanto às meninas, se pertencentes às classes mais altas, eram educadas em casa ou encaminhadas para trabalhar para outras pessoas, tendo sempre em vista o casamento. Naquele tempo, acreditava-se que muito conhecimento para as mulheres era temerário, dado que elas deveriam ser subordinadas aos homens (CUNNINGHAM, 2006, p. 81-8).

No século XVIII, as ideias de John Locke (1632-1704)³⁵ e Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)³⁶, aliadas a um cenário de transformações sociais, políticas e culturais que ocorriam na Europa, ajudaram a promover a crença de que a infância deveria estar mais voltada à educação. John Locke enxergava a criança como uma tábula rasa, uma folha em branco aberta ao aprendizado, cuja educação deveria começar cedo. O objetivo era

³⁵ O filósofo inglês John Locke é considerado um dos precursores do Liberalismo e o principal representante do Empirismo Britânico, que surgiram no final do século XVII. Os liberais daquele momento se opunham às normas sociais e políticas vigentes, contestando a monarquia absoluta, o direito divino dos reis, a religião estatal e os privilégios hereditários, entre outras questões. Segundo John Locke, o homem tinha um direito natural à vida, à liberdade e à propriedade, e os governos não deveriam violar esses direitos com base no contrato social, que fundamentaria os acordos entre eles e a sociedade. Já o empirismo britânico, em que são enfatizadas a experiência e a evidência na formação de ideias, este surgiu em oposição ao Racionalismo que predominava no continente europeu (JOHN Locke, 2019).

³⁶ O teórico político e escritor Jean-Jacques Rousseau, nascido em Genebra, é considerado um dos principais filósofos do Iluminismo. Seus pensamentos marcaram o fim do Racionalismo e serviram de inspiração à Revolução Francesa e ao Romantismo. Rousseau tornou a liberdade um objeto de aspiração quase universal. Ele promovia a expressão da emoção, exaltando as belezas da natureza, e acreditava que o homem nascia bom por natureza, mas era corrompido pela sociedade (JEAN-JACQUES Rousseau, 2019).

transformar a criança em um adulto racional, com bons hábitos, capaz de atuar em consonância com sua posição social. Sua obra *Some Thoughts Concerning Education* (*Pensamentos Sobre a Educação*, 1693) traz uma visão abrangente sobre o desenvolvimento da criança. O conhecimento dela seria construído a partir de experiências, e a instrução deveria ser recreativa. Para a leitura, Locke recomendava as *Fábulas de Esopo* (1484) e *A História da Raposa Reynard* (1481), publicados por William Caxton (CUNNINGHAM, 2006, p. 110-3).

De maneira oposta, Jean-Jacques Rousseau enfatizava a educação do corpo e dos sentidos e acreditava que a educação da inteligência da criança deveria ser realizada somente após os doze anos. A criança deveria crescer de acordo com os ditames da natureza, e as coisas não precisavam ser ditas a ela. Para ele, ler era a maldição da infância, e os livros precisavam ser proibidos para crianças. A imaginação não deveria ser estimulada, dado que só evocava desejos que não poderiam ser realizados, levando à infelicidade. Rousseau desaprovava as fábulas, por serem prejudiciais à formação moral. Suas ideias foram publicadas em *Émile, ou De l'éducation* (*Emílio ou Da Educação*, 1762), que foi um dos livros de maior repercussão na época (CUNNINGHAM, 2006, p. 114).

Em meados do século XVIII e início do século XIX, a infância passava a ser vista como um período de formação do indivíduo, e não como uma fase que precisava ser logo atravessada para a pessoa se tornar produtiva na coletividade. Com o desejo de educar as crianças, surgiu também a preocupação com a literatura que serviria para seu conhecimento e formação de sua personalidade (COELHO, 2010, p. 147-8).

Desta maneira, a crença de que a literatura tinha a função de reforçar ou ajudar a formar o caráter moral da criança tornou-se um pressuposto amplamente aceito no período. O aspecto moralizante da literatura tinha mais relevância do que o prazer proporcionado pela leitura de um texto (RICHMOND, 2008, p. 1-2)

2.2.2 As Origens da Literatura Infantil: Obras Escritas para o Público Adulto que se Tornaram Populares entre as Crianças

Em sua obra *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*, Nelly Novaes Coelho (2011, p. 27) salienta que "a Literatura Infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização". Para ela, a literatura visa proporcionar prazer estético, do mesmo modo que busca

despertar ou modificar a consciência crítica de seu receptor. A literatura traz em sua essência, desde seu início, essa função de atuar sobre as mentalidades, podendo intervir nos desejos e ações dos homens, assim modificando ou engrandecendo suas experiências existenciais. Deste modo, fica claro o uso de obras com fins moralizantes. O âmago da literatura designada às crianças é o mesmo, diferenciando-se apenas pela natureza do seu público leitor, que precisa de matéria adequada ao seu entendimento e curiosidade (COELHO, 2011, p. 27-9).

Hunt (2010, p. 85) também assevera que a Literatura Infantil é distinguida por seu público, porém ressalta a relação assimétrica que existe devido à influência do adulto. As obras voltadas ao público infantil são escritas por adultos, cujas decisões morais permearão o processo. As obras também serão selecionadas e compradas por adultos. Além disso, o livro não terá a função de despertar ou modificar a consciência de um adulto, e sim será utilizado para formar as opiniões de uma criança.

Segundo Coelho (2011, p. 40-3), uma busca pelas origens das histórias infantis nos remete a textos que eram escritos ao público adulto que se transformaram em literatura para as crianças no decorrer do tempo. Dentre os fatores comuns às obras que atraíram a atenção das crianças estão a popularidade e a exemplaridade. Todas as obras que se tornaram clássicos da Literatura Infantil tiveram suas origens no meio popular ou nasceram no meio culto e foram difundidas por meio de adaptações. Antes de se consolidarem como Literatura Infantil, foram Literatura Popular. Para explicar a exemplaridade, a autora cita Spengler (1952), que lembra-nos que "existe uma grande diferença entre viver uma coisa e conhecer uma coisa, entre a certeza imediata, proporcionada pelas várias classes de intuição (iluminação, experiência de vida, inspiração) e o conhecimento que resulta da experiência intelectual ou da técnica experimental". Segundo ele, "para comunicar a primeira, servem a comparação, a imagem, o símbolo; para as últimas, servem as fórmulas, leis, conceitos, esquemas". As crianças e o povo (ou homem primitivo) tomam conhecimento da realidade mais efetivamente quando o processo ocorre por meio do experimento e das emoções do que quando acontece através do racional ou da inteligência intelectual, como na mente adulta e culta.

Desta forma, a mente popular (mais elementar, ou "rudimentar" nas palavras de Coelho) e a mente infantil (imatura) compreendem melhor a linguagem poética (ou literária em geral), que tem o poder de concretizar o abstrato, representando-o por meio de comparações, imagens, símbolos e alegorias. Valores ou padrões são melhor entendidos por intermédio de uma linguagem imagística, pois mentes com menor capacidade de percepção intelectual não assimilam tão bem a linguagem lógica racionalizante. Por isso, a literatura tem sido "a mediadora ideal entre as mentes imaturas com sua precária capacidade de percepção

intelectiva e o amadurecimento da inteligência reflexiva (a que preside ao desenvolvimento do pensamento lógico-abstrato, característico da mente culta)". E conseqüentemente, depreende-se o uso das literaturas popular e infantil como instrumentos de transmissão de valores e padrões, a serem incorporados no comportamento das pessoas ou respeitados pela comunidade, e seu papel moralizante (COELHO, 2011, p. 40-3).

As literaturas de povos antigos continuaram agradando às massas populares no decorrer dos tempos, apesar de transformações nos costumes, e caíram no gosto das crianças, pois sua matéria foi concretizada em imagens, metáforas, alegorias e símbolos que são facilmente assimilados pelas mentes, além de trazerem valores perenes, que continuam falando aos homens (COELHO, 2011, p. 44).

Coelho (2010, p. 11) aponta que as origens da Literatura Infantil remontam às narrativas primordiais que foram difundidas oralmente no ocidente europeu durante a Idade Média. Essas histórias eram procedentes de fontes orientais heterogêneas. Acredita-se que *Calila e Dimna* seja a mais antiga coletânea de narrativas presente nos princípios da Literatura Popular europeia³⁷. Alguns estudiosos chegaram a supor que as histórias atribuídas ao escravo grego Esopo (620-564 a.C.) seriam predecessoras às narrativas *Calila e Dimna*, pois algumas narrativas constavam nas fábulas de Esopo. Entretanto, há evidências de que as narrativas *Calila e Dimna* sejam anteriores ao início do Budismo (século VI a.C.) e, deste modo, às fábulas.

As fábulas de Esopo pertenciam à tradição oral, tendo aparecido em manuscritos tempos depois de sua morte, no século I d.C. Durante a Idade Média, várias versões das fábulas em latim circulavam pela Europa. No século XV, evidenciou-se a obra *Ulmer Aesop*, de Heinrich Steinhöwel (1412-1482), publicada em 1476 no Sacro Império Romano-Germânico. Ela continha cento e cinquenta e seis fábulas em latim e em alemão. Trazia comentários introdutórios e conclusões sobre a moral das histórias, além de incluir uma tradução sobre a vida de Esopo. Nesse período, embora tivessem foco no adulto, algumas fábulas já eram adaptadas para a educação de crianças (LATHEY, 2010, p. 34).

No século XVII, entre os anos 1668 e 1694, destacaram-se os doze volumes de *Fables de La Fontaine* (*Fábulas de La Fontaine*). As fábulas foram escritas em versos pelo francês Jean de La Fontaine (1621-1695) para o público adulto, uma vez que denunciavam misérias e

³⁷ As narrativas *Calila e Dimna* surgiram na Índia, por volta do século VI antes de Cristo, em sânscrito. A primeira tradução para o persa teria sido elaborada no século VI depois de Cristo, por ordem do rei Cosroes, da Pérsia. Depois, a coletânea foi traduzida para o sírio e, no século VIII, para o árabe, por Ibn Al-Mukafa. Foi esta última versão que foi divulgada por toda a Europa por volta do século XV, servindo de base para as traduções em hebraico e em latim (COELHO, 1987, p. 23).

injustiças de sua época. Embora os poemas narrativos sejam denominados fábulas, algumas histórias são apólogos, parábolas, contos exemplares, contos jocosos, alegorias ou estorietas. Em comum, são breves relatos que divertem e instruem, dado que expõem uma situação que encerra com uma moralidade. As fontes de La Fontaine eram heterogêneas. Segundo alguns pesquisadores, ele baseou-se nos gregos, latinos, franceses, em parábolas bíblicas, contos populares, narrativas medievais e renascentistas (COELHO, 2010, p. 82).

Contemporâneo a Jean de La Fontaine, Charles Perrault (1628-1703) publicou *Histoires ou Contes Du Temps Passé, avec Des Moralités: Contes de ma mère l'Oye* (*Histórias ou Contos do tempo passado com moralidades: Contos da Mamãe Gansa*) em 1697. Os contos eram baseados no folclore francês, porém não há evidências acerca das fontes que Perrault haveria utilizado. Possivelmente eram histórias reconhecidas de imediato pelas pessoas daquela época, por serem literatura de domínio popular. Os contos mostravam comportamentos que evitariam dissabores e traziam lições. O foco do autor não era o público infantil, porém o prefácio de uma de suas edições traz que ele desejava divertir as crianças e ao mesmo tempo orientar sua formação moral (COELHO, 2010, p. 90).

Enquanto Charles Perrault começava a publicar seus contos, também na França, a jovem Marie-Catherine Le Jumel de Barneville (c.1650-1705), conhecida como Baronesa D'Aulnoy, mantinha um Salão Literário bastante famoso³⁸, onde predominavam os romances preciosos³⁹. Madame D'Aulnoy foi responsável por lançar a moda das fadas entre os adultos. Em 1697, ela publicou *Contes des Fées (Contos de Fadas)*⁴⁰ em quatro volumes; e em 1698, *Contes Nouveaux ou les Fées à la Mode (Novos Contos de Fadas ou As Fadas em Moda)*, também em quatro volumes. Contos de fadas escritos por outros autores, como *OEuvres Meslées (Obras Misturadas, 1696)*, de Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon (1664-1734), sobrinha de Perrault; e *La Reine des Fées (A Rainha das Fadas, 1698)*, de Jean de Préchac (1647?-1720); também repercutiam nos Salões, na Corte e nos lares plebeus. Desta forma,

³⁸ Nos salões, a produção literária da época era discutida e divulgada. Eram conhecidos como "Salões das Preciosas", denominação esta para as damas cultas que os frequentavam. Charles Perrault também participava dos salões (COELHO, 2010, p. 111).

³⁹ Os romances preciosos eram fantasias cheias de aventuras, rebuscadas e extravagantes, muito diferentes da estética do racionalismo clássico e do modelo dos antigos greco-romanos, que começavam a entrar em declínio (COELHO, 2010, p. 87-8).

⁴⁰ O termo *Contos de Fadas* foi cunhado a partir da obra de Madame D'Aulnoy. Atualmente, é utilizado para designar o gênero literário. O termo correspondente em língua inglesa, *Fairy Tales*, do mesmo modo surgiu a partir da obra dela. Em inglês, também utiliza-se muito a expressão *Mother Goose's Tales*, ou seja, *Contos da Mamãe Gansa* (LATHEY, 2010, p. 55). Entretanto, na França, as histórias de Perrault circulam como *Contos de Fadas*, denominação abrangente que os franceses usam para indicar os Contos Maravilhosos, isto é, que existem em um espaço fora da realidade concreta. A metade dos *Contos da Mamãe Gansa* não apresenta fadas, são apenas Contos Maravilhosos (COELHO, 2010, p. 92).

essas histórias permeadas de fantasia abriram caminho para outro grande sucesso da época: *As Mil e Uma Noites* (COELHO, 2010, p. 100-1).

A obra *As Mil e Uma Noites*, cujas histórias foram compiladas em língua árabe a partir do século IX, começou a circular no mundo europeu somente no século XVIII, quando Antoine Galland (1646-1715) as traduziu para o francês. Os doze volumes da obra *Les Mille et Une Nuits* foram publicados entre 1704 e 1717. Galland ampliou o número de contos (noites), sem explicitar com precisão quais fontes utilizou, incorporando histórias que não aparecem em *As Mil e Uma Noites*, como *Simbad, o Marujo*; *Alladin e a Lâmpada Maravilhosa*; *Ali Babá e os Quarenta Ladrões*. Ademais, ele fez diversas adequações de estilo e alterações nas histórias. Desta maneira, a obra adaptada por Galland espalhou-se através de traduções para várias literaturas populares da Europa, e posteriormente para a Literatura Infantil (COELHO, 2010, p. 15).

Ainda na França e durante o mesmo período, o bispo François de Salignac de la Mothe-Fénelon (1651-1715), conhecido como Fénelon, também escreveu histórias que seguiam a tendência das fadas, mas não obteve o sucesso de Perrault e de Madame D'Aulnoy. Ele escreveu um livro, que fora solicitado pelo duque de Beauvilliers (1648–1714), para uso particular, que tornou-se o primeiro estudo sobre a formação de meninas, *Traité de l'Éducation des Filles* (*Tratado da Educação das Meninas*, 1687-1696). Sua publicação que alcançou mais prestígio foi *Les Aventures de Télémaque* (1694-1698), cujo propósito era orientar o caráter do segundo herdeiro de Luís XIV (1638-1715), o Duque de Borgonha (1682-1712), então com sete anos, dado que Fénelon fora nomeado preceptor dele. Embora Fénelon escrevesse com a intenção de educar, ele procurava escrever uma literatura interessante, que transmitisse os ensinamentos de forma não declarada. *As Aventuras de Telêmaco* é uma novela, com componentes épico-mitológicos, dividida em dezoito livros. O argumento do enredo vem da *Odisseia* de Homero, e a história conta a viagem de Telêmaco em busca de seu pai Ulisses. Todas as atitudes do herói e os conselhos de seu mentor são permeados por generosidade e fraternidade. A obra acabou caindo em descrédito por um tempo, visto que alguns de seus trechos foram interpretados como uma crítica à corte absolutista do Rei Sol. Ainda assim, ela obteve excelentes resultados depois. Tão somente até 1830, foram produzidas cento e cinquenta edições e oitenta traduções (COELHO, 2010, p. 102-5).

Como se pode observar, foi na França, a partir da segunda metade século XVII até o princípio do século XVIII, que surgiram alguns livros para adultos que se tornaram obras pioneiras da Literatura Infantil, tal como a conhecemos hoje. Era uma literatura que foi

construída a partir de textos da Antiguidade Clássica ou de narrativas que eram transmitidas oralmente, resultante de uma valorização à fantasia, à imaginação e ao maravilhoso, justamente o contrário do racionalismo da alta literatura clássica da época (COELHO, 2010, p. 75-6).

Durante o século XVIII, na Inglaterra, surgiram duas obras de ficção que, por sua originalidade, alcançaram êxito imediato. Foram elas: *Robinson Crusoe* (*Robinson Crusoe*, 1719), de Daniel Defoe (1660-1731) e *Travels into severals remote nations of the world by Lemuel Gulliver* (*As viagens através de várias e remotas nações do mundo, por Lemuel Gulliver*, 1726), de Jonathan Swift (1667-1745). Embora ambas as obras fossem permeadas pelo espírito crítico e cético de seus escritores, que viveram durante vários reinados⁴¹, elas eram lidas como literatura de viagens e naufrágios, que existia desde o século XVI e ainda atraía os leitores. *Robinson Crusoe* traz um relato, em primeira pessoa, do único sobrevivente de um naufrágio, isolado em uma ilha aparentemente deserta. A obra exalta a capacidade que o homem tem para inventar e realizar. *Viagens de Gulliver* descreve as aventuras do personagem em diversos lugares fictícios. É um livro alegórico sobre a luta pelo poder e as injustiças nas relações entre os homens. Ambas as obras tiveram apelo entre as crianças devido às aventuras que nelas são narradas. Além disso, em *Robinson Crusoe* há uma identificação das crianças com as lutas do personagem para adaptar-se ao mundo desconhecido (COELHO, 2010, p. 119-21, 127-30).

No princípio do século XIX, quando *Tales from Shakespear* foi lançada, aumentava o número de obras destinadas especificamente às crianças. Na Inglaterra e em outros países, foram publicados alguns títulos que entraram para o cânone da Literatura Infantil.

Entre 1812, no Condado de Hesse-Darmstadt, do Sacro Império Romano-Germânico, atual Alemanha, foi publicado o primeiro volume de *Kinder- und Hausmärchen* (*Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*), dos irmãos Jacob Ludwig Karl Grimm (1785-1863) e

⁴¹ Daniel Defoe nasceu em Londres no ano da Restauração da Monarquia por Charles II, em 1660, enquanto Jonathan Swift nasceu em Dublin, em 1667. Com um ano, Jonathan Swift foi levado para a Inglaterra, mas aos três foi trazido de volta pelo tio. Em 1688, mudou-se para Leicester e depois para Londres. Nesse momento, o rei era James II & VII. Como mencionamos anteriormente, James permaneceu no poder até ser deposto na Revolução Gloriosa, em 1688, por sua filha e seu sobrinho, o casal protestante Mary II (1662-1694) e William III & II (1650-1702). Após a morte de William, subiu ao trono a rainha Anne (1665-1714). Durante seu reinado, em 1709, a Inglaterra (que já havia incorporado o País de Gales) e a Escócia foram unidas pelo Tratado da União, passando a chamar-se Reino da Grã-Bretanha. Com a morte de Anne em 1714, assumiu George I da Grã-Bretanha e Irlanda (1660-1727). No início do reinado de George II (1683-1760), os dois escritores ainda viviam (KINGS and Queens of Britain, 2019). Durante esses diversos reinados, Daniel Defoe envolvia-se nas lutas da Inglaterra, ora ligado à Corte, ora em conspirações contra ela. Foi fundador do jornal *The Review* (1704-13). Jonathan Swift também se envolvia em questões de sua época, participando de violentos manifestos contra a política de opressão da Inglaterra contra os irlandeses. Ele é muito admirado e respeitado na Irlanda por ter-se tornado a voz do povo irlandês (COELHO, 2010, p. 120, 127).

Wilhelm Karl Grimm (1786-1859), com oitenta e seis contos. Em 1814, era lançado o segundo volume, com mais setenta contos. Para compor suas histórias, os irmãos Grimm utilizaram material folclórico da tradição oral, levando em consideração as exigências da mentalidade infantil (COELHO, 2010, p. 149).

Entre 1835 e 1842, no Reino da Dinamarca e Noruega, foram publicados seis volumes de *Eventyr, Fortalte for Børn (Contos Fantásticos para Crianças)*, de Hans Christian Andersen (1805-1875). Ele continuou escrevendo contos até 1872, chegando a cento e sessenta e oito histórias. Hans Christian Andersen utilizou como fonte a Literatura Popular mantida oralmente, mas também criou histórias a partir da vida real (COELHO, 2010, p. 158-9).

Já na Inglaterra, entre as publicações para crianças do século XIX, a obra que mais destacou-se foi *Alice's Adventures in Wonderland (As Aventuras de Alice no País das Maravilhas, 1865)*, de Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), mais conhecido pelo seu pseudônimo Lewis Carroll. A história teve a continuação, denominada *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There (Alice Através do Espelho e O Que Ela Encontrou Por Lá, 1871)*. Ambas as obras possuem uma lógica do absurdo, característica dos sonhos (COELHO, 2010, p. 170-1).

Como podemos constatar nesta breve síntese com obras que hoje conhecemos como sendo histórias para crianças, mas que um dia foram histórias para adultos, os franceses tiveram uma forte presença na formação da Literatura Infantil, embora escritores de outras nacionalidades tenham participado de sua constituição. Essas obras chegaram à Inglaterra através de traduções, como mostramos a seguir.

2.2.3 Alguns Textos Traduzidos Lidos por Crianças Inglesas e seu Contexto

No princípio da Idade Média (a partir do século V), quando predominava o *Old English*, e durante o período de domínio da Inglaterra pelos Normandos (1066-1154), época do *Middle English*, os textos que as crianças tinham contato com mais frequência eram traduções de escrituras cristãs e de trechos da Bíblia. Enquanto os franceses governavam, a corte e os círculos sociais privilegiados falavam francês, o clero falava latim, a educação também era em latim, e a maioria do povo falava inglês. No século XIII, em razão do declínio da hegemonia francesa, começaram a surgir os primeiros documentos em inglês. No entanto, durante a Idade Média e começo da Idade Moderna (*Early Modern Era* - a partir do fim do

século XV), textos em francês e latim continuaram sendo a base de materiais traduzidos ao inglês com propósitos didáticos ou fins religiosos (LATHEY, 2010, p. 15-6).

No fim do século XV, o novo processo de impressão de materiais⁴² chegou às Ilhas Britânicas, trazido em 1496 pelo comerciante e diplomata inglês William Caxton (c.1422-1492), que foi o primeiro impressor inglês. Caxton também era tradutor. Em 1481, ele publicou *The History of Reynard the Fox (A História da Raposa Reynard)*, sua tradução para o inglês realizada a partir de uma versão em holandês, que por sua vez provinha do francês *Roman de Renard (Romance de Renard)*. Em 1484, ele foi responsável pela primeira tradução para o inglês das *Fábulas de Esopo*. A obra *Aesop's fables* era uma tradução a partir da versão em francês *Les Fables d'Esopé* (1480), de Julien Macho (14..-1477?), que procedia da versão latino-germânica de Heinrich Steinhöwel. Naquele tempo, as crianças ainda não eram consideradas um público específico de textos, exceto pelos livros escolares e livros de cortesia ou conduta, que eram manuais para a aquisição de boas maneiras sociais e virtudes morais. Para entretenimento, as crianças liam obras originalmente escritas ou traduzidas para o público adulto (LATHEY, 2010, p. 33-4).

Assim que o novo método de impressão começou a ser difundido pela Inglaterra, no século XVI, surgiram os *chapbooks*, que eram folhetos pequenos produzidos a baixo custo. Geralmente consistiam em uma folha de papel impressa dobrada algumas vezes para formar um livreto, que tinha de oito a vinte e quatro páginas. Vendidos por caixeiros viajantes, os *chapbooks* acabaram propagando a cultura popular e foram um importante meio para a divulgação de variados tipos de textos, como romances, contos, fábulas, baladas, poesias e, posteriormente, contos de fadas. O *chapbook* era uma alternativa para a classe alfabetizada sem recursos financeiros. Várias obras que eram publicadas primeiramente no mercado de livros, saíam logo depois em formato de *chapbooks* (LATHEY, 2010, p. 38). Contudo, o inverso igualmente sucedia, como ocorreu com *Tales from Shakespear*, em que algumas narrativas avulsas foram publicadas antes, ou concomitantemente, com a obra completa, com as vinte histórias.

O fim do século XVII e o início do século XVIII foram marcados pela chegada dos *Contos de Fadas* à Inglaterra. Em 1699, era publicado *Contes, Tales of the Fairies*, tradução

⁴² William Caxton trouxe do Sacro Império Romano-Germânico para a Inglaterra a prensa de tipos móveis – um dispositivo para impressão gráfica que havia sido desenvolvido por Johannes Gutenberg (1400-1468) em 1439 (LATHEY, 2010, p. 17-8). A impressão com tipos móveis não pode ser considerada uma invenção de Gutenberg, uma vez que ele baseou-se em técnicas existentes, aperfeiçoando o sistema e tornando-o viável. Na China, entre os anos 1040 e 1048, Bi Sheng (990-1051) já havia criado uma prensa de tipos móveis semelhante, utilizando porcelana (GUNARATNE, 2001, p. 459).

para o inglês de *Les Contes des Fées* (1697), de Madame D'Aulnoy. Embora não haja nenhum exemplar dessa edição, a listagem *List of English Tales and Prose Romances Printed before 1740*, elaborada pelo bibliotecário Arundell Esdaile (1880-1956), indica que uma pessoa chamada T. Cockerill foi o tradutor da obra. Nos anos 1707, 1716, 1721 e 1728 novas edições e traduções apareceram, visto que houve interesse pelas histórias. Depois, começaram a surgir versões condensadas, com mensagens didáticas, porém a primeira edição a ser publicada especialmente para crianças saiu em 1773, editada por Francis Newbery (1743-1818). Em 1729, foi a vez dos *Contos da Mamãe Gansa* serem publicados pela primeira vez em inglês. *Tales and Stories of the Past with Morals - Tales of Mother Goose* foi uma tradução de Robert Samber (1682-1745) a partir de *Histoires ou Contes Du Temps Passé, avec Des Moralités: Contes de ma mère l'Oye* (1697), de Charles Perrault. Samber incluiu notas e comentários no decorrer da sua tradução e direcionou a obra especificamente para o público infantil. Entretanto, diferentemente dos *Contos de Fadas*, os *Contos da Mamãe Gansa* em língua inglesa tornaram-se populares apenas três décadas após a publicação, nos anos 1760. Depois, no decorrer dos próximos cem anos, através da tradução de Samber ou de versões reduzidas, os contos de Perrault converteram-se nas mais lidas desse gênero (LATHEY, 2010, p. 48-55).

Em 1699, no mesmo ano em que as histórias de Madame D'Aulnoy apareciam em inglês, a obra de Fénelon *As Aventuras de Telêmaco* também era publicada em língua inglesa com o título *The adventures of Telemachus, the son of Ulysses translated from the French (As Aventuras de Telêmaco, filho de Ulisses, traduzido do francês)*. A tradução, realizada por Isaac Littlebury (fl. 1699-1709) e Abel Boyer (1667-1729), tornou-se um texto utilizado com fins educacionais (LATHEY, 2010, p. 207).

Outras histórias oriundas de idiomas estrangeiros que obtiveram grande êxito entre os ingleses e as crianças eram provenientes do livro *As Mil e Uma Noites*. Publicada em 1706, *The Arabian Nights* foi uma tradução a partir de *Les Mille et Une Nuits* (1704), de Antoine Galland. Alguns pesquisadores tentaram rastrear o nome do tradutor que fez a tradução da língua francesa para a inglesa, porém não encontraram informações. Essa tradução anônima permaneceu a única disponível até 1839-41, quando a tradução de Edward William Lane (1801-1876), a partir do árabe, foi publicada. Era designada para a leitura em família. Até então, em 1791, uma adaptação com algumas histórias havia sido publicada como Literatura Infantil por Elizabeth Newbery. Em 1885, foi lançada outra tradução para o inglês baseada no árabe, desta vez com foco no público adulto. Feita por Richard Francis Burton (1821-1890),

foi um escândalo na sociedade vitoriana, visto que trazia notas com temas polêmicos considerados tabus na época (LATHEY, 2010, p. 45).

O primeiro editor inglês de Literatura Infantil, que é notadamente reconhecido por ter desenvolvido o mercado de livros para crianças, foi John Newbery (1713-1767). Newbery começou a trabalhar aos dezesseis anos como aprendiz de tipógrafo. Em 1740, iniciou sua editora em Reading, cidade localizada entre Oxford e Londres. Em 1744, ele mudou-se para Londres e montou uma livraria e editora. Newbery publicou obras para adultos, mas logo interessou-se em expandir seu negócio para livros infantis. Ainda em 1744, ele publicou a primeira obra designada às crianças: *A Little Pretty Pocket-Book* (*O Pequeno e Bonito Livro de Bolso*), um *chapbook* que era vendido com uma bola para os meninos e uma almofadinha de alfinetes para as meninas⁴³. O livro continha poemas, provérbios e uma música com o alfabeto. A capa era colorida, para chamar a atenção das crianças, algo novo no mercado editorial daquele momento. Newbery publicou diversas obras com variados temas e melhorou a qualidade dos livros para crianças, tornando-se o principal produtor de livros infantis em seu tempo. A obra mais popular que ele lançou foi *The History of Goody Two-Shoes* (1765)⁴⁴, cuja escrita é atribuída ao seu amigo Oliver Goldsmith (1728-1774), porém não há evidência que comprove o fato. Entre 1765 e 1800, teve vinte e nove edições⁴⁵. Ela distinguiu-se de outras publicações da época, pois seu enredo era uma simples narrativa, sem conteúdo pedagógico ou religioso, que geralmente permeavam os textos do período (RICHMOND, 2008, p. 8).

No século XVIII, a maioria das primeiras traduções especificamente para crianças tinham propósitos morais e educacionais evidentes. Por muito tempo, a introdução a Homero nas escolas inglesas foi a obra de Fénelon, *As Aventuras de Telêmaco*. Entre as coletâneas de contos moralizantes populares, destacava-se *Tales of the Castle* (*Os Contos do Castelo*, 1785), uma tradução a partir da obra francesa *Veillées du Château* (1784), da Condessa Félicité de Genlis (1746-1830), cujas histórias eram baseadas em fatos, dado que ela não aprovava os contos de fadas. Outra publicação conhecida era *The Young Misses Magazine* (*A Revista das Jovens Senhoritas*, 1761), traduzida a partir de *Magasin des enfants, ou dialogues entre une sage gouvernante et plusieurs de ses élèves* (*Revista das Crianças, ou Diálogos*

⁴³ Posteriormente, Newbery lançou outras obras que vinham acompanhadas de brindes, e elas ficaram conhecidas como livros para presentear (RICHMOND, 2008, p. 8).

⁴⁴ Não encontramos o título *Little Goody Two-Shoes* (*Boazinha de Dois Sapatos*) traduzido para a língua portuguesa. A expressão *little goody two-shoes* passou a ser utilizada em alusão a uma pessoa que tem boa conduta e que segue as regras, assim nunca realizando nada de ruim ou rebelde.

⁴⁵ Segundo o site da British Library, provavelmente *Little Goody Two-Shoes* é o primeiro romance para crianças realmente bem-sucedido na Inglaterra (THE HISTORY of Little Goody Two-Shoes, 2019).

entre uma Governanta Sábia e suas Vários Alunas, 1756), de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), conhecida como Madame de Beaumont, que incluía a primeira versão em inglês de *A Bela e a Fera* (*Beauty and the Beast*). Outra obra similar foi *The Children's Friend* (*O Amigo das Crianças*, 1783), publicada a partir de *L'Ami des enfants* (*O Amigo das Crianças*, 1782-3), de Arnaud Berquin (1747-1791). Entretanto, o grande sucesso da época foi a adaptação para crianças da obra inglesa *Robinson Crusoe*, lançada em 1768 (HUNT, 2000, p. 108-9).

Desta maneira, podemos sintetizar que o sistema da Literatura Infantil Inglesa foi formado essencialmente por traduções e por obras escritas originalmente para o público adulto, que se tornaram populares entre as crianças e hoje são conhecidas como clássicos, além dos primeiros livros que foram publicados especialmente para elas. Ademais, as teorias de Locke e Rousseau e a mudança de atitude em relação à educação das crianças ajudaram a abrir o caminho de sua constituição. E para encerrar esta seção, acrescentamos que a contextualização apresentada neste capítulo demonstra que o panorama do princípio do século XIX era favorável à publicação de *Tales from Shakespear*.

3 *TALES FROM SHAKESPEAR*: FATORES ENVOLVIDOS NO POLISSISTEMA

Na concepção de Even-Zohar (1990, p. 31), tal como foi exposta no primeiro capítulo, faz-se necessário analisar todos os fatores envolvidos no polissistema, e não apenas os textos, uma vez que a literatura não pode ser compreendida apenas como um repertório ou um agrupamento deles, apesar de serem os produtos mais evidentes do conjunto literário. Retomando o esquema de Even-Zohar, em que ele descreve as atividades envolvidas no sistema literário, e adaptando-o aos fatores que faziam parte do polissistema em que *Tales from Shakespeare* estava inserida, temos:

Quadro 4 - *Tales from Shakespeare* inserida no esquema de Literatura de Even-Zohar.

Fonte: Gonçalves (2019).

Os produtores da mensagem são os irmãos Lamb, que elaboraram o produto, ou seja, as narrativas de *Tales from Shakespeare*, para as crianças inglesas do princípio do século XIX, os consumidores dos textos. A instituição, em nossa representação, compreende William Godwin, responsável pela publicação da obra, e sua editora, a Juvenile Library. Entretanto, Even-Zohar também insere na instituição os críticos e os periódicos. Quanto às regras estabelecidas que conduziram a produção e o uso de *Tales from Shakespeare*, temos os materiais e os modelos da Literatura Infantil e do Romantismo, que entravam em conflito. O

mercado corresponde às adaptações de Shakespeare para crianças existentes naquele momento, que competiam com *Tales from Shakespear*.

Sendo assim, este capítulo traz algumas breves considerações acerca desses fatores literários envolvidos no polissistema de *Tales from Shakespear*. Primeiramente, apresentamos alguns fatos sobre a carreira literária dos irmãos Lamb, os produtores da obra. A seguir, em referência ao repertório, mostramos a correlação de Charles Lamb com os contraditórios materiais e modelos da Literatura Infantil Inglesa e do Romantismo. Quanto à instituição, expomos algumas informações sobre William Godwin e sua editora Juvenile Library, além de citar as críticas que saíram após a publicação da obra. Na sequência, apontamos alguns dados sobre o produto e assinalamos os consumidores pretendidos pelos autores. E finalmente, sobre o mercado, indicamos as adaptações de Shakespeare para crianças escritas na época de Charles Lamb (1775-1834).

3.1 PRODUTORES: ALGUNS FATOS SOBRE A CARREIRA LITERÁRIA DOS IRMÃOS LAMB⁴⁶

Charles Lamb (1775-1834) era poeta, ensaísta e crítico literário. Trabalhava na East India Company, onde permaneceu por trinta e três anos até sua aposentadoria. Escrevia em seu tempo livre. Durante a época de estudos no colégio Christ's Hospital, Lamb ficara amigo de Samuel Taylor Coleridge, e a amizade perdurou durante toda sua vida. Por meio dele, Charles conheceu William Wordsworth. Coleridge e Wordsworth, considerados os precursores do Romantismo na Inglaterra com a publicação de *Baladas Líricas* (1798), como mencionamos antes, foram importantes na carreira de Charles Lamb, e suas crenças e aspirações influenciaram o escritor. Charles compartilhava de seus pensamentos estéticos sobre a poesia, adquirindo conhecimentos sobre as concepções da época, além de também exercer influência no círculo de escritores em que participava.

A carreira de Charles Lamb começou com a publicação de quatro sonetos incluídos na obra *Poems on Various Subjects*, de Samuel Coleridge, em 1796. No ano seguinte, contribuiu para *Poems, second edition*, também dele. Continuou a escrever poesia no decorrer de sua vida, porém dedicou-se a outros gêneros literários. Em 1798, publicou o romance *Rosamund Gray*. Charles empenhou-se no teatro, mas suas incursões no gênero não foram bem-

⁴⁶ A leitura sobre a biografia dos irmãos Lamb foi realizada em diversas fontes durante o desenvolvimento do projeto. Com o intuito de evitar a repetição de referências, as informações referentes à vida deles foram coletadas em *Mad Mary Lamb: lunacy and murder in literary London*, de Susan Tyler Hitchcock, 2006.

sucedidas. Para o público infantil, além de *Tales from Shakespear*, publicou *The Adventures of Ulisses (As Aventuras de Ulisses)*, em 1808, sua reescrita da obra *Odisseia*, de Homero. Ainda nesse ano, Charles editou uma antologia de dramas, *Specimens of the English Dramatic Poets who lived about the time of Shakespeare (Espécimes de poetas dramáticos ingleses que viveram na época de Shakespeare)*. Suas opiniões ajudaram a consolidar sua reputação de crítico literário, e sua originalidade era reconhecida. É possível verificar isso nos textos de William Hazlitt e Bryan Waller Procter (1787-1874), pseudônimo Barry Cornwall.

Charles Lamb também escrevia para periódicos. Em 1811, publicou o ensaio *On the Tragedies of Shakespeare, considered with reference to their fitness for Stage Representation (Sobre as Tragédias de Shakespeare, com referência à sua adequação à Representação no Palco)* na revista *The Reflector*. Ele considerava, tal como muitos naquele tempo, como já indicamos, que as peças de Shakespeare eram mais apropriadas para a leitura privada, devido à má qualidade das encenações. Para ele, o verdadeiro deleite consistia em perceber as sutilezas das obras de Shakespeare em um exercício intelectual. Entretanto, Lamb era um frequentador dos teatros londrinos.

Em 1820, Charles foi convidado para contribuir na *London Magazine*. Utilizando o pseudônimo Elia, em seus ensaios ele retratou diversas pessoas de seu convívio e aspectos de sua vida. Posteriormente, os textos foram publicados em *Elia* (1823) e *Last Essays of Elia (Últimos Ensaios de Elia)*, 1833). Essas obras são consideradas o auge de sua carreira e, até hoje, ele é lembrado e notadamente reconhecido por elas.

Mary Ann Lamb (1764-1847) também era escritora. Apesar de ter tido pouca educação formal, era uma autodidata, e aprendeu latim, francês e italiano. Seu hábito de leitura desenvolveu-se na infância, quando tinha acesso à biblioteca de Samuel Salt (?-1872), empregador de seu pai. Após a publicação de *Tales from Shakespear*, foi convidada para escrever outros títulos para o público infantil. Em 1809, foram lançados anonimamente *Mrs. Leicester's School (A Escola da Mrs. Leicester)*, com histórias para meninas, e *Poetry for Children (Poesia para Crianças)*, com oitenta e quatro poemas. Os livros tiveram a colaboração de Charles. Para adultos, escreveu o ensaio *On Needle-work* em 1815.

Os irmãos Lamb tiveram uma vida singular, pois a família tinha tendências a instabilidades emocionais. Em 1795, por seis semanas, Charles foi paciente na Hoxton House, uma instituição para tratamento de pessoas com problemas psíquicos. Em setembro de 1796, em um momento de insanidade, Mary matou a própria mãe e machucou o pai. Em um processo para estabelecer o que acontecera, seguindo as leis vigentes na época, foi decidido que Mary seria internada para tratamento mental. Após um período, ela obteve permissão para

ser cuidada por um guardião oficial. Foi acolhida por Charles para viver sob sua responsabilidade e dedicação. Ele tinha apenas vinte e um anos e nunca abandonou a irmã, a qual precisava de cuidados constantes. Ademais, os irmãos eram muito amigos. Em seus vários períodos calmos, Mary exercia uma ótima influência em Charles. William Hazlitt chegou a declarar que Mary Lamb era a única mulher realmente sensata que conhecera. Em uma carta, Coleridge dizia que a admirava.

Apesar de terem problemas particulares, os irmãos Lamb levavam uma vida social ativa e costumavam ser anfitriões em sua casa, participando de encontros semanais com figuras importantes do mundo literário, intelectuais, filósofos e artistas. O círculo incluía os escritores Samuel Taylor Coleridge, William Wordsworth, William Godwin, William Hazlitt, Robert Southey e Leigh Hunt. Assim, os irmãos Lamb estavam em sintonia com o movimento literário do seu tempo e faziam parte do polissistema inglês.

3.2 REPERTÓRIO: CHARLES LAMB, OS MATERIAIS E OS MODELOS DA LITERATURA INFANTIL INGLESA E DO ROMANTISMO

Conforme mostramos no segundo capítulo, a literatura infantil encontrava-se em processo de formação e havia uma preocupação com as obras oferecidas às crianças na época em que *Tales from Shakespear* foi escrita pelos irmãos Lamb. Predominava a crença de que a literatura precisava contribuir para o desenvolvimento da personalidade da criança, e o aspecto moralizante tinha mais relevância do que o prazer proporcionado pela leitura de um texto (RICHMOND, 2008, p. 1-2).

Entretanto, naquele momento acontecia o Romantismo, cujas características centrais incluíam o lirismo, a força do enredo e a importância da criatividade. As forças inventivas do indivíduo e da imaginação eram valorizadas. Nessas circunstâncias, tínhamos os materiais e os modelos daquele momento entrando em contradição com a função moralizante da literatura infantil. Qual seria a função principal de *Tales from Shakespear*: predominaria o estímulo à imaginação ou à moralização?

Alguns anos antes da publicação da obra, em 23 de outubro de 1802, Charles demonstrara sua indignação contra as obras disponíveis para o público infantil. Em carta escrita a Samuel Coleridge, ele relata uma ida à livraria Newbery, a então preferida pelos londrinos para a compra de livros para crianças. Os irmãos haviam prometido adquirir um livro para os filhos dele, Hartley e Derwent Coleridge. A obra que eles queriam enviar às crianças era *The History of Goody Two-Shoes*. Os irmãos a haviam lido quando pequenos e

ficaram espantados quando, durante a visita à livraria, perceberam que o livro estava perdido em um canto, jogado com outros clássicos. Ainda na carta, Charles conta para Coleridge que obras *nonsense*, como as escritas por Anna Laetitia Barbauld (1743-1825) e Sarah Trimmer (1741-1810)⁴⁷, eram as que tinham destaque na Newbery. Ele demonstra sua rejeição a livros que eram delineados para ensinar e a textos moralizantes, que ressaltavam a importância de um caráter imaculado, cultivando princípios elevados e boas maneiras. Esse tipo de leitura não seria instigante para a imaginação infantil. Ele acreditava que a leitura deveria ter a função de levar a criança a sonhar. Charles pergunta a Coleridge o que teria ocorrido se a criatividade dele não houvesse sido incentivada pela leitura de contos e fábulas na infância (HITCHCOCK, 2006, p. 131-4).

Tal como Charles Lamb, os escritores do Romantismo repudiavam os livros cheios de informações que tinham apenas o objetivo de instruir as crianças. Eles consideravam a criança como uma emissária do desejo imaginativo, que teria naturalmente uma inclinação à poesia. Para William Wordsworth, as crianças tinham acesso a níveis de entendimento muito maiores do que aqueles disponíveis aos adultos. Ao crescer, ficar mais velho, a pessoa perdia a intimidade com sua essência, mas a lembrança da infância poderia manter a chama da criatividade viva. Desta maneira, os Românticos foram pioneiros na elaboração do conceito de criança interior, ou seja, aquela que estaria presente no âmago das pessoas adultas. Eles buscavam reestabelecer a influência da criança interior sobre o adulto, pois almejavam que as faculdades inventivas dela durassem, mantendo a mente fértil (WARNER, 2007, p. viii).

3.3 INSTITUIÇÃO: WILLIAM GODWIN E SUA JUVENILE LIBRARY

Em 1800, os irmãos Lamb conheceram William Godwin, cuja reputação o precedia. Suas obras *Enquiry Concerning Political Justice* (*Inquérito Acerca da Justiça Política*, 1793) e *Things as They Are; or The Adventures of Caleb Williams* (*As Coisas como Elas São; ou, As Aventuras de Caleb Williams*, 1794) tinham atraído muitos leitores, e ele era uma figura proeminente entre os círculos radicais antiaristocratas (HITCHCOCK, 2006, p. 137).

⁴⁷ *Lessons for Children* (*Lições para Crianças*, 1778), de Anna Laetitia Barbauld, vendia muito na época. Apresentava um novo método científico para ensinar a ler. Para a autora, o meio era mais importante do que a mensagem, e o melhor momento para apresentar textos morais e religiosos seria após a criança dominar os mecanismos de leitura de palavras. Os livros de Sarah Trimmer eram mais conservadores e cristãos. Sua intenção era preservar a tradição. Por exemplo, *Charity School Spelling Book* (*Livro de Ortografia da Escola de Caridade*, 1790) trazia frases moralizantes, e *The Servent's Friend* (*O Amigo do Criado*, 1797) reforçava a honra e estimulava a oração como salvadora dos perigos.

As teorias sobre literatura infantil de William Godwin eram semelhantes às convicções de Charles Lamb. Ele considerava importante o poder da inspiração. Viúvo de Mary Wollstonecraft (1759-1797), enquanto educava suas duas filhas, ele colocava em prática suas idealizações, ensinando por meio de estímulos e exploração, inspirando o uso da criatividade, sem utilizar técnicas de memorização (HITCHCOCK, 2006, p. 138-9).

Godwin acreditava que os métodos educacionais deveriam encorajar o descobrimento das verdades implícitas, e não impor princípios ou práticas que as obscureceriam. Ele ia em direção contrária aos escritores de obras infantis do período, pois julgava ser necessário desenvolver a autonomia moral das crianças. A maioria conservadora tinha a crença de que a criança era inapta para tomar decisões morais de maneira independente. Godwin queria promover justamente o que os outros escritores queriam evitar: a possibilidade de a criança formar seus próprios princípios (CLEMIT, 2009, p. 96-8).

Em dezembro de 1801, Godwin casou-se com Mary Jane Clairmont (1766-1841), tradutora, que tinha experiência comercial. Godwin era um homem idealista e visionário, que enxergava o aumento da produção de livros infantis e vislumbrava o potencial do mercado consumidor. Encorajado pela mulher, iniciou um empreendimento de publicações, a Juvenile Library, em março de 1805, esperando transformar em um meio de subsistência o seu interesse por uma educação democrática e sua experiência em criar as filhas. O negócio compreendia em produção escrita, editoração, impressão, publicação e venda de livros infantis. O catálogo da editora chegou a ter sessenta títulos, cujos preços eram acessíveis aos clientes das classes com menor poder aquisitivo, dado que Godwin visava popularizar a leitura. A loja também comercializava brinquedos, quebra-cabeças, papel, canetas e tintas (HITCHCOCK, 2006, p. 140).

Na época, Godwin também escrevia livros voltados às crianças. A primeira publicação da Juvenile Library foi sua obra *Fables: Ancient and Modern* (*Fábulas: Antigas e Modernas*, 1805), sob o pseudônimo Edward Baldwin. Godwin teve vários pseudônimos, visto que não seria perspicaz utilizar seu controverso nome. Seu funcionário, Thomas Hodgkins, emprestou o nome para figurar como editor. Dois anos depois, Godwin o demitiu por desviar dinheiro, então os livros passaram a ter as inscrições *Printed for M. J. Godwin and Co.*, iniciais de Mary Jane Godwin (HITCHCOCK, 2006, p. 142).

No final de 1805, William e Jane contrataram Charles Lamb para escrever uma obra para a Juvenile Library. O poema *The King and Queen of Hearts with the Rogueries of the Knave who stole the Queen's Pies* (*O Rei e a Rainha de Copas com as Marotagens do Valete*

que roubou as Tortas da Rainha) foi uma adaptação comentada de *The Queen of Hearts* (*A Rainha de Copas*, 1782), uma *nursery rhyme*⁴⁸ (HITCHCOCK, 2006, p. 155).

Na primavera do ano seguinte, em 1806, o casal Godwin convidou Mary Lamb para escrever um livro com versões em prosa narrativa das peças de Shakespeare para o público infantil. É interessante notar que Mary foi contratada, e não o irmão. Apesar disso, as primeiras edições traziam apenas o nome de Charles Lamb como autor da obra, e Mary Lamb não era citada como coautora. O motivo para tal decisão pode ter sido o crime cometido por Mary. Charles teria assumido a autoria do livro para preservar a irmã de eventuais indiscrições na imprensa. A autoria de Mary Lamb foi incluída alguns anos depois, em 1838, na sétima edição (HITCHCOCK, 2006, p. 159; RICHMOND, 2008, p. 25).

Em 10 de maio de 1806, em carta ao amigo Thomas Manning (1772-1840), Charles descreve o trabalho no qual Mary estava engajada: ela já reescrevera seis comédias, e ele dizia que a estava ajudando. Havia reescrito *Otelo* e *Macbeth*, e ficara responsável pelas tragédias. Com isso, pode-se supor que ele considerava que o projeto pertencia à irmã (HITCHCOCK, 2006, p. 159).

No início de junho, uma carta de Mary Lamb à amiga Sarah Stoddart (1774-1843) traz um retrato da constante cena em que Charles e ela sentavam juntos para escrever. Sendo assim, provavelmente, Charles e Mary trocavam ideias sobre as narrativas que estavam compondo. Em carta para William Wordsworth, em 29 de janeiro de 1807, Charles conta que fizera, ocasionalmente, correções gramaticais nos textos e tinha sido responsável por toda a ortografia da obra (WELLS, 1987, p. 125).

Em cartas entre Charles Lamb e William Godwin não há registros sobre *Tales from Shakespear*. Não existem evidências de conflitos entre o editor e os autores durante sua composição. Depois, enquanto Charles reescrevia *As Aventuras de Ulisses*, ambos discordam sobre a adequação de algumas cenas ao público infantil. Charles não assentia com o pedido de Godwin para amenizar seu enredo, pois acreditava que elementos aterrorizantes eram indicados para estimular a fantasia das crianças (HITCHCOCK, 2006, p. 193-4).

3.4 INSTITUIÇÃO: A CRÍTICA A *TALES FROM SHAKESPEAR*

A recepção de *Tales from Shakespear*, para Wells (1987, p. 129), foi sem grande entusiasmo, com uma exceção, a crítica veiculada no *Critical Review*, em maio de 1807, que

⁴⁸ Versos com rimas usualmente recitados ou cantados às crianças pequenas (NURSERY Rhyme, 2019).

colocava a obra no contexto do debate sobre Literatura Infantil. Nessa avaliação, o livro era apontado como uma das melhores opções para atrair a atenção das crianças porque estimulava a imaginação sem didatismo. Além dessa, houve seis breves críticas anônimas nas seguintes publicações: *Anti-Jacobin Review* (26 de março de 1807); *The Monthly Mirror* (julho de 1807); *The Literary Panorama* (3 de novembro de 1807); *Gentleman's Magazine* (novembro de 1808); *The British Critic* (maio de 1809); e *The Satirist* (1º de junho de 1809).

Segundo Wells (1987, p. 129), as avaliações eram centradas no propósito moral. Em *The Literary Panorama*, lamentava-se que a moralidade não fora incluída em alguns episódios que permitiam isso. No *Anti-Jacobin Review*, citava-se que as narrativas eram decorosas dentro das possibilidades permitidas pela fonte textual, porém não poderiam ser consideradas adequadas às crianças do sexo feminino. Com isso, inferimos que *Tales from Shakespeare*, na opinião de alguns, fugia do padrão de literatura infantil recorrente, uma vez que não atendia às suas crenças moralizantes.

3.5 PRODUTO: ALGUNS DADOS SOBRE *TALES FROM SHAKESPEAR*

Tales from Shakespeare. Designed for the use of young persons é composta por vinte peças teatrais reescritas em prosa, para adequá-las ao público infantil. A primeira edição tinha 520 páginas, em dois volumes. Trazia as tragédias de Shakespeare reescritas por Charles Lamb: *Rei Lear*; *Macbeth*; *Timão de Atenas*; *Romeu e Julieta*; *Hamlet*; *Otelo*. E as comédias do referido autor reescritas por Mary Lamb: *A Tempestade*; *Sonho de Uma Noite de Verão*; *Conto de Inverno*; *Muito Barulho por Nada*; *Como Gostais*; *Os Dois Cavalheiros de Verona*; *O Mercador de Veneza*; *Cimbeline*; *Bom é o que Acaba Bem*; *A Megera Domada*; *A Comédia dos Erros*; *Medida por Medida*; *Noite de Reis*; *Péricles*.

Anteriormente à publicação da versão completa com as vinte narrativas acima mencionadas, foram impressas edições individuais de algumas narrativas em formato *chapbook*. Como poucas cópias remaneceram, as informações sobre essas tiragens são escassas. A partir de uma listagem elaborada por David Foxton em 1957, a qual não foi possível termos acesso, Richmond (2008, p. 10) indica que as peças que exerciam mais apelo às crianças nesse formato eram *Conto de Inverno*; *Otelo*; *Sonho de Uma Noite de Verão*; *Cimbeline*; *Romeu e Julieta*; e *Timão de Atenas*, sendo que essas duas últimas foram publicadas juntas em um mesmo *chapbook*.

Para ilustrar a primeira edição, os Godwin contrataram William Mulready (1786-1863). Teve também a colaboração de William Blake, que ajudou na gravação das ilustrações.

Acredita-se que alguns desenhos eram seus, como a imagem da capa, mas seu nome não aparecia na obra (RICHMOND, 2008, p. 17).

Apesar de serem executadas por renomados artistas, as ilustrações não agradaram Charles Lamb. Em carta a William Wordsworth em 29 de janeiro de 1807, ele culpa Mary Jane Godwin pelos erros. Algumas imagens traziam detalhes conscientemente omitidos pelos irmãos nas narrativas. A segunda edição de *Tales from Shakespear* (1709), não se sabe se devido às objeções de Charles ou por questões de custo, não continha mais as ilustrações, apenas a imagem do busto de Shakespeare (HITCHCOCK, 2006, p. 170-2).

3.6 CONSUMIDOR: O DIRECIONAMENTO DOS AUTORES

Em seu prefácio, Charles e Mary Lamb expressam que *Tales from Shakespear* era voltada ao jovem leitor (*young reader*) e às crianças muito novas (*very young children*). Como não encontramos indícios que apontassem qual idade teriam esses leitores, não temos como saber com precisão o que significava uma criança muito nova ou jovem para os padrões da época e para os irmãos Lamb. Em função do contexto e da concepção de infância daquele tempo, como mostramos no segundo capítulo, podemos especular que poderia ser uma criança a partir dos sete anos de idade, que já saberia ler, ou a partir dos doze anos, idade que Rousseau acreditava que deveria começar a educação da inteligência. Vale lembrar que ainda não existia o conceito de adolescência, e a criança poderia ser vista como um adulto entre os sete e catorze anos.

O propósito da obra era ser uma introdução às peças teatrais de William Shakespeare, para estimular a posterior leitura dos textos integrais, quando as crianças tivessem uma idade apropriada para isso. Segundo o texto do prefácio, a obra era especialmente adequada para as *young ladies*, meninas que teriam acesso aos livros dos pais apenas em uma idade mais avançada que os meninos. Os irmãos mais velhos poderiam auxiliá-las a entenderem as partes mais difíceis. Depois, eles poderiam ler algumas cenas diretamente das peças, com cuidado para que fossem pertinentes ao entendimento delas. Quando as meninas estivessem com mais idade, a leitura das narrativas seria substituída pela leitura de Shakespeare.

O direcionamento da obra às *young ladies* pode ser atribuído à Mary Lamb. Em carta endereçada a William Wordsworth em 29 de janeiro de 1807, Charles comenta que esse trecho do prefácio não era dele, pois ele não tinha a intenção de ser instrutor de meninas (HITCHCOCK, 2006, p. 169).

A estratégia de focalizar um público-alvo feminino deve ter sido acertada, dado que a segunda edição trazia um anúncio do editor recomendando a leitura da obra também às meninas mais velhas, e não apenas às crianças (HITCHCOCK, 2006, p. 170).

Entretanto, para Harvey (2006, p. 2), o público primário de *Tales from Shakespear* seria o adulto, uma vez que os pais, professores ou bibliotecários efetuam a compra e fazem o julgamento da obra. Ela acredita que os adultos são estimulados em termos de aspiração e nostalgia quando adquirem livros de autores canônicos adaptados às crianças. Por aspiração, refere-se ao fato que o conhecimento dos enredos e personagens de Shakespeare concederá à criança acesso a certas formas de capital cultural, e por nostalgia, denota o desejo do adulto de replicar sua experiência do descobrimento de Shakespeare para a nova geração.

A autora cita que Stanley Wells (1987, p. 191 apud HARVEY, 2016, p. 2) considera o livro dos irmãos Lamb um clássico, e não um clássico infantil, pois é lido por adultos e escolhido por adultos para as crianças. Ademais, ele acredita que o título *Tales from Shakespear* não exerce apelo no público infantil, sendo necessário conhecimento da obra para despertar a atenção.

Na realidade, segundo Richmond (2008, p. 14), nos dias atuais podemos considerar que *Tales from Shakespear* também tornou-se um clássico para adultos, tendo ocorrido o efeito reverso do que acontecera com os *chapbooks*, que voltados ao público adulto ficaram populares entre as crianças. O livro dos irmãos Lamb tinha seu foco no público infantil, entretanto passou a ser lido por adultos.

3.7 MERCADO: ADAPTAÇÕES DE SHAKESPEARE PARA CRIANÇAS ESCRITAS NA ÉPOCA DE CHARLES LAMB (1775-1834)

No final do século XVIII, a alfabetização não estava mais restrita à elite social inglesa. Surgiam novos leitores que formavam um público menos homogêneo, com hábitos diversificados. Por conseguinte, a leitura em casa tornava-se popular, pois permitia entretenimento aos participantes, além de promover instrução. Nesse período, a leitura das peças de William Shakespeare em família estava relacionada com o desejo de aprimorar a intelectualidade e estar inserido na cultura da Inglaterra. Entender e conhecer o dramaturgo trazia proeminência social (SKINNER, 2011, p. 10-1).

Segundo Wells (1987, p. 125), em função do "espírito da época", não seria acaso o surgimento de duas adaptações de peças teatrais de Shakespeare no mesmo ano, em 1807. O cenário era propício para a publicação das obras *Tales from Shakespear*, dos irmãos Lamb, e

The Family Shakespeare, do médico Thomas Bowdler (1754-1825). Para ele, a coincidência reside nas circunstâncias das produções delas. Ambas foram escritas por uma irmã e um irmão, sendo que elas foram responsáveis pela produção da maior parte do conteúdo, e eles, mais renomados, tiveram os créditos pelo trabalho.

A primeira edição de *The Family Shakespeare* (1807) foi publicada anonimamente. Em 1818, na segunda edição, foi indicado o nome do autor, Thomas Bowdler. Somente em 1966 foi revelado que sua irmã, Henrietta Maria Bowdler (1750-1830), havia realizado a tarefa inicial de purificação das peças. Popular por alguns anos, a obra teve trinta e cinco edições, de 1807 a 1900 (WELLS, 1987, p. 126).

A primeira edição de *The Family Shakespeare*, assim como *Tales from Shakespear*, trazia vinte obras de Shakespeare com o objetivo de torná-las mais acessíveis aos leitores. Porém, as peças não foram reescritas em narrativa, como fizeram Charles e Mary Lamb. Ao adaptá-las, os irmãos Bowdler mantiveram as peças divididas em atos e cenas, em forma de verso, excluindo tudo que, segundo a opinião deles, pudesse ofender a mente virtuosa e religiosa. As peças de Shakespeare passaram por uma expurgação para serem adequadas às crenças moralistas e puritanas. Esse método de edição evitava o banimento de livros. Porém, deixava o material restante falho e incompleto (BURDEN, 2006, p. 4, 13).

A partir de críticas negativas que essa adaptação recebeu em seus primeiros anos de circulação, surgiu o termo *bowdlerization* (adjetivo *bowdlerized*, verbo *bowdlerize*) para designar o processo de purificação de uma obra literária, ou seja, a censura e apagamento arbitrário de palavras e cenas consideradas desagradáveis ao público leitor. O conceito foi documentado no *Oxford English Dictionary* em 1836 (BURDEN, 2006, p. 26).

Anteriormente a *Tales From Shakespear*, em 1783, *Contes Moraux & Instructifs, à l'usage de la Jeunesse, tirés des Tragédies de Shakespeare* (*Contos Morais e Instrutivos, para o Uso da Juventude, das Tragédias de Shakespeare*) foi publicada por Jean Baptiste Perrin (?-1798), um professor de francês que morou em Londres e ensinava a nobreza inglesa. Trazia catorze narrativas curtas das peças de Shakespeare reescritas em francês. Não há evidências que sugiram o conhecimento dos irmãos Lamb acerca dessa publicação (WELLS, 1987, p. 137).

Por outro lado, na França, o poeta e dramaturgo Jean-François Ducis (1733-1816) fazia adaptações das peças de Shakespeare, para adequá-las às práticas dos palcos franceses da época, a partir de traduções em prosa das obras dele para o francês, pois não tinha conhecimentos acerca da língua inglesa. Suas versões seguiam unidades clássicas de tempo, espaço e ação, além de trazerem finais alterados. Durante um período, até 1822, as peças de

Shakespeare eram conhecidas pelo público francês apenas por meio dessas adaptações⁴⁹ (DRAKE, 2012, p. 47).

Em 1794, foram publicados dois *chapbooks* baseados em peças de Shakespeare direcionados às crianças: *The History of Shylock the Jew, and Antonio The Merchant, with that of Portia and the Three Caskets* (*A História do Judeu Shylock e do Mercador Antônio, com a de Portia e os Três Caixões*) e *The History of King Lear and His Three Daughters* (*A História do Rei Lear e suas Três Filhas*). Ambas as histórias procediam de baladas dos séculos XVI e XVII, que eram apreciadas por todas as classes da sociedade⁵⁰ (RICHMOND, 2008, p. 9).

Enquanto Charles Lamb vivia, surgiram apenas dois livros concorrentes diretos a *Tales From Shakespear*. Em 1822, a poetisa e atriz Elizabeth Wright Macauley (1785?-1837) lançou *Tales of the Drama* (*Contos do Drama*), com narrativas baseadas nas peças de Nicholas Rowe, Richard Steele, Oliver Goldsmith, Philip Massinger (1583-1640), James Shirley (1596-1666) e Mrs. Hannah Cowley (1743-1809), além de reescritas de seis obras de Shakespeare. Ao serem transformadas em narrativas, as peças sofreram purificação, ganhando um tom altamente moralista. No prefácio, a autora comentou sua tentativa de preservar o efeito cênico. A obra nunca foi reimpressa (WELLS, 1987, p. 138).

O segundo livro, publicado em 1828, foi *The Juvenile Shakspeare, adapted to the Capacities of Youth* (*Shakespeare Juvenil, adaptado às Capacidades da Juventude*), de Caroline Maxwell (fl. 1808-1828). Há poucas informações sobre a romancista. Ela era também historiadora. A obra trazia onze peças com bases históricas, como *Rei Lear*, *Cimbeline* e *Tito Andrônico*, reescritas em narrativa, porém não incluía as principais peças históricas de Shakespeare (WELLS, 1987, p. 138).

Após a morte de Charles Lamb, durante a metade do século XIX, a Duncombe's Miniature Library lançou uma série com breves narrativas dos dramas que eram encenados em Londres, para serem vendidas nos teatros. Foram escritas por Joseph Grave (18--?). A predominância de *Tales From Shakespear* permaneceu inalterada até 1880, ocasião em que Mary Seymour (fl.1880-1896) escreveu *Shakespeare's Stories Simply Told* (*Histórias de Shakespeare Simplesmente Contadas*), com todas as peças em versões simplificadas. Entre

⁴⁹ O mesmo acontecia em muitos países, como o Brasil, e na Inglaterra. Como vimos no segundo capítulo, após a restauração da monarquia em 1660, e durante o século XVIII, as peças de Shakespeare eram mais conhecidas por meio de adaptações. Ainda não havia o conceito de "gênio criador", e acreditava-se que os textos de Shakespeare podiam ser melhorados.

⁵⁰ Muitas baladas foram preservadas nos manuscritos do Bispo Thomas Percy (1729-1811), publicadas como *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), em três volumes (RICHMOND, 2008, p. 9).

1894 e o fim do século XIX, foram publicados *Phoebe's Shakespeare* (*Shakespeare da Phoebe*, 1894), de Adelaide C. Gordon Sim (18--); *The Children's Shakespeare* (*Shakespeare das Crianças*, 1897), de Edith Nesbit (1858-1924); e *Historical Tales From Shakespeare* (*Contos Históricos de Shakespeare*, 1899), de Arthur T. Quiller-Couch (1863-1944) (WELLS, 1987, p. 139-140).

Durante os séculos XX e XXI, diversos autores continuaram a adaptar as peças de Shakespeare para crianças, entretanto *Tales From Shakespear* atingiu uma posição de destaque que nenhuma reescrita para esse público alcançou (WELLS, 1987, p. 144; RICHMOND, 2008, p. 3).

Tales from Shakespear chegou ao Brasil no início do século XX, sendo traduzida para a língua portuguesa por diversos tradutores. Em uma busca na base de dados da Fundação Biblioteca Nacional, verificamos que alguns deles foram: Telesploro Prata (1937), Mario Quintana (1943), Octavio Mendes Cajado (1954), Péricles Eugênio da Silva Ramos (1959), Paulo Mendes Campos (1970), Oliveira Ribeiro Neto (1970), Floriano Tescarolo (1997), Vera Lopes da Silva (1997), Sérgio Godinho de Oliveira (2002), Marcos Bagno (2003), Marcos Maffei (2003) e Nelson Albissú (2012). Vale ressaltar que nem todos traduziram todas as narrativas. Além disso, muitas obras não têm o registro bibliográfico completo na base de dados, não citando o nome do tradutor⁵¹.

⁵¹ Para um resultado mais completo, faz-se necessária uma pesquisa em outras fontes, podendo ser aprofundada no futuro. Não foram considerados os tradutores de outros países lusófonos.

4 AS TRAGÉDIAS *HAMLET*, *OTELLO* E *MACBETH* PARA CRIANÇAS: ANÁLISE DAS REESCRITAS DE CHARLES LAMB

Iniciamos este capítulo mostrando algumas particularidades das tragédias e dos heróis Shakespearianos. Depois, expomos a estrutura fundamental de uma narração. Fazemos considerações sobre a mudança de modo de engajamento envolvida em *Tales from Shakespear*. Na sequência, discorremos acerca da problemática que permeia as adaptações de peças teatrais de William Shakespeare para crianças. Finalmente, apresentamos as análises de protagonistas e singularidades dos enredos das narrativas *Hamlet*, *Otelo* e *Macbeth*.

4.1 PARTICULARIDADES DAS TRAGÉDIAS E DOS HERÓIS SHAKESPEARIANOS

A tragédia clássica, segundo conceitos do filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C.), suscita pavor e compaixão, realizando a catarse das emoções dos espectadores por meio de ações dramatizadas por atores. Para que a situação de tragédia seja configurada, a construção do enredo deve oferecer uma mudança na situação do herói, de felicidade para o infortúnio. Para tal, o herói deve ser apresentado como sendo melhor que os homens comuns, possuir qualidades admiráveis que se destacam. O estado inicial do herói trágico é de eminência, que se distingue por suas qualidades físicas, sociais e espirituais (ARISTÓTELES, 2017, p. 71, 115). Na tragédia Shakespeariana, também retrata-se primordialmente a história de um herói (ou dois, o herói e a heroína), que é um personagem de alta estirpe, frequentemente um rei, príncipe, líder ou homem público, cujo destino afeta o bem-estar de um lugar ou império. Hamlet é príncipe da Dinamarca; Otelo e Macbeth são generais. Embora o herói de Shakespeare tenha dignidade, grandeza e se destaque por suas qualidades, ele não possui somente virtudes como o herói clássico. Nele há uma força nociva que o impele a seguir em uma determinada direção, em que ele se identifica com um único interesse, objeto, paixão ou vício de espírito, sendo incapaz de resistir. O herói Shakespeariano é bom, mas ele erra por ação ou omissão, e seus atos e os aspectos intensos de sua vida produzem infortúnios, que se estendem além dele. Nas tragédias de Shakespeare, as catástrofes não acontecem simplesmente ou são enviadas, elas decorrem de atos humanos. Não há destino ou fatalismo, como na tragédia grega, e o enredo culmina em uma calamidade excepcional, que resulta na morte do herói. Poderíamos dizer que o herói Shakespeariano tem livre-arbítrio, e é uma falha em seu caráter que o leva à queda (BRADLEY, 2009, 5-9, 14). Na tragédia clássica grega, diferentemente da tragédia Shakespeariana, o herói cai no infortúnio em consequência de

influência externa ou devido a algum erro cometido, ou por algum erro de julgamento, não por vício e depravação, uma vez que ele não é mau nem perverso (ARISTÓTELES, 2017, p. 115).

Além de trazer as ações, os sofrimentos e as circunstâncias do herói e dos demais personagens, os enredos das tragédias Shakespearianas apresentam alguns elementos trágicos⁵² característicos. Primeiramente, as peças mostram estados de consciência alterados, como loucura, sonambulismo e alucinações. Contudo, essas condições nunca são a causa das ações dos personagens. Por exemplo, o sonambulismo de lady Macbeth não influencia os eventos que ocorrem depois. Macbeth não assassinou Duncan porque viu um punhal no ar, ele viu o punhal porque pretendia assassiná-lo. A insanidade de Ofélia não é o motivo de um conflito dramático. Se Hamlet estivesse realmente louco, ele deixaria de ser um personagem trágico. A segunda particularidade de algumas tragédias é a inclusão do elemento sobrenatural, com fantasmas e bruxas que contribuem para o desenvolvimento da ação. O sobrenatural tem relação com o caráter dos personagens, fornecendo confirmação e dando forma distinta a algo que encontra-se presente neles. Assim, as bruxas influenciam os pensamentos de Macbeth, e o fantasma afeta as suspeitas em Hamlet, mas não há coerção, e a responsabilidade no trato dos problemas continua sendo dos heróis. Outra especificidade dos enredos de Shakespeare é a inserção de acidentes atribuídos ao acaso em pontos avançados da trama, quando a impressão de nexos causal está consolidada, não sendo prejudicada. Esses acidentes desencadeiam uma sequência de acontecimentos, como quando Desdêmona deixa cair seu lenço no momento mais fatídico da história ou o navio pirata ataca o navio de Hamlet, permitindo seu retorno para a Dinamarca (BRADLEY, 2009, p. 10).

Bradley (2009, p. 29) divide a tragédia Shakespeariana em três partes. A primeira, chamada exposição, apresenta a situação, ou o estado de coisas, como ele denomina, de que nasce o conflito. Nela, conhecemos os personagens, a posição que ocupam na vida, em quais circunstâncias, suas relações uns com os outros e algo de seu caráter. O propósito é deixar o espectador interessado em saber o que poderá resultar desse estado de coisas, dado que as relações entre os personagens já apontam para dificuldades que estão por vir. Essa situação

⁵² Para Luna (2012, p. 19-20), a concepção de trágico, como princípio filosófico, abstração da própria vida aproveitada como categoria estética pelo drama e por outros fenômenos artísticos, representa um desafio conceitual, uma vez que um episódio trágico não é composto somente de dor e sofrimento. Segundo ela, "um acontecimento funesto parecerá tão mais trágico quanto mais incompreensível, inaceitável, absurdo, resistente à compreensão humana, seja porque imotivado, inesperado ou imerecido". Por aliar sofrimento e resistência à razão, a morte constitui o fenômeno que mais possui tragicidade, e outros acontecimentos parecem trágicos somente quando a morte está envolvida. Para a autora, além da morte, a angústia do trágico impregna a vida, e o "efeito trágico" consiste no medo da dor incompreensível e da morte e no prolongamento da dor e do sofrimento no estado lutuoso.

não é de conflito, mas de ameaça de conflito. Na segunda parte, há o início do conflito, seu desenvolvimento e as vicissitudes geradas por ele. Compreende a maior parte da peça. Na seção final, a terceira parte, é apresentada a conversão do conflito em catástrofe.

Shakespeare utiliza meios para fornecer informações de uma maneira que seja interessante aos espectadores. Em suas tragédias, não ocorrem somente falas, mas também ações e acontecimentos. Quando uma peça inicia, embora o conflito ainda não tenha começado, já transcorrem cenas que instigam, sobressaltam, emocionam, e logo compreendemos a situação da história sem percebermos as intenções do dramaturgo em relação a nós. Em geral, as tragédias começam com uma cena curta, que chama a atenção da plateia. Então, a peça segue adiante, mostrando conversas em tom mais ameno, com pouca ação, mas que transmitem muitas informações. É usual que o herói seja mantido fora de cena por algum tempo. Antes de sua participação propriamente dita, vamos conhecendo-o por meio de diálogos, para que aguardemos sua entrada com curiosidade. Para mostrar ao público os pensamentos, sentimentos e intenções dos personagens, o dramaturgo faz uso de solilóquios dramáticos, como se fossem monólogos poéticos incorporados ao enredo. Shakespeare geralmente apresenta os personagens com contraposições, ou seja, ele mostra outras maneiras de enxergar os fatos dentro da própria peça. Os espectadores recebem extensas evidências para julgar e avaliar as afirmações que são feitas por eles, tirando suas próprias conclusões. Após o estabelecimento do conflito, em alguns momentos, a plateia atinge níveis extremos de tensão. No decorrer da tragédia, a ascensão e a queda dessa tensão são alternadas para provocar uma oscilação na intensidade emocional do público. Para oferecer alívio e dar contraste às cenas, o dramaturgo insere alguns episódios cômicos durante a história. Essa variação na intensidade dramática continua até ocorrer a catástrofe (BRADLEY, 2009, p. 30-5).

4.2 A ESTRUTURA ESSENCIAL DE UMA NARRATIVA

A palavra *tales*, utilizada pelos irmãos Lamb para denominar suas reescritas, significa uma história ou narrativa, fictícia ou verdadeira, especialmente aquela que é recontada de maneira imaginativa. Alguns sinônimos do vocábulo são: *story* (história), *short story* (história curta), *narrative* (narrativa), entre outros (OXFORD, 2019). *Tales* pode ser traduzida para a língua portuguesa por conto, história, narrativa, narração (CAMBRIDGE, 2019). Em língua inglesa não há um gênero literário chamado *Tale*. Existem os Contos de Fadas (*Fairy Tales*),

Contos Folclóricos ou Populares (*Folk Tales*) e *Tall Tales*, que são contos permeados por exagero, às vezes descritos como histórias reais (TALL Tale, 2019).

Em Gotlib (2006), podemos verificar as particularidades dos contos, que variam de acordo com as diferentes concepções teóricas em tempos diversos. Contudo, segundo a autora, a principal característica desse tipo de texto é a maneira pela qual a história é contada. De modo geral, são narrativas concisas, em que a ação tem um desenvolvimento, chega a um clímax e depois há um desenlace, causando um efeito no leitor.

As histórias escritas por Charles Lamb poderiam ser denominadas *contos*, visto que são relativamente breves. Elas trazem uma construção tradicional com início, meio e fim. Entretanto, as reescritas de Lamb não contêm tensão e não provocam necessariamente um efeito ou uma reação no leitor. Por isso, para designá-las, optamos por um conceito mais amplo – *narrativa* – uma vez que acreditamos condizer mais com os textos dele.

A narrativa pode ser definida, segundo Gérard Genette (1979), como a enunciação de um discurso oral ou escrito que relata acontecimentos ou ações, reais ou fictícios. A história será o conteúdo do ato narrativo, ou seja, o seu significado, enquanto o discurso será o seu significante. Para ele, a narrativa é um modo que privilegia o discurso indireto, enquanto o outro modo, o dramático, que é a representação nos palcos, privilegia o discurso direto, com diálogos entre as personagens⁵³.

Para Gancho (2006, p. 11-4), a estrutura fundamental da narrativa compõe-se de enredo, personagens, tempo, espaço, ambiente e narrador. O enredo abrange o conjunto dos fatos de uma história, que precisa ter uma organização lógica para ser verossímil, ou seja, os acontecimentos não precisam ser verdadeiros, mas o leitor deve acreditar no que lê. No geral, a narrativa pode ser dividida em exposição, complicação, clímax e desfecho. Na exposição são situadas as informações e as intenções do enredo. Apresentam-se os fatos iniciais, os personagens, às vezes, o tempo e o espaço. A complicação ou desenvolvimento, que consiste a maior parte da narrativa, traz o conflito, que é um componente da história que se opõe a outro (personagem, fato, ambiente, ideia ou emoção), criando uma tensão que organiza os fatos. Podem ocorrer um ou vários conflitos. O clímax é o ponto culminante do enredo, e o desfecho é a solução, boa ou má, do conflito.

O personagem é um ser fictício que participa efetivamente do enredo, desempenhando um papel de protagonista, antagonista ou secundário. O protagonista pode ser classificado em

⁵³ Na classificação de Genette (1979), adotada neste trabalho, a *Forma* abrange prosa, poesia, imagens, música e sons; *Gênero* engloba romance, teatro (comédia, tragédia) e ópera; enquanto os *Modos* são narrativo ou dramático.

um herói, cujas qualidades são superiores às dos outros personagens, ou em um anti-herói, que tem características iguais ou inferiores ao seu grupo, mas que ocupa a posição de herói, embora não tenha competência para isso. O antagonista é geralmente o vilão da história, que se opõe ao protagonista. Os personagens secundários são os que têm menos participação na trama (GANCHO, 2006, p. 17-20).

O tempo refere-se à época na qual a história acontece ou à duração dela. Espaço é o lugar físico onde se passa a ação, que pode ser especificado com detalhes ou ter suas informações diluídas no enredo. O ambiente concerne às características socioeconômicas, morais, religiosas ou psicológicas relacionadas aos personagens (GANCHO, 2006, p. 24-7).

O narrador consiste no elemento fictício que estrutura a história, cuja perspectiva em relação aos fatos é contada em terceira pessoa ou em primeira pessoa do singular. O narrador em terceira pessoa se posiciona fora dos fatos narrados, e seu ponto de vista tende a ser mais imparcial. Geralmente conhecido como narrador observador, ele é onisciente e onipresente, ou seja, sabe de tudo sobre a história e está presente em todos os lugares. O narrador em terceira pessoa tem duas variantes: narrador intruso, que fala diretamente com o leitor ou que julga o comportamento dos personagens; e narrador parcial, que se identifica com determinado personagem, defendendo-o ou permitindo que tenha mais destaque na trama. O narrador em primeira pessoa ou narrador personagem é aquele que participa do enredo, tendo um conhecimento limitado dos fatos. O narrador em primeira pessoa também apresenta duas variantes: narrador protagonista, que é o personagem central; e narrador testemunha, que narra os acontecimentos em que participou (GANCHO, 2006, p. 30-3).

4.3 PEÇAS E NARRATIVAS: MOSTRAR VS. CONTAR

Conforme apresentamos no primeiro capítulo, segundo a definição de modos de engajamento (HUTCHEON, 2013), as diferentes mídias e gêneros das adaptações suscitam três modos de interação com os públicos – contar, mostrar, interagir – que são imersivos em diferentes maneiras.

Em relação a *Tales from Shakespear*, a obra pertence ao modo contar, uma vez que suas histórias são narradas, motivando no leitor o uso da imaginação, que é controlada pelas palavras que conduzem o texto. Ao contar as histórias, Charles Lamb descreve fatos, há explicações, ele sintetiza ou amplia os assuntos das tragédias de Shakespeare.

Entretanto, se pensarmos nos textos originários da obra de Lamb, as peças teatrais, elas pertencem ao modo mostrar, tendo sido compostas para haver uma percepção direta da

história, que seguia sempre adiante na frente do espectador, como geralmente acontece também quando assistimos a filmes.

Ao ponderarmos sobre essas concepções, consideramos que o modo mostrar das peças de Shakespeare seria mais imersivo do que o modo contar das narrativas de Lamb, dado que ocorreria uma percepção maior dos acontecimentos pelo espectador devido à estrutura em que as cenas das tragédias foram escritas, em que vivenciamos parte da ação, nos envolvendo mais com os conflitos do que em uma história narrada. E isso valeria também para a leitura das peças.

Assim, acreditamos que a mudança do modo de engajamento que ocorreu no processo de reescrita das peças teatrais em narrativas poderia ter contribuído para a perda do efeito trágico, e as narrativas de Charles Lamb ficaram mais amenas do que as peças em função da maneira como as histórias foram contadas na voz de um narrador. Em nossa concepção, as peças de William Shakespeare teriam sido transformadas em narrações dramáticas⁵⁴.

4.4 ADAPTAR SHAKESPEARE PARA O PÚBLICO INFANTIL: QUESTÕES ENVOLVIDAS NO PROCESSO

Podemos presumir que os irmãos Lamb ponderavam acerca da problemática que envolvia o processo de reescrita das peças teatrais de William Shakespeare em modo de narrativa, uma vez que eles abordam o assunto em seu prefácio, onde declaram que tinham em mente as aptidões do seu público enquanto escreviam, além de apontarem que determinados temas do mundo adulto, que não seriam adequados às crianças, tornavam árdua a tarefa. Adaptar Shakespeare para o público infantil envolvia um certo nível de complexidade devido a diversos motivos.

Primeiramente, as peças *Hamlet*, *Otelo* e *Macbeth* contêm componentes que podem ser considerados não muito apropriados às crianças, mesmo levando-se em conta que o conceito de infância era diferente no princípio do século XIX. Os enredos retratam aspectos da natureza humana, expondo complexas situações e características do turbulento mundo dos

⁵⁴ Aqui empregamos o adjetivo "dramática" no sentido restrito da palavra – comovente, patético – e não com o sentido de dramático em relação à representação nos palcos. Vide definições do Dicionário Aurélio (FERREIRA, 2013, p. 266, 569):

DRAMÁTICO [Lat. *dramaticu*] *adj.* 1. Relativo a drama. 2. Que representa dramas. 3. Comovente, patético.

PATÉTICO [Lat. *patheticu*] *adj.* 1. Que produz ou denota forte emoção. 2. Trágico, sinistro.

DRAMA [Lat. *drama*] *sm.* 1. Peça teatral em que o cômico se mistura com o trágico. 2. Episódio comovente ou patético.

DRAMATIZAR [Dramat(o)- + -izar] *vtd.* 1. Dar a forma de drama. 2. Tornar ou procurar tornar dramático.

adultos, os quais as crianças supostamente ainda não conhecem. As histórias trazem temas como poder, ambição, ciúme, melancolia, traição, culpa, além de incluir assassinatos, suicídios, forças sobrenaturais, referências sexuais e abordar questões étnicas. Apesar disso, Charles Lamb reconta os argumentos principais das peças, afinal, são os enredos delas, mantendo as tramas e os temas dos textos de Shakespeare, apagando somente qualquer ambiguidade que pudesse remeter a sexo. Os temas principais são mantidos, ainda que não causem muita comoção no leitor devido ao modo como Lamb conta a história. Ele ameniza ou explicita certos assuntos sensíveis, usando eufemismos ou fornecendo explicações, conforme indicaremos posteriormente nas análises de cada narrativa.

Outras questões a serem consideradas compreendem o idioma, a linguagem e a estrutura poética dos textos de Shakespeare. As peças teatrais foram escritas em *Early Modern English*, o inglês que era falado no fim do século XVI e início do XVII, ou seja, uma versão da língua inglesa que apresenta um léxico mais arcaico e algumas características gramaticais diversas às padronizações do inglês de duzentos anos depois, da época dos irmãos Lamb, o *Modern English*. Cientes disso, em seu prefácio, os autores declaram ter evitado o uso de vocábulos que foram introduzidos na língua inglesa após a época na qual a obra Shakespeariana foi composta. Eles informam que sua intenção foi empregar as palavras do dramaturgo sempre que possível, e houve um cuidado especial na seleção delas para não quebrar o efeito do que fora escrito nas peças. Os irmãos Lamb também mencionam que, ao reescrever a obra em modo de narrativa, destruiu-se muitas vezes a beleza do texto de Shakespeare porque foi necessário substituir excelentes palavras por outras com menor expressividade.

Em suas peças teatrais, Shakespeare utilizou uma linguagem rica em metáforas inusitadas e trocadilhos, com um trabalho paronomástico em que foram explorados os aspectos sonoros e semânticos das palavras. A maior parte das peças está em versos sem rima, denominados versos brancos (*blank verse*), e com uma métrica regular, que segue o ritmo chamado pentâmetro iâmbico (*iambic pentameter*) – verso de cinco pés, sendo que cada pé é composto de uma sílaba tônica e uma átona. Geralmente, as falas dos personagens secundários ou pertencentes às classes mais pobres são expressas em forma de prosa, mas os nobres aparecem conversando desta maneira em alguns momentos.

Ao ler os textos de Charles Lamb, podemos constatar que algumas passagens não são paráfrases do autor, e sim citações editadas. Lamb emprega nas narrativas alguns excertos das peças que são quase reproduções palavra por palavra, com variações mínimas, como se ele repetisse um fragmento de Shakespeare que sabia de memória. Percebe-se claramente que

Lamb utiliza trechos das peças em versos brancos inalterados em suas narrativas, e as palavras de Shakespeare são aplicadas sempre que possível, como é informado em seu prefácio. Ele também usa metáforas elaboradas por Shakespeare, por vezes explicitando seus significados, possivelmente em função das supostas aptidões do público leitor. Nota-se que Lamb mantém os pronomes *thou*, *thee* e *thy* nas narrativas, embora estivessem em desuso na linguagem padrão de seu tempo, sendo recorrentes somente na linguagem poética.

Além de considerar essas questões em seu processo de reescrita, Charles Lamb precisou condensar significativamente as peças teatrais em função do limite de texto delimitado por seu editor, em torno de cinco mil palavras por narrativa (NEWMAN, 2008, p. 23). Em linhas gerais, Lamb priorizou os acontecimentos principais do enredo e excluiu as tramas secundárias, sintetizando ou suprimindo trechos e detalhes referentes à história ou aos personagens. Entretanto, ele clarificou algumas passagens, explicitando situações que possivelmente considerou que poderiam não ser compreendidas pelo público leitor ou simplesmente porque desejou conferir cadência ao texto.

Para direcionar as histórias, Charles Lamb optou por não seguir exatamente a cronologia das tragédias, visto que foi necessário narrar uma sequência de eventos, para conferir continuidade aos fatos do enredo. A sucessão dos episódios segue semelhante às peças de Shakespeare, e essa adequação do autor não atrapalha a trama, e sim ajuda a elucidar fatos que porventura poderiam passar despercebidos para uma criança em uma estrutura de peça teatral. O autor utilizou primordialmente o discurso indireto, contudo fez algumas inserções em discurso direto na narrativa.

Hamlet, *Otelo* e *Macbeth* são conduzidas por um narrador em terceira pessoa, que se posiciona fora dos fatos, com um ponto de vista relativamente imparcial, o qual poderíamos classificar em narrador intruso, pois, em alguns momentos, aparecem detalhes explicativos que podem configurar como seus comentários (GANCHO, 2006, p. 32).

4.5 *HAMLET*, POR CHARLES LAMB

Ambientada na Dinamarca, a peça teatral *Hamlet* (1599-1601), de William Shakespeare, apresenta a história do príncipe Hamlet, que deseja vingar a morte de seu pai, o rei Hamlet. Os personagens principais são Hamlet, o fantasma do rei Hamlet, rei Cláudio, rainha Gertrudes, Ofélia, Polônio, Laerte, Horácio, Rosencrantz, Guildenstern e Fortimbrás. A peça traz temas como traição, vingança, incesto e moralidade, explorando questões

relacionadas à indecisão, melancolia e loucura. O enredo contém mortes, regicídio, um elemento sobrenatural e um suposto suicídio.

Ao reescrever o texto da peça *Hamlet* em modo de narrativa, Charles Lamb evidencia algumas características do protagonista, dando ao leitor uma interpretação de Hamlet sem as ambiguidades do texto de Shakespeare, e enfatiza o descontentamento dele com a mãe, como expomos a seguir. Depois, fazemos algumas considerações sobre Hamlet e o fantasma de seu pai e abordamos o relacionamento dele com Ofélia.

4.5.1 Hamlet e sua Mãe Gertrudes

A exposição da narrativa de Charles Lamb inicia com a apresentação da rainha Gertrudes e sua situação na história. Sabemos que ela foi esposa do rei Hamlet, mas ficou viúva e, em menos de dois meses, casou-se com o irmão dele, Cláudio, atual rei da Dinamarca. O primeiro parágrafo salienta que ela foi vista pelas pessoas como imprudente e insensível por ter se casado tão rapidamente e pelo novo marido não se parecer em nada com o falecido rei. Cláudio configura o vilão da trama, uma vez que são evidenciados seus defeitos e levanta-se a suspeita de que ele teria matado o irmão para casar-se com a rainha e subir ao trono.

Quadro 5 - *Hamlet*, por Charles Lamb - § 1

Gertrude, Queen of Denmark, becoming a widow by the sudden death of King Hamlet, in less than two months after his death married his brother Claudius, which was noted by all people at the time for a strange act of indiscretion, or unfeelingness, or worse; for this Claudius did no way resemble her late husband in the qualities of his person or his mind, but was as contemptible in outward appearance as he was base and unworthy in disposition; and suspicions did not fail to arise in the minds of some that he had privately made away with his brother, the late king, with the view of marrying his widow and ascending the throne of Denmark, to the exclusion of young Hamlet, the son of the buried king and lawful successor to the throne.⁵⁵

Fonte: LAMB, 2007, p. 227

⁵⁵ Gertrudes, rainha da Dinamarca, tendo se tornado viúva com a repentina morte do rei Hamlet, em menos de dois meses casou-se com o irmão dele, Cláudio, fato que foi notado por todos na época como um estranho ato de imprudência, insensibilidade, ou pior. Cláudio não se parecia em nada com seu falecido marido, nas qualidades pessoais ou intelectuais, e era tão desprezível em sua aparência física, quanto era indigno e vil em seu temperamento. E não demorou para surgirem suspeitas de que ele teria eliminado secretamente seu irmão, o finado rei, com o propósito de casar-se com a viúva e subir ao trono da Dinamarca, com a exclusão do jovem Hamlet, filho do rei sepultado, e legítimo sucessor ao trono (LAMB, 2007, p. 227, tradução nossa - a partir daqui, as traduções dos trechos das narrativas de Charles Lamb são nossas, conforme mencionado na Metodologia).

Como pode-se notar no fim do texto, o narrador informa que o filho do rei morto, o jovem Hamlet, seria o sucessor legítimo ao trono. Na sequência, sabemos que ele teria sido o mais afetado pela ação indigna da mãe. O príncipe sofria pela morte do pai, mas se envergonhava pelo casamento dela. Desta forma, somos apresentados a um Hamlet acometido por melancolia, com o estado de consciência alterado em virtude dos acontecimentos.

Quadro 6 - *Hamlet*, por Charles Lamb - § 2

But upon no one did this unadvised action of the queen make such impression as upon this young prince, who loved and venerated the memory of his dead father almost to idolatry, and, being of a nice sense of honor and a most exquisite practiser of propriety himself, did sorely take to heart this unworthy conduct of his mother Gertrude; in so much that, between grief for his father's death and shame for his mother's marriage, this young prince was overclouded with a deep melancholy, and lost all his mirth and all his good looks; all his customary pleasure in books forsook him, his princely exercises and sports, proper to his youth, were no longer acceptable; he grew weary of the world, which seemed to him an unweeded garden, where all the wholesome flowers were choked up and nothing but weeds could thrive.⁵⁶

Fonte: LAMB, 2007, p. 227

Nesse parágrafo que citamos, observa-se que Lamb, em alguns excertos da narrativa, une fragmentos da tragédia Shakespeariana oriundos de diferentes momentos do enredo. Na descrição de Hamlet, a menção à sua perda de prazer pelos exercícios provém de um diálogo da peça teatral em que ele mesmo descreve sua condição: *lost all my mirth, forgone all custom of exercise* (2.2.295-296)⁵⁷. No final do trecho, a metáfora empregada na voz do narrador, em que o mundo parecia para Hamlet um jardim com flores sufocadas por ervas daninhas, assemelha-se à imagem que Shakespeare utiliza no primeiro solilóquio de Hamlet, em que ele declara que sente nojo e despreza todas as práticas do mundo, comparando-as a um jardim abandonado, repleto de ervas daninhas. Desta forma, mesmo quando Lamb não segue exatamente o texto da peça, ele procura usar palavras e representações imagéticas do dramaturgo.

⁵⁶ Mas em ninguém a ação imprudente da rainha causou tanta impressão quanto no jovem príncipe, que amava e venerava a memória de seu falecido pai quase à idolatria e que, tendo um bom senso de honra e sendo um praticante primoroso de honestidade, ele próprio levou a sério esta indigna conduta de sua mãe Gertrudes. De tal maneira que, entre o pesar pela morte do pai e a vergonha pelo casamento da mãe, esse jovem príncipe caiu em uma profunda melancolia, perdendo toda sua alegria e boa aparência. Ele perdeu o prazer que habitualmente tinha com a leitura. Os exercícios e os esportes, próprios da juventude, não eram mais satisfatórios. Ele se cansou do mundo, que lhe parecia um jardim com ervas daninhas, onde todas as flores estavam sufocadas e nada além de mato podia prosperar (LAMB, 2007, p. 227-8).

⁵⁷ Eu perdi todo o contentamento, larguei o hábito dos exercícios - Ato 2: cena 2, tradução de Lawrence Flores Pereira (SHAKESPEARE, 2015, p. 97).

Quadro 7 - *Hamlet*, por William Shakespeare (1.2.130-135) e por Charles Lamb (§ 2)

<p>HAMLET [...] O God, God! How weary, stale, flat and unprofitable Seem to me all the uses of this world! Fie on't! O fie, fie, 'tis an unweeded garden That grows to seed: things rank and gross in nature Possess it merely. That it should come to this.⁵⁸</p>	<p>[...] he grew weary of the world, which seemed to him an unweeded garden, where all the wholesome flowers were choked up and nothing but weeds could thrive.⁵⁹</p>
---	--

Fontes: SHAKESPEARE, 2017a, p. 191-2; LAMB, 2007, p. 227

Na continuação do segundo parágrafo da narrativa, menciona-se novamente que Hamlet era o herdeiro legítimo ao trono, enquanto na peça teatral de Shakespeare não há incerteza em relação à legitimidade de Cláudio ao trono. A questão da sucessão surge em uma fala de Cláudio a Hamlet, na qual o rei declara que o príncipe era quem estava mais próximo ao trono.

Quadro 8 - *Hamlet*, por William Shakespeare (1.2.106-110) e por Charles Lamb (§ 2)

<p>CLÁUDIO [...] As of a father. For let the world take note, You are the most immediate to our throne, And with no less nobility of love Than that which dearest father bears his son Do I impart toward you. [...]⁶⁰</p>	<p>[...] Not that the prospect of exclusion from the throne, his lawful inheritance, weighed so much upon his spirits, though that to a young and high-minded prince was a bitter wound and a sore indignity.⁶¹</p>
---	--

Fontes: SHAKESPEARE, 2017a, p. 190; LAMB, 2007, p. 227

⁵⁸ HAMLET [...] Ó Deus! Ó Deus!

Que tediosos, rançosos, planos e improficuos
Parecem-me os usos todos deste mundo!
É nojento! É um jardim onde se alastra o inço
Que explode em grãos. Só há o que é podre e corrupto.
Dominando ali. Mas como chegou a isso?

Ato 1: cena 2, tradução de Lawrence Flores Pereira (SHAKESPEARE, 2015, p. 62).

⁵⁹ Ele se cansou do mundo, que lhe parecia um jardim com ervas daninhas, onde todas as flores estavam sufocadas e nada além de mato podia prosperar (LAMB, 2007, p. 227).

⁶⁰ CLÁUDIO [...] Como pai. Pois que o mundo registre o que digo,

Sois vós o que mais perto estais de nosso trono;
E também não com menos nobreza de amor
Que um pai cheio de afeto devota ao seu filho
Eu aqui vos consagro. [...]

Ato 1: cena 2, tradução de Lawrence Flores Pereira (SHAKESPEARE, 2015, p. 61).

⁶¹ Não que a perspectiva de exclusão do trono, sua legítima herança, pesasse tanto sobre sua mente, embora para um príncipe jovem e altivo fosse uma ferida amarga e uma dolorosa indignidade; (LAMB, 2007, p. 227-8).

Essa fala de Cláudio na tragédia, segundo Pereira (2015, p. 207), citando Harold Jenkins, indica que ele teria prestígio para a eleição de seu futuro sucessor, embora a palavra dele não fosse definitiva, dado que a monarquia dinamarquesa é eletiva, e não hereditária. Então, o texto de Lamb traz uma visão desviada do assunto, pois Hamlet não teria direito hereditário ao trono.

Como vimos nesse trecho da narrativa que acabamos de mostrar, a exclusão ao trono não era o principal motivo da melancolia de Hamlet. A continuação do parágrafo mostra que a causa da infelicidade do príncipe era sua mãe. Para ele, Gertrudes parecia uma mulher amável e obediente ao pai, que teria se esquecido muito rapidamente do finado rei para unir-se a uma pessoa deplorável, em um casamento impróprio e ilegal. E o conflito da narrativa ganha um tom mais dramático quando o narrador diz que a situação era para o honrado Hamlet pior do que a perda de dez reinos.

Quadro 9 - *Hamlet*, por Charles Lamb - § 2 - continuação

[...] but what so galled him and took away all his cheerful spirits was that his mother had shown herself so forgetful to his father's memory, and such a father! who had been to her so loving and so gentle a husband! and then she always appeared as loving and obedient a wife to him, and would hang upon him as if her affection grew to him. And now within two months, or, as it seemed to young Hamlet, less than two months, she had married again, married his uncle, her dear husband's brother, in itself a highly improper and unlawful marriage, from the nearness of relationship, but made much more so by the indecent haste with which it was concluded and the unkingly character of the man whom she had chosen to be the partner of her throne and bed. This it was which more than the loss of ten kingdoms dashed the spirits and brought a cloud over the mind of this honorable young prince.⁶²

Fonte: LAMB, 2007, p. 227-8

E ainda, no próximo parágrafo, Lamb acrescenta à história que Hamlet não havia comparecido às festividades das bodas da mãe, nem tirado seus trajes de luto no dia, fatos que não aparecem discriminados na peça teatral. Depois, a narrativa traz a desconfiança do príncipe em relação a Cláudio e suas dúvidas quanto a Gertrudes. O narrador enfatiza como Hamlet estava atormentado com uma possível participação da mãe no crime.

⁶² mas o que tanto o irritava e tirava a alegria era que sua mãe se mostrara tão esquecida da memória de seu pai – e que pai! Que tinha sido tão amoroso e gentil marido! E ela parecia uma esposa carinhosa e obediente, como se sua afeição por ele sempre aumentasse. E agora, dentro de dois meses, ou menos de dois meses, como parecia para o jovem Hamlet, casara de novo, casara-se com o tio, com o irmão do marido, por si só um casamento altamente impróprio e ilegal, pela proximidade do relacionamento, muito mais pela pressa indecente com que fora concluído e pelo caráter incerto do homem que ela escolhera para ser o parceiro de seu trono e cama. Foi isso que, mais do que a perda de dez reinos, destruiu a alma e trouxe uma nuvem sobre a mente deste honrado jovem príncipe (LAMB, 2007, p. 227-8).

Quadro 10 - *Hamlet*, por Charles Lamb - § 4 e 5

What mostly troubled him was an uncertainty about the manner of his father's death. It was given out by Claudius that a serpent had stung him; but young Hamlet had shrewd suspicions that Claudius himself was the serpent; in plain English, that he had murdered him for his crown, and that the serpent who stung his father did now sit on the throne.
How far he was right in this conjecture and what he ought to think of his mother, how far she was privy to this murder and whether by her consent or knowledge, or without, it came to pass, were the doubts which continually harassed and distracted him.⁶³

Fonte: LAMB, 2007, p. 228

Como vimos, os cinco parágrafos iniciais expõem os primeiros conflitos da narrativa, que se configuram pela morte do rei; pelo casamento impróprio da rainha; pelas desconfianças acerca do novo rei; pela melancolia e dúvidas do príncipe. A reação de Hamlet ao casamento, sua opinião sobre Cláudio e seu ressentimento em relação a Gertrudes estão em consonância com a peça, como demonstramos com um pequeno trecho do primeiro solilóquio.

Quadro 11 - *Hamlet*, por William Shakespeare (1.2.136-157)

HAMLET
[...]
But two months dead – nay, not so much, not two
So excellent a king, that was to this
Hyperion to a satyr, so loving to my mother [...]
O heaven, a beast that wants discourse of reason
Would have mourned longer! – married with mine uncle, [...]
She married. O most wicked speed, to post
With such dexterity to incestuous sheets!⁶⁴

Fonte: SHAKESPEARE, 2017a, p. 191-2

⁶³ O que mais o perturbava era a incerteza quanto às circunstâncias da morte do pai. Cláudio anunciou que uma serpente o havia picado, mas o jovem Hamlet tinha suspeitas perspicazes de que o próprio Cláudio era a serpente, ou seja, que ele assassinara o rei por causa da coroa, e a serpente que ferira seu pai agora se sentava no trono. Até onde ele estava certo nesta conjectura, o que deveria pensar de sua mãe, até onde ela estava a par deste assassinato, se isto aconteceu com seu consentimento ou conhecimento, ou sem, eram as dúvidas que continuamente o distraíam e perseguiam (LAMB, 2007, p. 228).

⁶⁴ HAMLET [...] Morto há só dois meses! Não, nem tanto, nem dois.

Um rei tão excelente, comparado a este,

Um Hipérion na frente de um sátiro. [...]

Deus, até um animal sem o dom da razão

Teria chorado mais. Casou com meu tio, [...]

Ela casou – Ó pressa ignóbil, se jogar

Com tanta rapidez no leito incestuoso!

Ato 1: cena 2, tradução de Lawrence Flores Pereira (SHAKESPEARE, 2015, p. 62-3).

Assim, na peça teatral, e da mesma forma na narrativa, Hamlet pensava que o casamento do tio com a mãe era incestuoso, fora apressado e revelava uma desconsideração dela com a memória do falecido marido. No texto Shakespeariano, sabemos somente a opinião de Hamlet acerca dos acontecimentos, uma vez que não há diálogos entre outros personagens comentando sobre o assunto. Além de solilóquios de Hamlet, a única menção à rapidez do casamento acontece em uma conversa entre ele e Horácio, em que o príncipe reage de maneira espirituosa ao escutar que o amigo tinha vindo para a Dinamarca por causa do funeral do rei. Como mostramos anteriormente, em Lamb, o narrador menciona que o casamento da mãe fora visto por todos como um ato de imprudência e insensibilidade.

Quadro 12 - *Hamlet*, por William Shakespeare (1.2.173-178) e por Charles Lamb (§ 1)

<p>HORATIO My lord, I came to see your father's funeral. HAMLET I pray thee do not mock me, fellow student, I think it was to see my mother's wedding. HORATIO Indeed, my lord, it followed hard upon. HAMLET Thrift, thrift, Horatio, the funeral baked meats Did coldly furnish forth the marriage tables.⁶⁵</p>	<p>[...] in less than two months after his death married his brother Claudius, which was noted by all people at the time for a strange act of indiscretion, or unfeelingness, or worse;⁶⁶</p>
--	--

Fontes: SHAKESPEARE, 2017a, p. 193-4; LAMB, 2007, p. 227

Em função das falas de Hamlet na peça de Shakespeare, como pode-se notar nesse pequeno trecho, temos a percepção de um herói espirituoso, embora ele seja apresentado desde o começo do enredo em uma situação de infortúnio, aparecendo em cena após a morte do pai e o casamento da mãe. Em Lamb, uma vez que a melancolia de Hamlet é enfatizada desde o início da narração, e não conhecemos o personagem aos poucos para tirarmos nossas conclusões, não poderíamos considerar que somos apresentados a um herói tradicional. Seria mais apropriado tomá-lo como o protagonista da narrativa.

⁶⁵ HORÁCIO Senhor, vim assistir ao enterro de seu pai.

HAMLET Colega, não me venhas com essa zombaria,

Não foi para ver as bodas da minha mãe?

HORÁCIO É verdade, senhor, foram logo em seguida.

HAMLET Pechincha, Horácio. A carne assada do velório

Foi servida já fria nas mesas nupciais.

Ato 1: cena 2, tradução de Lawrence Flores Pereira (SHAKESPEARE, 2015, p. 63).

⁶⁶ em menos de dois meses casou-se com o irmão dele, Cláudio, fato que foi notado por todos na época como um estranho ato de imprudência, insensibilidade, ou pior (LAMB, 2007, p. 227).

Quanto à rainha, como os primeiros parágrafos a enfatizam negativamente, e o narrador dramatiza o conflito em detalhes, focando nela, fica a impressão que há um maior descontentamento de Hamlet com a mãe do que ocorre em Shakespeare. Em nossa hipótese, no texto de Lamb, a rainha acaba representando o motivo principal dos problemas de Hamlet. Na peça teatral, ela não é apresentada como a causa da melancolia do príncipe. Por isso, no início da narrativa, Gertrudes acaba sendo uma vilã da trama também, com Cláudio.

O desenvolvimento da narrativa segue com o aparecimento do espectro do rei. Assim como na peça, Hamlet promete ao fantasma do pai que não cometerá nenhum ato de vingança contra a mãe, deixando-a entregue à sua consciência. Depois, há a inserção de Ofélia na trama, e discorre-se sobre as incertezas, a melancolia e a irresolução do príncipe acerca de matar o tio. Gertrudes volta à história na exibição da peça de teatro na corte, a qual Hamlet planejou para certificar-se de que Cláudio assassinara o rei. Quando ocorre a encenação, a rainha-ator diz que somente mulheres que matavam os maridos se casavam novamente.

Quadro 13 - *Hamlet*, por William Shakespeare (3.2.172-179) e por Charles Lamb (§ 19)

<p>PLAYER QUEEN <i>O, confound the rest! Such love must needs be treason in my breast. In second husband let me be accurst: None wed the second but who killed the first.</i> HAMLET Wormwood! Wormwood! PLAYER QUEEN <i>The instances that second marriage move Are base respects of thrift, but none of love. Asecond time I kill my husband dead When second husband kisses me in bed.</i>⁶⁷</p>	<p>The play began with a conversation between Gonzago and his wife, in which the lady made many protestations of love, and of never marrying a second husband if she should outlive Gonzago, wishing she might be accursed if she ever took a second husband, and adding that no woman did so but those wicked women who kill their first husbands. Hamlet observed the king his uncle change color at this expression, and that it was as bad as wormwood both to him and to the queen.⁶⁸</p>
--	---

Fontes: SHAKESPEARE, 2017a, p. 274; LAMB, 2007, p. 234

⁶⁷ RAINHA-ATOR *Cala, não é direito,
Que amor assim seria traição ao meu peito.
Um segundo marido é maldição e horror,
Só casa co'o segundo quem mata o anterior.*
HAMLET (*aparte*) Isso é muito amargo, e duro de engolir.
RAINHA-ATOR *As instâncias que movem outro casamento
Não se fundam no amor, mas em algum provento.
Mataria outra vez meu marido finado
Se o segundo me houvesse no leito beijado.*

Ato 3: cena 2, tradução de Lawrence Flores Pereira (SHAKESPEARE, 2015, p. 122).

⁶⁸ A peça começou com uma conversa entre Gonzago e sua esposa, na qual a senhora fazia muitas juras de amor, prometendo nunca se casar com um segundo marido se ela sobrevivesse a Gonzago, desejando que ela fosse amaldiçoada se tivesse um segundo marido, e acrescentando que nenhuma mulher fazia isso, somente aquelas mulheres perversas que matavam seus primeiros maridos. Hamlet observou o rei, seu tio, mudar de cor ao ouvir isso, e a cena foi tão desagradável quanto um remédio amargo para ele e para a rainha (LAMB, 2007, p. 234).

Como podemos observar, a reescrita de Lamb segue semelhante às linhas de Shakespeare, com um tom dramático na narração, próprio da cena. Contudo, na narrativa, foi acrescentada a reação desagradável do rei e da rainha logo após a referida afirmação: que somente mulheres perversas, que matavam seus primeiros maridos, casavam-se de novo. Devido à maneira como essas frases foram encadeadas na voz do narrador, o texto pode trazer à lembrança o casamento de Gertrudes, podendo servir para, por associação dos fatos, levantar a suspeita no leitor de que ela teria participado da morte do rei. Assim, esse trecho acabaria contribuindo negativamente para a personalidade da personagem.

Da mesma forma ocorre no trecho em que mãe e filho discutem nos aposentos dela. O parágrafo inicia com ela censurando as atitudes do filho, eles brigam, e Hamlet acaba matando Polônio, pensando que era Cláudio. Quando a mãe se espanta com o ato sanguinário de Hamlet, ele a acusa de ter matado o rei, seu pai. Conforme o diálogo entre os dois na peça de Shakespeare, Gertrudes fica espantada com as acusações de Hamlet, tendo um atitude de defesa. Já na narrativa de Lamb, não se indica isso, contribuindo à imagem ruim da rainha.

Quadro 14 - *Hamlet*, por William Shakespeare (3.4.25-39) e por Charles Lamb (§ 21)

<p>QUEEN O me, what hast thou done? HAMLET Nay, I know not. Is it the King? QUEEN O, what a rash and bloody deed is this! HAMLET A bloody deed – almost as bad, good mother, As kill a king and marry with his brother. QUEEN As kill a king? HAMLET Ay, lady, 'twas my word. [...] QUEEN What have I done, that thou dar'st wag thy tongue In noise so rude against me?⁶⁹</p>	<p>"Oh, me!" exclaimed the queen, "what a rash and bloody deed have you done!" "A bloody deed, mother," replied Hamlet, "but not so bad as yours, who killed a king, and married his brother."⁷⁰</p>
---	---

Fontes: SHAKESPEARE, 2017a, p. 289-290; LAMB, 2007, p. 236

⁶⁹ RAINHA Meu Deus, o que fizeste.

HAMLET Ora, eu não sei.

É o rei? (*ergue a tapeçaria e descobre Polônio, morto*).

RAINHA Mas que ação mais sanguinária e precipitada.

HAMLET Ah, sim, sanguinária. Tão grave, cara mãe,
Quanto matar um rei e desposar o irmão.

RAINHA Matar um rei?

HAMLET Sim, senhora, foi isso mesmo. [...]

RAINHA Que foi que eu fiz, que ousas vibrar assim tua língua
Repleto de ódio contra mim?

Ato 3: cena 4, tradução de Lawrence Flores Pereira (SHAKESPEARE, 2015, p. 135).

⁷⁰ "Oh!" exclamou a rainha, "que ato precipitado e sangrento você cometeu!" "Uma ação sangrenta, mãe", respondeu Hamlet, "mas não tão ruim quanto a sua, que matou um rei e se casou com seu irmão" (LAMB, 2007, p. 236).

Na sequência do texto, após Hamlet ter acusado a mãe, e ela nada responder, a narrativa traz que Hamlet tinha ido longe demais para parar, e estava com ânimo para falar abertamente com a mãe. Nesse ponto, o narrador lembra os leitores que as falhas dos pais devem ser relevadas por seus filhos, mas, no caso de grandes crimes, estes podem falar com severidade até com a própria mãe, com o intuito de ajudá-la, e não de repreendê-la.

Quadro 15 - *Hamlet*, por Charles Lamb - § 21 - continuação

Hamlet had gone too far to leave off here. He was now in the humor to speak plainly to his mother, and he pursued it. And though the faults of parents are to be tenderly treated by their children, yet in the case of great crimes the son may have leave to speak even to his own mother with some harshness, so as that harshness is meant for her good and to turn her from her wicked ways, and not done for the purpose of upbraiding. And now this virtuous prince did in moving terms represent to the queen the heinousness of her offense in being so forgetful of the dead king, his father, as in so short a space of time to marry with his brother and reputed murderer.⁷¹

Fonte: LAMB, 2007, p. 236

Essa intervenção do narrador intruso foi incluída por Lamb, possivelmente em função de seu público leitor, as crianças. De certa maneira, o narrador está justificando e defendendo as falas severas de Hamlet, amenizando suas atitudes, além de exaltar princípios morais. Esses comentários não existem na tragédia Shakespeariana.

Na narrativa, por Lamb iniciar a história focando negativamente em Gertrudes e, no desenvolvimento do enredo, por replicar cenas da peça que reforçam essa imagem dela, como acabamos de mostrar, o texto acabaria contribuindo para a interpretação de uma rainha-vilã até este momento da narrativa, e poderia ficar uma percepção de que ela até seria conivente com o marido no assassinato. Entretanto, no final da narração da cena na qual Hamlet e a mãe discutem nos aposentos dela, há uma espécie de reconciliação entre eles, quando Gertrudes promete seguir os conselhos do filho.

⁷¹ Hamlet tinha ido longe demais para parar. Agora, ele estava com ânimo para falar abertamente com a mãe, e prosseguiu. Embora as falhas dos pais devam ser tratadas com ternura por seus filhos, no caso de grandes crimes, o filho pode falar até mesmo com sua própria mãe com alguma severidade, de modo que essa aspereza é para seu bem, para tirar suas maneiras perversas, e não tem o propósito de repreender. E assim, o virtuoso príncipe apresentou à rainha, em termos comoventes, a malignidade de sua ofensa, ao esquecer do rei morto, seu pai, em tão curto espaço de tempo para se casar com o irmão e assassino dele (LAMB, 2007, p. 236).

Quadro 16 - *Hamlet*, por Charles Lamb - § 21 - continuação (2)

And the queen was sore ashamed that he should so turn her eyes inward upon her soul, which she now saw so black and deformed. [...] And he begged of her, with tears, to confess herself to Heaven for what was past, and for the future to avoid the company of the king and be no more as a wife to him; and when she should show herself a mother to him, by respecting his father's memory, he would ask a blessing of her as a son. And she promising to observe his directions, the conference ended.⁷²

Fonte: LAMB, 2007, p. 236

Convém notar no trecho citado que Hamlet tinha lágrimas nos olhos ao implorar à mãe que deixasse de ser uma esposa para Cláudio, fato que não aparece discriminado na peça teatral, onde há somente uma fala da rainha contando a Cláudio que Hamlet chorou por ter matado Polônio. Lamb acrescentou essa circunstância, e isso exemplifica como pequenos detalhes que o autor inclui em sua reescrita reforçam o drama da história Shakespeariana, transformando a tragédia em uma narração dramática.

Após Gertrudes ter praticamente um papel de vilã em uma considerável parte da história, sendo a causa da melancolia do filho, a narrativa traz subliminarmente que ela adorava Hamlet.

Quadro 17 - *Hamlet*, por Charles Lamb - § 23

The unfortunate death of Polonius gave the king a pretense for sending Hamlet out of the kingdom. He would willingly have put him to death, fearing him as dangerous; but he dreaded the people, who loved Hamlet, and the queen, who, with all her faults, doted upon the prince, her son. [...] ⁷³

Fonte: LAMB, 2007, p. 238

Desta maneira, um detalhe no texto de Lamb acaba amenizando a imagem negativa da personagem quase no final da narrativa, embora não deixe o leitor se esquecer que ela tinha falhas.

⁷² E a rainha ficou sensivelmente envergonhada por ele a ter feito olhar para sua alma, que agora lhe parecia tão negra e deformada. [...] E ele implorou, com lágrimas, que ela confessasse o seu passado ao Céu e que, no futuro, evitasse a companhia do rei, não sendo mais uma esposa para ele. Quando ela se mostrasse uma mãe verdadeira, respeitando a memória de seu pai, ele lhe pediria uma bênção como um filho. Com ela prometendo seguir as instruções dele, a discussão terminou (LAMB, 2007, p. 236).

⁷³ A lamentável morte de Polônio deu ao rei um pretexto para mandar Hamlet para fora do reino. Ele teria mandado matá-lo de bom grado, temendo-o como perigoso, mas receava o povo, que amava Hamlet, e a rainha, que, com todas as suas falhas, adorava o príncipe, seu filho (LAMB, 2007, p. 238).

4.5.2 Hamlet, Ofélia e o Fantasma do Rei

No desenvolvimento da narrativa de Charles Lamb, após a apresentação dos conflitos iniciais, temos a inserção do espectro do finado rei Hamlet na trama, um elemento trágico característico das peças teatrais de William Shakespeare. O fantasma faz-se primordial na história por desencadear os demais conflitos do enredo. Na tragédia, sabemos que ele tinha sido visto duas vezes pelos guardas Marcelo e Bernardo quando, em sua terceira aparição, aparece para eles e Horácio, que logo depois relatam o ocorrido para Hamlet, que pede segredo. Em Lamb, a reescrita traz a cena de forma reduzida e mais generalizada. O príncipe escuta um boato sobre as aparições e há uma descrição do fantasma, semelhante à peça: ele surgia vestido em uma armadura, parecia pálido, com uma feição mais de pesar que de raiva, e sua barba era um pouco grisalha, como quando ainda estava vivo. Enquanto na peça, Hamlet não tira conclusões antes de ver o espectro, na narrativa ele conclui que era o fantasma do pai. Depois, os fatos vão sendo narrados em consonância com o texto de Shakespeare: o espectro se apresenta como o espírito do pai, relata como foi assassinado por Cláudio e pede vingança. Em seguida, Horácio já fica sabendo o conteúdo da conversa que eles tiveram, o que ocorre somente mais tarde na tragédia. Lamb pode ter adiantado isso para encadear os acontecimentos da história e não precisar citar depois, tendo que retomar o assunto. Em alguns momentos das narrativas analisadas neste trabalho, ele assim procede, conferindo cadência ao texto.

Na peça Shakespeariana, no momento em que Hamlet pede a Horácio e a Marcelo para jurarem que manterão em segredo o encontro com o espectro, ele alerta que os dois não devem estranhar caso suas atitudes sejam estranhas. E adiante, o príncipe começa a fingir-se de louco, provavelmente para não levantar suspeitas de que ele se encontrou com o fantasma, sabe de algo relativo à morte do pai ou pensa em vingança. Em Lamb, o narrador já indica que Hamlet temia que Cláudio suspeitasse de alguma coisa, entretanto, acrescenta que a reação dele à aparição do pai poderia ser o motivo para o tio ficar desconfiado. Na narrativa, a visão do fantasma tinha causado terror em Hamlet, quase o enlouquecendo de fato, uma vez que ele já estava fraco e desanimado. O príncipe queria ocultar a perturbação real de sua mente simulando loucura. E assim, a narração dramatiza o estado de consciência do protagonista ao reforçar o esmorecimento e o desequilíbrio emocional dele perante o que estava ocorrendo em sua vida.

Quadro 18 - *Hamlet*, por Charles Lamb - § 12

The terror which the sight of the ghost had left upon the senses of Hamlet, he being weak and dispirited before, almost unhinged his mind and drove him beside his reason. And he, fearing that it would continue to have this effect, which might subject him to observation and set his uncle upon his guard, if he suspected that he was meditating anything against him, or that Hamlet really knew more of his father's death than he professed, took up a strange resolution, from that time to counterfeit as if he were really and truly mad; thinking that he would be less an object of suspicion when his uncle should believe him incapable of any serious project, and that his real perturbation of mind would be best covered and pass concealed under a disguise of pretended lunacy.⁷⁴

Fonte: LAMB, 2007, p. 231

Na sequência, ainda destacando o estado de espírito de Hamlet, a narrativa de Lamb inclui a personagem Ofélia na história. O narrador conta que o príncipe amava a bela moça, filha de Polônio, conselheiro do rei. Ele já havia demonstrado seu afeto por ela, contudo, a estava negligenciando devido à melancolia que o acometia. Após Hamlet ter começado a simular loucura, passou a tratar Ofélia com indelicadezas e grosserias, mas ela entendeu que a doença em sua mente era a causa desse comportamento.

Quadro 19 - *Hamlet*, por Charles Lamb - § 14

Before Hamlet fell into the melancholy way which has been related he had dearly loved a fair maid called Ophelia, the daughter of Polonius, the king's chief counselor in affairs of state. He had sent her letters and rings, and made many tenders of his affection to her, and importuned her with love in honorable fashion; and she had given belief to his vows and importunities. But the melancholy which he fell into latterly had made him neglect her, and from the time he conceived the project of counterfeiting madness he affected to treat her with unkindness and a sort of rudeness; but she, good lady, rather than reproach him with being false to her, persuaded herself that it was nothing but the disease in his mind [...]⁷⁵

Fonte: LAMB, 2007, p. 231-2

⁷⁴ O terror que a visão do fantasma causou sobre os sentidos de Hamlet, que estava fraco e desanimado, quase enlouqueceu sua mente e o levou a perder a razão. E ele, temendo que isso continuasse, o que poderia chamar a atenção e alertar seu tio, caso suspeitasse que estava pensando em algo contra ele ou que realmente sabia mais da morte de seu pai do que dissera, adotou a estranha resolução, a partir daquele momento, de agir como se estivesse verdadeiramente louco. Assim, ele levantaria menos suspeitas se o seu tio acreditasse que ele era incapaz de qualquer plano sério, e a perturbação real de sua mente seria melhor ocultada sob um disfarce de fingida loucura (LAMB, 2007, p. 231).

⁷⁵ Antes de Hamlet cair na melancolia relatada, ele amava muito uma bela moça chamada Ofélia, filha de Polônio, o principal conselheiro do rei em assuntos de Estado. Ele lhe enviara cartas, anéis, fazendo muitas demonstrações de sua afeição. Ele a importunava com amor, de maneira honrosa, e ela acreditava em seus votos. Mas a melancolia em que ele mergulhara nos últimos tempos fez com que ele a negligenciasse. A partir do momento em que idealizou o plano de fingir loucura, ele passou a tratá-la com indelicadeza e até mesmo com grosseria, mas ela, boa dama, em vez de acusá-lo de ser falso, convenceu-se de que não era nada além da doença em sua mente (LAMB, 2007, p. 231-2).

Assim, em Lamb, temos uma Ofélia compreensiva, caracterizada por sua beleza e bondade, amada pelo príncipe. Na peça Shakespeariana, Hamlet declara que a amava somente no enterro da personagem, e antes disso não há indícios de que ele realmente gostava da moça. No enredo da tragédia, no início da história, o irmão de Ofélia, Laerte, e o pai dela fazem objeções à corte amorosa de Hamlet, alertando-a sobre as intenções dele e os riscos envolvidos na relação dos dois. Então, Polônio proíbe a filha de continuar se encontrando com o rapaz. Na narrativa, isso não ocorre, dado que Lamb condensa acontecimentos secundários do enredo, além de reduzir a participação da personagem na trama.

No próximo parágrafo, a narração traz o foco novamente para Hamlet. O narrador comenta que a difícil missão que o príncipe tinha, a vingança do assassinato do pai, não combinava com a alegria da corte amorosa, contudo não o impedia que tivesse boas lembranças de Ofélia. Em um desses momentos, achando que tinha sido muito duro com ela, Hamlet a escreve uma carta cheia de paixão, com termos condizentes com sua suposta loucura, mas que mostravam o profundo amor que ainda havia no coração dele.

Quadro 20 - *Hamlet*, por Charles Lamb - § 15

Though the rough business which Hamlet had in hand, the revenging of his father's death upon his murderer, did not suit with the playful state of courtship, or admit of the society of so idle a passion as love now seemed to him, yet it could not hinder but that soft thoughts of his Ophelia would come between, and in one of these moments, when he thought that his treatment of this gentle lady had been unreasonably harsh, he wrote her a letter full of wild starts of passion, and in extravagant terms, such as agreed with his supposed madness, but mixed with some gentle touches of affection, which could not but show to this honored lady that a deep love for her yet lay at the bottom of his heart.[...] ⁷⁶

Fonte: LAMB, 2007, p. 232

Note-se que essa passagem reforça a imagem de Ofélia como sendo uma gentil moça e honrada dama: *gentle lady*; *honored lady*. Ademais, nesse momento da narrativa, em função do detalhamento da situação de Hamlet em oposição ao "profundo amor no fundo de seu coração", poderíamos ter a percepção de um protagonista caracterizado quase como um príncipe romântico – uma mistura de príncipe encantado com herói romântico.

⁷⁶ Embora a difícil missão que Hamlet tinha, a vingança da morte de seu pai sobre seu assassino, não combinasse com a alegria da corte amorosa ou admitisse uma paixão ociosa, como o amor agora parecia a ele, isso não impedia que lembranças agradáveis de sua Ofélia surgissem, e em um desses momentos, quando achou que suas atitudes com a gentil moça tinham sido excessivamente ásperas, escreveu-lhe uma carta cheia de paixão, em termos extravagantes, em conformidade com sua suposta loucura, mas misturados com alguns toques gentis de afeição, que mostravam a essa honrada dama que ainda havia um profundo amor por ela no fundo de seu coração (LAMB, 2007, p. 232).

Na sequência da narrativa, Ofélia mostra a carta ao pai, que informa o fato ao rei e à rainha, e eles passam a atribuir a loucura de Hamlet ao amor. Gertrudes pensa que a moça, mesmo sendo a causa dos transtornos do filho, poderia ser a sua recuperação. Entretanto, o narrador retoma que o mal de Hamlet, mais profundo do que ela supunha, fora causado pelo fantasma e seu pedido de vingança. A narração mostra as ponderações e a irresolução de Hamlet, cuja melancolia e desânimo produziam uma hesitação que o impedia de seguir adiante.

Quadro 21 - *Hamlet*, por Charles Lamb - § 16

But Hamlet's malady lay deeper than she supposed, or than could be so cured. His father's ghost, which he had seen, still haunted his imagination, and the sacred injunction to revenge his murder gave him no rest till it was accomplished. [...] Yet how to compass the death of the king, surrounded as he constantly was with his guards, was no easy matter. [...] The mere act of putting a fellow-creature to death was in itself odious and terrible to a disposition naturally so gentle as Hamlet's was. His very melancholy, and the dejection of spirits he had so long been ill, produced an irresoluteness and wavering of purpose which kept him from proceeding to extremities. Moreover, he could not help having some scruples upon his mind, whether the spirit which he had seen was indeed his father, or whether it might not be the devil, who he had heard has power to take any form he pleases, and who might have assumed his father's shape only to take advantage of his weakness and his melancholy, to drive him to the doing of so desperate an act as murder. [...]⁷⁷

Fonte: LAMB, 2007, p. 232-3

Assim, na narrativa de Lamb, o rei e a rainha pensam que o motivo da loucura de Hamlet seria o amor por Ofélia, enquanto o narrador enfatiza que a causa do problema dele era a vingança solicitada pelo fantasma. Já na peça teatral de Shakespeare, Polônio diz aos reis que a loucura de Hamlet teria ocorrido em função do afastamento de Ofélia, enquanto a rainha acredita que seria devido à morte do pai e às núpcias do casal realizadas apressadamente: *I doubt it is no other but the main – His father's death and our o'er-hasty marriage* (2.2.55)⁷⁸. Na tragédia, vamos percebendo o estado melancólico e os dilemas de

⁷⁷ Mas o mal de Hamlet era mais profundo do que ela supunha, para assim ser curado. O fantasma de seu pai, que ele havia visto, ainda assombrava sua imaginação, e a ordem sagrada de vingar seu assassinato não lhe permitia sossego enquanto não fosse cumprida. [...] No entanto, não seria fácil matar o rei, que estava constantemente rodeado por seus guardas. [...] O ato de matar um semelhante era odioso e terrível a um temperamento naturalmente tão bondoso quanto o de Hamlet. A própria melancolia e o desânimo que ele sofria produziram uma irresolução e vacilação de propósito que o impediam de recorrer a extremos. Além disso, ele não podia deixar de ter alguns escrúpulos, se o espírito que ele tinha visto era de fato seu pai, ou era o diabo, que ele ouviu que tinha o poder de tomar qualquer forma, que tinha assumido a forma de seu pai apenas para aproveitar sua fraqueza e sua melancolia, para levá-lo a cometer um ato tão desesperado quanto um assassinato (LAMB, 2007, p. 232-3).

⁷⁸ Eu não espero nada além do principal: A morte do seu pai e nossa afoita união - Ato 2: cena 2, tradução de Lawrence Flores Pereira (SHAKESPEARE, 2015, p. 90).

Hamlet aos poucos, especialmente por meio de seus solilóquios, enquanto o enredo prossegue. Não há uma explicação exata, um fechamento, em relação ao seu estado de consciência, e os espectadores vão tirando suas conclusões no decorrer da peça. Em contrapartida, a narrativa traz as deduções de Lamb, que nos apresenta a sua interpretação dos personagens e do enredo Shakespeariano.

Desta maneira, o protagonista Hamlet de Charles Lamb é um príncipe bondoso, romântico, melancólico, cujo estado de consciência foi afetado pela morte do pai, pelas ações da mãe e também pela aparição do fantasma e seu pedido de vingança. Isso tudo o levou a destratar sua amada e a matar Polônio, Laerte e Cláudio. E, em meio a tantos assassinatos, sua mãe morre, envenenada por engano. Na narrativa, Hamlet fora realmente acometido por um distúrbio em sua mente, e sua melancolia também acabou causando sua própria morte. No fim da narração, apesar de todos os acontecimentos dramáticos, a história encerra indicando que o protagonista era um príncipe adorado por suas qualidades, que se houvesse vivido, seria um rei majestoso para a Dinamarca.⁷⁹

Quanto à Ofélia, a personagem de Lamb não possui defeitos, e suas atitudes não são em nenhum momento ambíguas, ou a opinião de outros personagens sobre ela poderiam nos levar a crer que ela não seria uma dama virgem e recatada, como ocorre na peça de Shakespeare. Na narrativa, ela também enlouquece por causa do assassinato do pai por Hamlet, e acaba se afogando. Enquanto na tragédia, há indícios de que ela teria se suicidado – sabemos disso por meio das falas dos coveiros e do padre –, no texto de Lamb, não há dúvidas de que teria ocorrido um acidente devido ao seu estado de consciência alterado. E assim, na narrativa temos uma Ofélia com uma imagem imaculada, que passa pelo trauma da morte do pai assassinado pelo amado, enlouquece e morre. Uma personagem com um fim dramático. Convém mencionar, como já citamos no princípio deste capítulo, que todos os diálogos e falas da peça Shakespeariana com sentidos duvidosos, que pudessem remeter a referências sexuais, foram apagados das narrativas de Lamb analisadas neste trabalho.

4.6 A NARRATIVA *OTELLO*

A tragédia *Otello* (1603-4), de William Shakespeare, conta a história do general Otelo, o Mouro de Veneza, e seu relacionamento com Desdêmona, que se torna sua esposa. Os

⁷⁹ For Hamlet was a loving and a gentle prince and greatly beloved for his many noble and princelike qualities; and if he had lived, would no doubt have proved a most royal and complete king to Denmark (LAMB, 2007, p. 241)

personagens principais são Iago, Cássio, Emília, Brabâncio, Rodrigo, Bianca e o Duque de Veneza. Prevalcem na trama temas como ciúmes, insegurança, traição, inveja e manipulação. O enredo aborda questões étnicas, miscigenação e traz referências sexuais, além de conter assassinatos e um suicídio.

Na narrativa de Charles Lamb, Otelo compartilha com Desdêmona o foco do enredo, além de ter suas características mostradas em comparação com as qualidades de Cássio, cuja participação na história é evidenciada, como apontamos a seguir. Depois, apresentamos uma breve descrição do vilão Iago.

4.6.1 Otelo, Desdêmona e Cássio

A exposição da narrativa *Otelo* começa com a apresentação da protagonista Desdêmona, filha de Brabâncio, um rico senador de Veneza. Sabemos que ela é bela, possui muitas qualidades e traz perspectivas de riqueza – possivelmente, em função de seu dote ou herança. Para a moça, importava mais a mente do que o físico dos homens. O primeiro parágrafo evidencia que, apesar de diversos pretendentes de sua região e cor de pele, Desdêmona escolhera um mouro, um negro, para se afeiçoar. Sem conhecermos o nome dele, já ficamos cientes acerca de sua procedência estrangeira e etnia⁸⁰.

Quadro 22 - *Otelo*, por Charles Lamb - § 1

Brabantio, the rich senator of Venice, had a fair daughter, the gentle Desdemona. She was sought to by divers suitors, both on account of her many virtuous qualities, and for her rich expectations. But among the suitors of her own clime and complexion, she saw none whom she could affect: for this noble lady, who regarded the mind more than the features of men, with a singularity rather to be admired than imitated, had chosen for the object of her affections, a Moor, a black, whom her father loved, and often invited to his house.⁸¹

Fonte: LAMB, 2007, p. 242

⁸⁰ Em função da problemática envolvida nos conceitos de raça e etnia [para um detalhamento sobre o assunto, vide Guimarães (2003) e Giddens; Sutton (2016)], optou-se por utilizar somente o conceito de etnia, em que "se refere às práticas e perspectivas culturais de uma determinada comunidade de pessoas que as distingue de outras. As características usuais que diferenciam os grupos étnicos são idioma, história ou ancestralidade (real ou imaginada), religião e estilo de vestir e se enfeitar" (GIDDENS; SUTTON, 2016, p. 175).

⁸¹ Brabâncio, rico Senador de Veneza, tinha uma linda filha, a gentil Desdêmona. Era pretendida por diversos candidatos por suas muitas virtudes e perspectivas de riqueza. Porém, entre os pretendentes de sua região e cor, nenhum a interessava. A nobre dama, a quem importava mais a mente do que as características físicas dos homens, mais predisposta a admirar do que a imitar, escolhera para objeto de suas afeições um mouro, um negro, a quem o pai estimava e muitas vezes convidava para sua casa (LAMB, 2007, p. 242).

Como pode-se notar, a narração traz Otelo definido como um negro, uma vez que a peça teatral traz indícios de que a cor⁸² dele possivelmente seria essa⁸³. Por exemplo, Iago chama Otelo de *old black ram* (1.1.87)⁸⁴; *black Othello* (2.3.29)⁸⁵; o Duque diz a Brabâncio que em seu genro há mais beleza que negrura: *your son-in-law is far more fair than black* (1.3.291)⁸⁶; o próprio Otelo se denomina negro: *Haply for I am black* (3.3.267)⁸⁷; e Rodrigo chama o Mouro de *thicklips* (1.1.65)⁸⁸. Ademais, tradicionalmente, Otelo era representado nos palcos como um negro até o período em que Charles Lamb reescreveu a narrativa, em 1807. Somente em 1814, o ator Edmund Kean (1787-1833) assumiu um personagem de pele mais clara (PEREIRA, 2017, p. 51).

No segundo parágrafo, o foco da história mantém-se em Desdêmona, e a questão da cor do mouro continua sendo ressaltada. O texto inicia com o narrador dizendo que ela não poderia ser condenada por sua escolha indevida, visto que apesar de ser negro, o mouro era nobre e tinha qualidades para ser estimado por ela.

⁸² Aqui, e daqui por diante, entenda-se o termo "cor" com o significado de cor de pele, utilizado com base no conceito classificatório "branco, negro, amarelo, vermelho", cuja origem remonta às civilizações antigas. Embora o conceito de cor e essa classificação envolvam demasiadas implicações nos dias atuais, não tínhamos como deixar de utilizá-los, uma vez que faz parte da temática da peça teatral e da narrativa. Para informações sobre o assunto, vide Guimarães (2003).

⁸³ Ao longo dos tempos, a crítica literária vem tentando definir com exatidão a etnia de Otelo. Sua cor e origem são questões que já foram amplamente discutidas, sem resultarem em um consenso em função das variadas interpretações possíveis, uma vez que o termo *black* e a designação *mouro* eram generalizantes no contexto cultural do período de Shakespeare. Segundo Pereira (2017, p. 58), "o termo *black* (preto, negro) tinha na época ampla aplicação, abrangendo etnias ou 'raças' diferentes do típico africano do Norte, de cor parda, como o príncipe de Marrocos, em *O Mercador de Veneza*. Podia também se referir a africanos subsaarianos, 'negróides', como Aaron em *Tito Andrônico*". Quanto à designação mouro, Pereira (2017, p. 58) esclarece: "a palavra '*moor*' (mouro) podia ser uma categoria racial, mas também podia incluir a afiliação religiosa e geográfica, funcionando igualmente como uma combinação das três categorias. No plano geográfico podia referir-se aos árabes berberes, ou seja, o povo que habitava a então Mauritânia, país que em inglês era chamado também de Barbary, o que sugeria uma ligação entre o Mouro e a barbárie. O termo, contudo, podia ser extensivo a todos os habitantes da África, aos turcos e às regiões por eles dominadas. Finalmente, a palavra estava estreitamente ligada àqueles povos que professavam a religião muçulmana, possuindo, no tocante à sua aplicação um tanto quanto indiscriminada, a mesma generalidade do termo 'índio', usado para englobar a totalidade dos povos americanos nativos". Ademais, havia a distinção entre mouros claros e negros (*Tawney Moores* e *Blackamoors*), como discriminada por Leão, o Africano (1492-1550). Desta maneira, Otelo poderia ter a cor de pele mais negra ou ser como um africano do norte, com características mais árabes do que negróides. Importante ressaltar que cada época enxerga o tema de acordo com suas próprias concepções e com o contexto social e político predominante no momento. Para um panorama acerca do assunto e mais informações, vide Pereira (2017) e Thompson (2016).

⁸⁴ Um carneiro preto, velho - Ato 1: cena 1, tradução de Lawrence Flores Pereira (SHAKESPEARE, 2017c, p. 137).

⁸⁵ Negro Otelo - Ato 2: cena 3, tradução de Lawrence Flores Pereira (SHAKESPEARE, 2017c, p. 174).

⁸⁶ Em seu genro há mais beleza que negrura - Ato 1: cena 3, tradução de Lawrence Flores Pereira (SHAKESPEARE, 2017c, p. 156).

⁸⁷ Talvez por eu ser negro - Ato 3: cena 3, tradução de Lawrence Flores Pereira (SHAKESPEARE, 2017c, p. 200).

⁸⁸ Beiçudo - Ato 1: cena 1, tradução de Lawrence Flores Pereira (SHAKESPEARE, 2017c, p. 136).

Quadro 23 - *Otelo*, por Charles Lamb - § 2

Neither is Desdemona to be altogether condemned for the unsuitableness of the person whom she selected for her lover. Bating that Othello was black, the noble Moor wanted nothing which might recommend him to the affections of the greatest lady. He was a soldier, and a brave one; and by his conduct in bloody wars against the Turks, had risen to the rank of general in the Venetian service, and was esteemed and trusted by the state.⁸⁹

Fonte: LAMB, 2007, p. 242

Como vemos, o comentário do narrador acerca da escolha de Desdêmona por uma pessoa inapropriada e sua justificativa com as qualidades de Otelo acabam configurando uma defesa da atitude dela. Além disso, desde o princípio da história ficam estabelecidas as diferenças que existem entre os dois, especialmente em relação à cor.

Desta maneira, a narração inclui o protagonista Otelo na história: um soldado valente, recentemente promovido a general, em quem o Estado confiava. Na peça teatral, ele já é general, e não são mencionados detalhes sobre sua ascensão ao cargo.

No terceiro parágrafo, sabemos que Desdêmona gostava de ouvir as aventuras da vida de Otelo, que ele contava quando visitava o pai dela. No princípio do texto, o narrador intruso faz um comentário declarado, entre parênteses, no qual ele observa que a atitude de Desdêmona, gostar das histórias de Otelo, seria compatível com a maneira de agir das damas: *as is the manner of ladies*.

Em seguida, a narração das aventuras traz mais informações sobre o protagonista: ele tinha sido um viajante, que conheceu diversas regiões e viu coisas estranhas em países estrangeiros, participou de batalhas, enfrentou perigos e até foi levado prisioneiro pelo inimigo e vendido como escravo. Como pode-se observar no próximo quadro, esse trecho da narrativa de Lamb exemplifica uma reescrita quase palavra por palavra da cena da tragédia, embora a história da vida de Otelo, na peça, seja contada por ele próprio e ocorra em outro contexto.

⁸⁹ Desdêmona não podia ser condenada pela pessoa inapropriada que escolhera para ser seu amado. Apesar de Otelo ser negro, não faltava nada ao nobre Mouro para que ele se tornasse merecedor do afeto da grande dama. Era um soldado valente e, por sua conduta nas guerras sangrentas contra os turcos, fora promovido ao posto de general a serviço de Veneza, além de ser estimado e dispor da confiança do Estado (LAMB, 2007, p. 242).

Quadro 24 - *Otelo*, por William Shakespeare (1.3.129-146) e por Charles Lamb (§ 3)

<p>OTHELLO Her father loved me, oft invited me, Still questioned me the story of my life From year to year – the battles, sieges, fortunes That I have passed. I ran it through, even from my boyish days, To th' very moment that he bade me tell it, Wherein I spake of most disastrous chances, Of moving accidents by flood and field, Of hair-breadth scapes i' th' imminent deadly breach, Of being taken by the insolent foe And sold to slavery; of my redemption thence And portance in my travailous history; Wherein of antres vast and deserts idle, Rough quarries, rocks and hills whose heads touch heaven It was my hint to speak – such was my process – And of the cannibals that each other eat, The Anthropophagi, and men whose heads Do grow beneath their shoulders. [...] ⁹⁰</p>	<p>He had been a traveller, and Desdemona (as is the manner of ladies) loved to hear him tell the story of his adventures, which he would run through from his earliest recollection; the battles, sieges, and encounters, which he had passed through; the perils he had been exposed to by land and by water; his hair-breadth escapes, when he had entered a breach, or marched up to the mouth of a cannon; and how he had been taken prisoner by the insolent enemy, and sold to slavery; how he demeaned himself in that state, and how he escaped: all these accounts, added to the narration of the strange things he had seen in foreign countries, the vast wilderness and romantic caverns, the quarries, the rocks and mountains, whose heads are in the clouds; of the savage nations, the cannibals who are man-eaters, and a race of people in Africa whose heads do grow beneath their shoulders: these travellers' stories would so enchain the attention of Desdemona... ⁹¹</p>
---	--

Fonte: SHAKESPEARE, 2016a, p. 147-8; LAMB, 2007, p. 242-3

⁹⁰ OTELO Seu pai me tinha em

Grande estima, me convidava com frequência,
Sempre querendo saber sobre minha vida
O que havia vivido, ano a ano, os cercos,
As batalhas, os reveses.
Eu tudo narrei, desde os tempos de menino
Até o instante que ele pediu que eu lhe contasse.
E nisso eu falei das mais funestas venturas,
De eventos oscilantes no campo e no mar,
De fugas por um fio por brechas despencando,
De como me prendeu o insolente inimigo
E vendeu-me como escravo; de meu resgate
De minha faina na jornada atribulada
E de cavernas vastas e desertos vagos,
De agras penhas, pedras, cumes que arranham os céus,
Disso tudo falei. Eis a história. Falei
Dos canibais, os Antropófagos, que comem
Uns aos outros, de homens cujas cabeças crescem
Por debaixo dos ombros.

Ato 1: cena 3, tradução de Lawrence Pereira Flores (SHAKESPEARE, 2017c, p. 151-2).

⁹¹ Otelo havia sido um viajante, e Desdêmona (como é usual entre as damas) adorava ouvi-lo contar histórias de suas aventuras, que ele guardava nas suas remotas lembranças, as batalhas, os cercos e os conflitos em que participara, os perigos enfrentados por terra e por mar, como escapara por pouco ao transpor uma fenda ou marchar até a boca de um canhão, como fora levado prisioneiro pelo insolente inimigo e vendido como escravo, as humilhações e como conseguiu fugir. Contava todos esses relatos somados à narração de coisas estranhas que vira em países estrangeiros, as vastas regiões selvagens e as românticas cavernas, as pedreiras, os penhascos e as montanhas, cujos picos alcançavam as nuvens, as nações primitivas, os canibais que comiam homens e uma raça de africanos cujas cabeças cresciam debaixo dos ombros. Essas histórias de viajantes prendiam tanto a atenção de Desdêmona... (LAMB, 2007, p. 242-3).

Se levássemos em conta apenas esse parágrafo, poderíamos considerar que Otelo fora apresentado como o herói do enredo. No entanto, como veremos exemplificado a seguir, seria mais adequado tomá-lo como um protagonista, visto que Desdêmona, por ser destacada no início da narrativa, divide o foco da história com ele, além de Otelo ser comparado com Cássio.

A continuação da narração traz as circunstâncias da união do casal. Semelhante à tragédia, após Otelo contar toda a sua trajetória, a qual Desdêmona conhecia somente por partes, ela fica comovida e revela que se ele tivesse um amigo que a amasse, bastaria ensinar sua história para conquistá-la. Com essa dica, Otelo se declara, e ela aceita casar-se com ele secretamente. O detalhamento da insinuação de Desdêmona a Otelo, que teria sido feita com franqueza, modéstia, encantadora beleza e rubor, o que indicaria um certo constrangimento dela, não consta na peça teatral. Com isso, o fato de Desdêmona ter se insinuado para Otelo acabou sendo amenizado por Lamb.

Quadro 25 - *Otelo*, por Charles Lamb - § 4

His story being done, she gave him for his pains a world of sighs: she swore a pretty oath, that it was all passing strange, and pitiful, wondrous pitiful: she wished (she said) she had not heard it, yet she wished that heaven had made her such a man; and then she thanked him, and told him, if he had a friend who loved her, he had only to teach him how to tell his story, and that would woo her. Upon this hint, delivered not with more frankness than modesty, accompanied with certain bewitching prettiness, and blushes, which Othello could not but understand, he spoke more openly of his love, and in this golden opportunity gained the consent of the generous lady Desdemona privately to marry him.⁹²

Fonte: LAMB, 2007, p. 243

Na sequência, o narrador indica que Brabâncio não aceitaria Otelo como genro em razão de sua cor e fortuna. Ele havia deixado a filha livre, mas esperava que ela escolhesse um pretendente com posição senatorial ou tivesse boas perspectivas. Entretanto, Desdêmona amava o mouro, apesar de ele ser negro, e tinha entregado o coração às valentes qualidades dele.

⁹² Após terminar a história, por suas dores, ela lhe deu um mundo de suspiros. Ela fez um belo juramento, declarando que tudo que ele tinha passado era surpreendente, comovente, espantosamente comovente. Ela desejava (ela disse) que não houvesse ouvido, embora desejasse que o céu a enviasse um homem assim. E ela lhe agradeceu, dizendo que se ele tivesse um amigo que a amasse, bastava ensiná-lo a contar sua história, que isso a conquistaria. Com essa dica, oferecida com não mais franqueza do que modéstia, acompanhada de encantadora beleza e rubor, a qual Otelo não podia deixar de entender, ele falou mais abertamente sobre seu amor, e nessa oportunidade de ouro, obteve a aceitação da generosa dama Desdêmona para casar secretamente com ele (LAMB, 2007, p. 243).

Quadro 26 - *Otelo*, por Charles Lamb - § 5

Neither Othello's colour nor his fortune were such that it could be hoped Brabantio would accept him for a son-in-law. He had left his daughter free; but he did expect that, as the manner of noble Venetian ladies was, she would choose ere long a husband of senatorial rank or expectations; but in this he was deceived; Desdemona loved the Moor, though he was black, and devoted her heart and fortunes to his valiant parts and qualities; so was her heart subdued to an implicit devotion to the man she had selected for a husband, that his very colour, which to all but this discerning lady would have proved an insurmountable objection, was by her esteemed above all the white skins and clear complexions of the young Venetian nobility, her suitors.⁹³

Fonte: LAMB, 2007, p. 243

Como pode-se notar, a história focaliza novamente a cor de Otelo, que seria um obstáculo intransponível para outras mulheres, e menciona a cor branca dos jovens pretendentes de Desdêmona, provenientes da nobreza veneziana. Desta maneira, o narrador discorre principalmente sobre as diferenças que existem entre Otelo e Desdêmona, em especial as étnicas, fato que vem ocorrendo desde o início da narração. O narrador chega até a defender a moça, novamente, qualificando-a como sensata. Na peça teatral, a questão racial de Otelo aparece no decorrer dos diálogos dos personagens, porém a narrativa deixa isso evidente em vários momentos, trazendo minúcias, como já mostramos, que não existem em Shakespeare. Desta maneira, poderíamos dizer que um certo preconceito e racismo que é demonstrado em algumas falas de personagens da peça teatral acaba sendo explicitado pelo narrador de Lamb.

O sexto parágrafo traz que a notícia do casamento de Desdêmona e Otelo chega aos ouvidos de Brabâncio, e ele comparece à assembleia do Senado para acusar o mouro de ter recorrido à bruxaria e a feitiços para seduzir sua bela filha. Enquanto na tragédia o pai da moça sabe do casamento por meio de Iago e Rodrigo, na narrativa ele toma conhecimento do ocorrido de forma generalizante, o que configura um recurso que permite a condensação do enredo, visto que Lamb exclui o personagem Rodrigo da trama. Adiante, Bianca, a prostituta amante de Cássio, também é cortada da história.

⁹³ Nem a cor de Otelo nem sua fortuna eram tais que se pudesse esperar que Brabâncio o aceitasse como genro. Ele deixara a filha livre, porém esperava, como era costume das damas de Veneza, que ela escolheria um marido que tivesse uma posição senatorial ou tivesse boas perspectivas. Mas nisso, ele se enganou. Desdêmona amava o mouro, apesar de ele ser negro, e entregara seu coração e destino às valentes qualidades dele. Seu coração estava tão dominado por devoção ao homem que escolhera para marido – que sua cor, que para todas, exceto para esta sensata dama, seria um obstáculo intransponível – era por ela estimada sobre todas as peles brancas e aparências alvas dos jovens da nobreza veneziana, seus pretendentes (LAMB, 2007, p. 243).

Quadro 27 - *Otelo*, por Charles Lamb - § 6

Their marriage, which, though privately carried, could not long be kept a secret, came to the ears of the old man, Brabantio, who appeared in a solemn council of the senate, as an accuser of the Moor Othello, who by spells and witchcraft (he maintained) had seduced the affections of the fair Desdemona to marry him, without the consent of her father, and against the obligations of hospitality.⁹⁴

Fonte: LAMB, 2007, p. 244

E assim, os seis primeiros parágrafos expõem os primeiros conflitos do enredo: a bela e alva Desdêmona casa-se com o mouro Otelo, um negro, sem o consentimento do pai, que comparece a uma assembleia do Senado para acusar o genro de bruxaria, um crime capital. Até aqui, destaca-se a protagonista Desdêmona, como se a história fosse somente dela.

Depois, o desenvolvimento da narrativa traz que o Estado de Veneza precisava de Otelo, visto que ele seria o general adequado para defender a ilha de Chipre dos ataques turcos. Neste ponto da história, o foco do narrador volta-se para ele. Ocorre a assembleia em que ele seria incubido da missão e também acusado de feitiçaria. Durante a descrição da reunião, novamente o narrador intruso faz-se presente de forma evidente, dizendo que Otelo contou a história da conquista de Desdêmona, como já havia sido narrado: *as we have related it above*; e comentando que a franqueza dele era a evidência da verdade.

Quadro 28 - *Otelo*, por Charles Lamb - § 8

The age and senatorial character of old Brabantio, commanded a most patient hearing from that grave assembly; but the incensed father conducted his accusation with so much intemperance, producing likelihoods and allegations for proofs, that, when Othello was called upon for his defence, he had only to relate a plain tale of the course of his love; which he did with such an artless eloquence, recounting the whole story of his wooing, as we have related it above, and delivered his speech with so noble a plainness (the evidence of truth), that the duke, who sat as chief judge [...]⁹⁵

Fonte: LAMB, 2007, p. 244

⁹⁴ Embora celebrado em sigilo, o casamento de Otelo e Desdêmona não poderia ser mantido em segredo por muito tempo, chegando aos ouvidos de Brabântio. O ancião compareceu a uma solene assembleia do Senado como acusador do Mouro Otelo, que com feitiços e bruxarias (ele afirmava) seduzira os sentimentos da bela Desdêmona para se casar com ele, sem o consentimento do pai e contra os deveres de hospitalidade (LAMB, 2007, p. 244).

⁹⁵ A idade e a posição senatorial do ancião Brabântio exigiam a mais zelosa audiência dessa solene assembleia, porém o indignado pai conduziu sua acusação com tanto destempero, apresentando probabilidades e alegações como provas, que quando Otelo foi chamado para se defender, precisou apenas relatar a sincera história de seu amor. Com eloquência natural, descreveu o desenvolvimento do seu flerte, como narramos anteriormente, e proferiu seu discurso com franqueza tão digna (a evidência da verdade) que o Duque, ocupando a função de juiz supremo...(LAMB, 2007, p. 244).

Interessante ressaltar que entre as três narrativas analisadas neste trabalho, *Otelo* é a que mais contém comentários do narrador entre parênteses – são vinte e sete. *Macbeth* tem seis, e *Hamlet* somente quatro. Algumas inserções trazem informações, como a que acabamos de mostrar, outras refletem a opinião do narrador. E há ainda inclusões que somente esclarecem quem disse algo (*he said, she said*).

Na sequência, Desdêmona comparece à assembleia, confirmando a defesa de Otelo. Após tudo resolvido, a narração indica que ela teria sido consultada sobre a ida de Otelo para Chipre, enquanto na peça teatral Otelo solicita acomodação e cuidados para a esposa em sua ausência, e ela pede para acompanhá-lo na viagem. Desdêmona não é consultada sobre a viagem dele, porém se manifesta, dizendo que deseja ir também.

Quadro 29 - *Otelo*, por William Shakespeare (1.3.249-260) e por Charles Lamb (§ 11)

<p>DESDEMONA That I did love the Moor to live with him My downright violence and scorn of fortunes May trumpet to the world. My heart's subdued Even to the very quality of my lord: I saw Othello's visage in his mind, And to his honors and his valiant parts Did I my soul and fortunes consecrate, So that, dear lords, if I be left behind, A moth of peace, and he go to the war, The rites for which I love him are bereft me, And I a heavy interim shall support By his dear absence. Let me go with him.⁹⁶</p>	<p>This difficulty being got over, Othello, to whom custom had rendered the hardships of a military life as natural as food and rest are to other men, readily undertook the management of the wars in Cyprus: and Desdemona, preferring the honour of her lord (though with danger) before the indulgence of those idle delights in which new-married people usually waste their time, cheerfully consented to his going.⁹⁷</p>
--	---

Fonte: SHAKESPEARE, 2016a, p. 154-5; LAMB, 2007, p. 245

⁹⁶ DESDÊMOMA Que eu amo o Mouro a ponto de viver com ele,
Minha extrema violência e meu desdém à sorte
Já esbravejam pra o mundo. Minha essência está
Atrelada às virtudes desse meu senhor;
Vi na mente de Otelo seu próprio semblante,
E às suas honras e aos seus dotes valorosos
Consagrei minha alma e também meu destino, e
Tanto, senhores, que se eu for deixada aqui,
Lerda traça da paz, e ele for pra guerra,
Sou privada dos ritos pelos quais o amo,
E um duro ínterim terei de suportar
Por sua terna ausência. Deixai-me segui-lo.

Ato 1: cena 3, tradução de Lawrence Pereira Flores (SHAKESPEARE, 2017c, p. 155).

⁹⁷ Estando esse impedimento superado, Otelo, a quem o costume tornara as dificuldades da vida militar tão naturais como a comida e o descanso são para outros homens, prontamente assumiu o comando das guerras em Chipre. Desdêmona, preferindo as honras de seu marido (embora com perigos) às satisfações dos deleites em que os recém-casados geralmente desperdiçam seu tempo, alegremente concordou com a sua ida (LAMB, 2007, p. 245).

Embora mostre importantes traços da personalidade de Otelo, esse parágrafo também ressalta as qualidades de Desdêmona, que prefere as honras ao seu marido, mesmo com os perigos inerentes, a desfrutar das alegrias da vida de recém-casados.

No prosseguimento da história, o casal chega a Chipre e recebe a notícia que a ilha estava a salvo. E o narrador intruso assinala o início do infortúnio de Otelo, declarando de antemão que os inimigos que ele enfrentaria o colocariam contra sua esposa, que era inocente.

Quadro 30 - *Otelo*, por Charles Lamb - § 12

[...] But the war, which Othello was to suffer, was now beginning; and the enemies, which malice stirred up against his innocent lady, proved in their nature more deadly than strangers or infidels.⁹⁸

Fonte: LAMB, 2007, p. 245

Somente a partir deste ponto do enredo, conhecemos Cássio e, depois, Iago. Desta maneira, aproximadamente um quarto, vinte e seis por cento, do texto de Lamb (considerando-se o número de palavras) foi dedicado ao casal Otelo-Desdêmona, às suas diferenças, em especial as étnicas, e ao conflito que o casamento deles ocasionou.

Cássio é apresentado na história como sendo o amigo mais fiel de Otelo, que tem muitas qualidades. Ele é bonito, alegre, amoroso e tem uma conversa agradável. O narrador ressalta o personagem, comparando-o com Otelo de maneira sutil ou declarada.

Quadro 31 - *Otelo*, por Charles Lamb - § 13

Among all the general's friends no one possessed the confidence of Othello more entirely than Cassio. Michael Cassio was a young soldier, a Florentine, gay, amorous, and of pleasing address, favourite qualities with women; he was handsome and eloquent, and exactly such a person as might alarm the jealousy of a man advanced in years (as Othello in some measure was), who had married a young and beautiful wife; but Othello was as free from jealousy as he was noble, and as incapable of suspecting as of doing a base action. [...]⁹⁹

Fonte: LAMB, 2007, p. 245

⁹⁸ Mas a guerra em que Otelo padeceria estava começando agora, e os inimigos, cuja maldade o instigariam contra sua inocente esposa, provariam ter uma natureza mais implacável do que os estrangeiros ou infiéis (LAMB, 2007, p. 245).

⁹⁹ Entre todos os amigos do general, nenhum tinha sua confiança mais integralmente do que Cássio. Miguel Cássio era um jovem soldado florentino, alegre, amoroso, que tinha uma conversa agradável, qualidades preferidas entre as mulheres. Era bonito e eloquente, exatamente o tipo de pessoa que despertaria ciúme em um homem com idade avançada (de certa maneira como Otelo era) que casara com uma esposa jovem e bela. No entanto, Otelo era tão desprovido de ciúmes como era digno, e seria incapaz de suspeitar ou cometer uma infâmia (LAMB, 2007, p. 245).

Como vemos, o texto evidencia a questão da idade de Otelo de maneira direta, uma vez que o narrador comenta que Cássio seria o tipo de pessoa que poderia causar ciúme em um homem mais velho, como Otelo, que havia se casado com uma esposa jovem e bela. Assim, Cássio é um jovem soldado proveniente de Florença, enquanto Otelo é mais velho e estrangeiro. E Cássio tem características agradáveis às mulheres que entram em oposição, de maneira subentendida, às particularidades de Otelo, que sabemos ter a cor da pele que seria um obstáculo às moças de Veneza: *that his very colour, which to all but this discerning lady would have proved an insurmountable objection.*¹⁰⁰

A continuação do parágrafo, tal como no enredo de Shakespeare, traz que Cássio ajudou Otelo na corte de Desdêmona, contudo, o narrador explica o motivo do auxílio dele, detalhe que não há na tragédia. Otelo temia não ter habilidade na arte da conversação com as mulheres, aptidão que Cássio tinha, por isso havia incluído o amigo como um intermediário.

Quadro 32 - *Otelo*, por Charles Lamb - § 13 - continuação

He had employed this Cassio in his love affair with Desdemona, and Cassio had been a sort of go-between in his suit: for Othello, fearing that himself had not those soft parts of conversation which please ladies, and finding these qualities in his friend, would often depute Cassio to go (as he phrased it) a courting for him: such innocent simplicity being rather an honour than a blemish to the character of the valiant Moor.¹⁰¹

Fonte: LAMB, 2007, p. 245

Como pode-se notar nos trechos mostrados nesse quadro e no precedente, o narrador faz descrições que favorece Otelo, embora destaque algumas características suas, em diversos momentos do texto, que podem ser tidas como negativas. Ele menciona que Otelo era digno, desprovido de ciúmes e diz que enviar Cássio para cortejar Desdêmona em seu lugar seria mais uma honra do que um defeito.

Na sequência, a narração aponta que Desdêmona gostava de Cássio e confiava nele, porém à distância, como uma esposa virtuosa deveria. O casamento de Otelo e Desdêmona não havia mudado o comportamento deles com Cássio, que continuava a frequentar a residência do casal. A conversa descontraída de Cássio agradava Otelo, cujo temperamento

¹⁰⁰ Que sua cor, que para todas, exceto para esta sensata dama, seria um obstáculo intransponível (LAMB, 2007, p. 243).

¹⁰¹ Cássio fora encarregado de ser um intermediador de Otelo em sua corte amorosa com Desdêmona. Otelo, temendo não ter branda conversação, que agrada às damas, e percebendo tal qualidade em seu amigo, muitas vezes delegava que Cássio fosse (como ele dizia) cortejar em seu lugar. Essa inocente simplicidade era mais uma honra do que um defeito na personalidade do valente Mouro (LAMB, 2007, p. 245).

era sério, e a personalidade dele seria um alívio ao caráter mais austero do mouro. E o narrador acrescenta que Desdêmona e Cássio conversavam e riam juntos, como nos dias em que ele a cortejava por seu amigo.

Quadro 33 - Otelo, por Charles Lamb - § 13 - continuação (2)

So that no wonder, if next to Othello himself (but at far distance, as beseems a virtuous wife) the gentle Desdemona loved and trusted Cassio. Nor had the marriage of this couple made any difference in their behaviour to Michael Cassio. He frequented their house, and his free and rattling talk was no unpleasing variety to Othello, who was himself of a more serious temper: for such tempers are observed often to delight in their contraries, as a relief from the oppressive excess of their own: and Desdemona and Cassio would talk and laugh together, as in the days when he went a courting for his friend.¹⁰²

Fonte: LAMB, 2007, p. 246

Todos os detalhes desse excerto não constam na peça teatral, tendo sido acrescentados por Lamb. Poderíamos afirmar que a participação de Cássio na trama seria um pouco mais evidenciada do que sua presença na tragédia Shakespeariana, visto que o narrador discorre sobre ele e suas características minuciosamente, fazendo comparações com Otelo, o que não ocorre na peça, em que não há um contraste explícito entre os dois personagens.

Na narrativa, fica a percepção que o protagonista Otelo tem a sua cor e a origem moura ressaltadas. São comparações diretas ou subentendidas, conforme apresentamos, além de outras que aparecem no desenvolvimento de todo o texto. A palavra *black* para apontar a cor negra de Otelo é citada quatro vezes, e a designação dele como um mouro aparece oito vezes.

Em vários momentos, o narrador destaca as virtudes de Desdêmona. Na história de Lamb, poderíamos considerá-la uma dama frágil, não chegaríamos a dizer indefesa, mas vulnerável, que teria se rendido aos encantos de um general de uma etnia diferente da sua. Como vimos, o narrador intruso chega a justificar as escolhas de Desdêmona, mostrando-a como uma moça que possui os valores e atributos que são esperados de uma dama. Na peça de Shakespeare, ao contrário, Desdêmona poderia ser considerada até audaz. Por exemplo, ela

¹⁰² Assim, não era de admirar que, depois do próprio Otelo (porém à distância, como convém a uma mulher virtuosa), a gentil Desdêmona gostasse de Cássio e confiasse nele. O casamento não modificou o comportamento de Otelo e Desdêmona com Miguel Cássio, que frequentava a casa deles. Sua conversa espontânea e vibrante não era desagradável a Otelo, que tinha um temperamento mais sério: nota-se que temperamentos assim frequentemente se satisfazem com seus opostos como um alívio à sua opressão. Desdêmona e Cássio conversavam e riam juntos como nos dias em que ele a cortejava por seu amigo (LAMB, 2007, p. 246).

se insinua para Otelo na corte amorosa dos dois, desafia todas as convenções ao se unir a ele, pede para acompanhar o marido na viagem à Chipre e brinca verbalmente com Iago.

4.6.2 O Vilão Iago e a Ruína de Otelo

Na parte seguinte do desenvolvimento da narrativa, conhecemos o personagem Iago, que configura o vilão da narrativa, do mesmo modo que na tragédia Shakespeariana. Ele é apresentado como um oficial que fora preterido por Otelo na promoção de Cássio a tenente. O narrador diz que ele odeia Otelo e Cássio. Por acreditar que teria mais direito ao posto e tendo suspeitas injustas de que o mouro era amável demais com Emília, sua esposa, Iago concebe um plano de vingança para levar Cássio, Otelo e Desdêmona à destruição.

Quadro 34 - *Otelo*, por Charles Lamb - § 14

Othello had lately promoted Cassio to be the lieutenant, a place of trust, and nearest to the general's person. This promotion gave great offence to Iago, an older officer who thought he had a better claim than Cassio, and would often ridicule Cassio as a fellow fit only for the company of ladies, and one that knew no more of the art of war or how to set an army in array for battle, than a girl. Iago hated Cassio, and he hated Othello, as well for favouring Cassio, as for an unjust suspicion, which he had lightly taken up against Othello that the Moor was too fond of Iago's wife Emilia. From these imaginary provocations, the plotting mind of Iago conceived a horrid scheme of revenge, which should involve both Cassio, the Moor, and Desdemona, in one common ruin.¹⁰³

Fonte: LAMB, 2007, p. 246

Como a primeira parte da narrativa de Lamb teve uma ênfase maior em Otelo e Desdêmona, também destacando a participação de Cássio, e o narrador especifica nesse trecho que acabamos de mencionar que a vingança de Iago envolve os três – embora na peça de Shakespeare haja uma fala de Iago em que ele expressa seu desejo de arruiná-los (2.3.356-357)¹⁰⁴ –, podemos ter a percepção de que eles são igualmente os protagonistas do enredo da

¹⁰³ Recentemente Otelo promovera Cássio ao cargo de tenente, uma posição de confiança próxima ao general. Isso foi uma grande ofensa para Iago, um oficial mais antigo que pensava ter mais direito à posição do que Cássio, e vivia ridicularizando-o como um camarada bom apenas para fazer companhia às damas e que não sabia mais sobre a arte da guerra, ou como organizar uma tropa em agrupamento para uma batalha, do que uma moça. Iago odiava Cássio, e odiava Otelo por ter favorecido Cássio, e também por uma injusta suspeita que tinha contra Otelo, de que o Mouro era muito afetuoso com sua esposa, Emília. Por causa dessas provocações imaginárias, a mente intrigante de Iago concebeu um plano terrível de vingança que deveria arruinar Cássio, o Mouro e Desdêmona (LAMB, 2007, p. 246).

¹⁰⁴ And out of her own goodness make the net / That shall enmesh them all (SHAKESPEARE, 2016a, p. 207).

E co'a sua bondade, engendrarei a rede / Que enredará os três.

Ato 2: cena 3, tradução de Lawrence Pereira Flores (SHAKESPEARE, 2017c, p. 185).

da narrativa, não havendo um foco maior em Otelo. Poderíamos considerar que a trajetória do herói da peça teatral transforma-se na narração dramática da história de três protagonistas e um vilão.

No parágrafo seguinte, o narrador continua centrando em Iago, descrevendo-o como uma pessoa ardilosa, um conhecedor da natureza humana, que sabia que o ciúme era o pior tormento para a mente do homem, causando mais danos do que tortura corporal. Seu plano de vingança é deixar Otelo com ciúme de Cássio, para culminar na morte de um deles ou de ambos. Esse é o próximo conflito que se desenvolve na narrativa.

Quadro 35 - *Otelo*, por Charles Lamb - § 15

Iago was artful, and had studied human nature deeply, and he knew that of all the torments which afflict the mind of man (and far beyond bodily torture), the pains of jealousy were the most intolerable, and had the sorest sting. If he could succeed in making Othello jealous of Cassio, he thought it would be an exquisite plot of revenge, and might end in the death of Cassio or Othello, or both; he cared not.¹⁰⁵

Fonte: LAMB, 2007, p. 246

A partir daqui, a narração começa a adquirir um tom mais dramático, próprio das cenas do desenvolvimento da tragédia, e o enredo vai avançando semelhante à peça Shakespeariana até o desfecho da trama. O narrador conta que, com a dispersão dos turcos, a ilha de Chipre comemorava, brindando em honra "ao negro Otelo e à linda Desdêmona"¹⁰⁶. Nessa noite, Iago induz Cássio a abusar de bebida alcoólica, o qual acaba envolvendo-se em uma briga previamente planejada pelo vilão. Como Lamb excluiu Rodrigo da narrativa, personagem responsável pela confusão, o texto traz que a provocação foi incitada por um indivíduo previamente instruído por Iago. Com a desordem na ilha, os sinos são tocados como se alguma perigosa rebelião estivesse acontecendo, e Otelo acorda. Ao tentar explicar o ocorrido, fingindo relutância em acusar Cássio, Iago manipula os fatos de tal maneira que ele parece mais culpado. E assim, o narrador expõe que a primeira intriga do vilão concretiza-se: Otelo rebaixa Cássio de posto, que fica desmoralizado. Depois, Iago aconselha Cássio a

¹⁰⁵ Iago era ardiloso, estudara a natureza humana profundamente e sabia que de todos os tormentos que afligiam a mente do homem (e muito além da tortura corporal), a dor do ciúme era a mais intolerável, que causava a ferida mais pungente. Se conseguisse deixar Otelo com ciúmes de Cássio, ele pensou que seria uma extraordinária trama de vingança que terminaria com a morte de Cássio ou Otelo, ou de ambos, ele não se importava (LAMB, 2007, p. 246).

¹⁰⁶ Wine flowed in abundance, and cups went round to the health of the black Othello, and his lady the fair Desdemona – O vinho jorrava em abundância, e as taças brindavam à saúde do negro Otelo e de sua dama, a linda Desdêmona (LAMB, 2007, p. 246).

solicitar a ajuda de Desdêmona. Nesse ponto do texto, o narrador especifica que o conselho dele era bom, se não tivesse sido oferecido com propósitos malignos.

Quadro 36 - *Otelo*, por Charles Lamb - § 19

A good advice of Iago, if it had not been given for wicked purposes, which will after appear.¹⁰⁷

Fonte: LAMB, 2007, p. 248

Como vemos nesse trecho e também durante a segunda parte da narrativa, que traz o conflito da vingança de Iago e a ruína de Otelo, há esclarecimentos e comentários na voz do narrador acerca das perversidades de Iago, deixando-as evidentes, possivelmente em função do público leitor, as crianças. Um pouco depois, por exemplo, Iago murmura *'I like not that'*¹⁰⁸ ao entrar na sala com Otelo, pois Cássio está saindo por outra porta, e começa a fazer perguntas com o intuito de despertar suspeitas no mouro. Então, o narrador explica que as palavras dele pareciam a manifestação de uma mente honesta porque Iago era visto por Otelo como um homem justo, cheio de amor e honestidade.

Quadro 37 - *Otelo*, por Charles Lamb - § 21

[...] This brought into Othello's mind the words which Iago had let fall upon entering the room, and seeing Cassio with Desdemona; and he began to think there was some meaning in all this: for he deemed Iago to be a just man, and full of love and honesty, and what in a false knave would be tricks, in him seemed to be the natural workings of an honest mind [...]¹⁰⁹

Fonte: LAMB, 2007, p. 249

A narração continua com o foco nas manipulações de Iago, mostrando de maneira explicativa como Iago consegue despertar suspeitas em Otelo com palavras e insinuações enquanto dissimulava suas reais intenções. Depois, o narrativa traz novamente a questão da etnia de Otelo, e o narrador descreve um excerto de uma cena da tragédia em que Iago conversa abertamente com Otelo, dizendo que Desdêmona recusara muitos pretendentes de

¹⁰⁷ Era um bom conselho de Iago, se não fosse dado com propósitos malignos, como aparecerá adiante (LAMB, 2007, p. 248).

¹⁰⁸ "Eu não gosto disso" (LAMB, 2007, p. 248).

¹⁰⁹ Isso fez Otelo lembrar as palavras que Iago disse ao entrar na sala, quando viu Cássio com Desdêmona, e ele começou a pensar que havia algum significado nisso. Ele considerava Iago um homem justo, cheio de amor e honestidade, e o que em um reconhecido vilão aparentaria tramoia, nele parecia a manifestação de uma mente honesta... (LAMB, 2007, p. 249).

sua região e cor, casando-se com um mouro, fato que não seria natural, e quando ela recuperasse seu discernimento, compararia o marido com seus compatriotas.

Quadro 38 - *Otelo*, por William Shakespeare (3.3.231-242) e por Charles Lamb - § 22

<p>IAGO Ay, there's the point: as, to be bold with you, Not to affect many proposed matches Of her own clime, complexion and degree, Whereto we see in all things nature tends – Foh! one may smell in such a will most rank, Foul disproportions, thoughts unnatural. But pardon me, I do not in position Distinctly speak of her, though I may fear Her will, recoiling to her better judgment, May fall to match you with her country forms, And happily repent.¹¹⁰</p>	<p>[...] he then came strongly to the point, and reminded Othello how Desdemona had refused many suitable matches of her own clime and complexion, and had married him, a Moor, which showed unnatural in her, and proved her to have a headstrong will; and when her better judgment returned, how probable it was she should fall upon comparing Othello with the fine forms and clear white complexions of the young Italians her countrymen. [...] ¹¹¹</p>
---	---

Fontes: SHAKESPEARE, 2016a, p. 227; LAMB, 2007, p. 250

Como pode-se notar, no geral, o trecho foi reescrito conforme as linhas da peça teatral, porém Lamb adicionou que a escolha de Desdêmona provava sua teimosia e acrescentou adjetivos para as características dos italianos – *fine forms; clear white complexions; young* – que acabam enfatizando o contraste deles com Otelo.

Embora na tragédia apareça a questão étnica, especialmente por meio das falas de Iago, na narrativa os acréscimos e a ênfase atribuída à cor de Otelo, em um texto que é relativamente curto, contribuem para uma narração que acaba reforçando ainda mais as diferenças do protagonista. Poderíamos dizer que o texto de Lamb centraliza-se na cor de Otelo de maneira mais declarada e constante do que a peça Shakespeariana.

¹¹⁰ IAGO Eis o ponto: se não me atrevo, por exemplo,
Quando ela rejeita propostas de casamento
Dos que são da sua terra, cor e distinção,
Tendência que seria a mais natural...
Fuff. Dá para cheirar nesse desejo rançoso
Aberrações sujas, juízos anormais...
Perdoe-me: se digo isso, não estou
Falando dela – embora tema que talvez
Seu desejo, resgatando um melhor juízo,
Venha a compará-lo aos padrões do país
E talvez se arrepender.

Ato 3: cena 3, tradução de Lawrence Pereira Flores (SHAKESPEARE, 2017c, p. 198-9).

¹¹¹ E então foi diretamente ao ponto, lembrando Otelo que Desdêmona recusara muitos pretendentes de sua região e cor, casando-se com ele, um mouro, o que não era natural e provava sua teimosia. Quando ela recuperasse seu discernimento, era provável que confrontasse Otelo com os belos semblantes e a pele clara dos jovens italianos, seus compatriotas (LAMB, 2007, p. 250).

Quanto ao vilão, suas características negativas e maldades são realçadas durante todo o prosseguimento da história, uma vez que o narrador precisa explicitar suas particularidades, explicando os acontecimentos da trama, enquanto na tragédia vamos conhecendo aos poucos. Enquanto a narrativa traz elucidações acerca das perversidades de Iago, na peça elas são mostradas em contraposição às opiniões positivas dos demais personagens em relação a ele.

No prosseguimento do enredo, o narrador retoma a inocência de Desdêmona, descrevendo que o astuto Iago usou suas amáveis qualidades para destruí-la, primeiro colocando Cássio para pedir sua intermediação, e então arranjando artifícios para sua ruína.

Quadro 39 - *Otelo*, por Charles Lamb - § 22 - continuação

[...] So mischievously did this artful villain lay his plots to turn the gentle qualities of this innocent lady into her destruction, and make a net for her out of her own goodness to entrap her: first setting Cassio on to entreat her mediation, and then out of that very mediation contriving stratagems for her ruin.¹¹²

Fonte: LAMB, 2007, p. 250

Em seguida, o foco do narrador volta-se para Otelo, suas dúvidas e preocupações. Nesse ponto do enredo, há a inserção do lenço de Desdêmona na história, que na peça teatral configura um elemento Shakespeariano – acidente atribuído ao acaso – como mencionamos no início deste capítulo.

Quadro 40 - *Otelo*, por Charles Lamb - § 24

Trifles, light as air, are to the jealous proofs as strong as holy writ. A handkerchief of his wife's seen in Cassio's hand, was motive enough to the deluded Othello to pass sentence of death upon them both, without once inquiring how Cassio came by it. Desdemona had never given such a present to Cassio, nor would this constant lady have wronged her lord with doing so naughty a thing as giving his presents to another man; both Cassio and Desdemona were innocent of any offence against Othello...¹¹³

Fonte: LAMB, 2007, p. 251

¹¹² [...] O astuto vilão era tão perverso que suas conspirações transformaram as amáveis qualidades da inocente dama em sua destruição. Ele teceu uma rede de intrigas com sua própria bondade para aprisioná-la: primeiro colocando Cássio para implorar sua intermediação, e então arranjando artifícios para sua ruína (LAMB, 2007, p. 250).

¹¹³ Trivialidades, leves como o ar, são para os ciumentos provas tão contundentes quanto as escrituras sagradas. Um lenço de sua mulher visto nas mãos de Cássio foi motivo suficiente para o iludido Otelo determinar a sentença de morte de ambos, sem perguntar como Cassio o obtivera. Desdêmona nunca tinha dado tal presente a Cássio, nem esta fiel dama teria enganado o seu marido fazendo algo tão travesso quanto dar seus presentes a outro homem. Tanto Cássio quanto Desdêmona eram inocentes de qualquer ofensa contra Otelo... (LAMB, 2007, p. 251).

Como podemos observar, o narrador esclarece como o lenço torna-se a prova da traição de Desdêmona e Cássio, dando motivo para Otelo condená-los à morte, e elucida a inocência dos dois. Assim, poderíamos considerar que o texto de Lamb reconta a peça teatral de maneira até didática, sem excluir os principais fatos do enredo de Shakespeare – mesmo que pudessem ser considerados inadequados ao público infantil (apagam-se somente as referências sexuais) – e substitui o elemento trágico pelo tom dramático. Na continuação da história, por exemplo, os surtos de Otelo e sua agressão a Desdêmona, que ocorrem na peça teatral de Shakespeare, são apagados na narração, mas o narrador menciona que ele chorava ao brigar com a esposa e quando estava para matá-la, no clímax do enredo. O texto relata o assassinato de Desdêmona e o suicídio de Otelo de maneira mais amena. No último parágrafo, o narrador discorre sobre a insensatez dele, embora termine a história ressaltando o protagonista, mesmo depois de todos os acontecimentos, e indica que o vilão foi executado.

Quadro 41 - *Otelo*, por Charles Lamb - § 32

These rash acts raised much passion of horror and amazement in the bystanders, for Othello had borne a fair reputation, and till he was wrought upon by the arts of a villain, which his own noble nature never gave him leave to suspect, he was a loving and a doting husband. He had loved not wisely, but too well; and his manly eyes (when he learned his mistake), though not used to weep on every small occasion, dropped tears as fast as the Arabian trees their gum. And when he was dead all his former merits and his valiant acts were remembered. Nothing now remained for his successor but to put the utmost censure of the law in force against Iago, who was executed with strict tortures; and to send word to the state of Venice of the lamentable death of their renowned general.¹¹⁴

Fonte: LAMB, 2007, p. 254

Desta maneira, a peça teatral foi convertida em uma narração dramática permeada por contrastes entre as características dos protagonistas – Otelo e Desdêmona; Otelo e Cássio – e repleta de explicações acerca das perversidades de Iago. O herói Shakespeariano Otelo foi transformado em um protagonista na narrativa de Charles Lamb, que compartilha o foco do enredo com os demais: sua bela e inocente esposa Desdêmona, seu fiel amigo Cássio e o astuto vilão Iago.

¹¹⁴ Tais atos precipitados suscitaram muito horror e espanto a todos, pois Otelo tinha uma reputação íntegra e, antes de ser enganado pelas artimanhas de um vilão, de quem sua própria natureza nobre o impedia de suspeitar, ele era um marido amoroso e devotado. Ele não soubera amar sabiamente, mas amara demais; e seus olhos de homem (quando percebeu seu erro), que não estavam acostumados a chorar por pequenos motivos, deixaram cair muitas lágrimas, como as árvores da Arábia quando transbordam suas resinas. E quando ele já estava morto, todos os seus antigos méritos e valentes atos foram lembrados. Ao seu sucessor, nada mais restava agora senão aplicar a lei contra Iago, que foi executado com severas torturas, e enviar uma mensagem ao Estado de Veneza sobre a lamentável morte do renomado general (LAMB, 2007, p. 254).

4.7 MACBETH REESCRITA POR LAMB

A peça teatral *Macbeth* (1606), de William Shakespeare, retrata a ascensão ao poder e a trágica queda do protagonista, cujo nome suscitou o título à obra. Os personagens principais são Macbeth, lady Macbeth, Banquo, rei Duncan, Malcolm, Donalbain, Macduff e as três irmãs sinistras. Os temas predominantes do enredo são ambição, traição e culpa. A trama contém elementos sobrenaturais, assassinatos, regicídio e um suposto suicídio, dado que o dramaturgo deixa imprecisa a causa da morte de lady Macbeth.

Em sua reescrita *Macbeth*, Charles Lamb faz algumas intervenções nas ações do casal protagonista, expandindo a participação de lady Macbeth na história, o que resulta em uma percepção de Macbeth que pode não corresponder ao herói Shakespeariano, como mostramos a seguir. Depois, fazemos comentários sobre as visões de Macbeth, o fantasma de Banquo e a poção do caldeirão das bruxas.

4.7.1 O Casal Macbeth

A exposição da narrativa de Charles Lamb começa com a localização da história no tempo e no espaço, e sabemos que a trama ocorre durante o reinado de Duncan na Escócia. O protagonista Macbeth é apresentado como um general de sucesso do exército escocês, parente próximo do rei, muito estimado na corte por sua valentia e conduta nas guerras.

Quadro 42 - *Macbeth*, por Charles Lamb - § 1

When Duncan the Meek reigned king of Scotland, there lived a great thane, or lord, called Macbeth. This Macbeth was a near kinsman to the king, and in great esteem at court for his valour and conduct in the wars; an example of which he had lately given, in defeating a rebel army assisted by the troops of Norway in terrible numbers.¹¹⁵

Fonte: LAMB, 2007, p. 123

Assim, Macbeth possui as principais características do herói Shakespeariano, e podemos considerá-lo um herói também na narrativa, uma vez que a história decorre com o foco nele. Na sequência, o narrador expõe o conflito principal do enredo, que desencadeia a

¹¹⁵ Quando Duncan, o Bom, reinava na Escócia, lá vivia um grande *thane*, ou lorde, chamado Macbeth. Parente próximo do rei, era muito estimado na corte por sua valentia e conduta nas guerras. Recentemente, ele havia derrotado um exército rebelde numeroso, que estava aliado às tropas da Noruega (LAMB, 2007, p. 123).

narração. Macbeth e Banquo, outro general, voltando vitoriosos de uma batalha, encontram-se com três estranhas criaturas, denominadas *weird sisters*, que fazem as seguintes predições: Macbeth, *Thane*¹¹⁶ de Glamis, será nomeado *Thane* de Cawdor e, posteriormente, será coroado rei da Escócia. Para Banquo, as bruxas profetizam que os próximos reis serão descendentes dele. Elas desaparecem, e Macbeth fica espantado com a previsão, uma vez que ele não poderia ter expectativas de subir ao trono enquanto os filhos do rei Duncan vivessem. O próximo parágrafo traz a chegada de mensageiros do rei para informar que Macbeth fora designado *Thane* de Cawdor e mostra que ele fica esperançoso de um dia tornar-se rei. Por outro lado, Banquo fica cético com os vaticínios, advertindo Macbeth que os instrumentos das trevas podem falar pequenas verdades para nos trair em feitos com maiores consequências.

Quadro 43 - *Macbeth*, por William Shakespeare (1.3.120-128) e por Charles Lamb (§ 4)

<p>MACBETH Do you not hope your children shall be kings When those that gave the Thane of Cawdor to me Promised no less to them? BANQUO That, trusted home, Might yet enkindle you unto the crown, Besides the Thane of Cawdor. But 'tis strange: And oftentimes, to win us to our harm, The instruments of darkness tell us truths, Win us with honest trifles, to betray's In deepest consequence.¹¹⁷</p>	<p>Turning to Banquo, he said, 'Do you not hope that your children shall be kings, when what the witches promised to me has so wonderfully come to pass?' – 'That hope,' answered the general, 'might enkindle you to aim at the throne; but oftentimes these ministers of darkness tell us truths in little things, to betray us into deeds of greatest consequence.'¹¹⁸</p>
--	--

Fontes: SHAKESPEARE, 2017b, p. 146; LAMB, 2007, p. 124

¹¹⁶ *Thane* é um título de nobreza que era utilizado na Inglaterra e Escócia medievais. A hierarquia de títulos de nobreza, importância e maneira de concessão deles variaram de acordo com a época e domínios vigentes. Na Escócia, *thane* era o chefe de um clã, equivalente a um senhor feudal. O *thane* não era proprietário das terras, ele as administrava, protegia e pagava tributos. Em alguns casos, as terras eram concedidas perpetuamente mediante taxas anuais (GRANT, 1988, p. 39).

¹¹⁷ MACBETH Não espera que seus filhos sejam reis,
Pois aquelas que me fizeram Chefe de Cawdor,
Prometeram não menos a eles.

BANQUO A crer nisso,
Essa ambição poderia até alçar-te à coroa
Para além de ser Chefe de Cawdor. Mas é estranho,
E com frequência, para perder-nos,
Os instrumentos das trevas nos dizem a verdade;
Atraem-nos com ninharias inocentes, para trair-nos
Depois com as piores consequências. –
Primos, uma palavra, eu lhes peço.

Ato 1: cena 3, tradução de Rafael Rafaelli (SHAKESPEARE, 2016b, p. 37).

¹¹⁸ Virando-se para Banquo, ele disse: "Você não espera que seus filhos sejam reis, uma vez que as promessas das bruxas para mim aconteceram de forma tão maravilhosa?" – "Essa esperança", respondeu o general, "pode incitá-lo a pretender o trono; mas muitas vezes esses ministros das trevas nos dizem verdades em pequenas coisas, para nos trair em feitos com maiores consequências" (LAMB, 2007, p. 124).

Como pode-se perceber, esse quadro comparativo exemplifica o amplo uso de palavras de Shakespeare por Lamb. Em vários excertos das narrativas analisadas neste trabalho, conforme mostramos antes, o autor aplica as passagens das peças em seus textos de maneira similar ao que fora escrito pelo dramaturgo, quase palavra por palavra. Ademais, esse trecho demonstra a inserção do discurso direto na narrativa.

No prosseguimento do enredo, no sexto parágrafo, sabemos que Macbeth tem uma esposa, a quem ele comunica o vaticínio das bruxas e sua parcial realização. O narrador apresenta a personagem lady Macbeth como uma mulher má e ambiciosa, que não se importa com os meios necessários para alcançar a grandeza. Ela acredita que o assassinato do rei é necessário e tenta persuadir o marido, que sofre moralmente com pensamentos sanguinários e fica relutante em apressar a realização da profecia.

Quadro 44 - *Macbeth*, por Charles Lamb - § 6

Macbeth had a wife, to whom he communicated the strange prediction of the weird sisters, and its partial accomplishment. She was a bad, ambitious woman, and so as her husband and herself could arrive at greatness, she cared not much by what means. She spurred on the reluctant purpose of Macbeth, who felt compunction at the thoughts of blood, and did not cease to represent the murder of the king as a step absolutely necessary to the fulfilment of the flattering prophecy.¹¹⁹

Fonte: LAMB, 2007, p. 124

A descrição de lady Macbeth e esses fatos estão em consonância com a tragédia. Na peça teatral, a cena de introdução de lady Macbeth a traz lendo uma carta de seu marido, informando-a sobre as predições das bruxas e a realização parcial delas. Por sua reação, o espectador começa a perceber a personalidade maligna dela. Lady Macbeth teme a natureza bondosa do marido, demonstrando seu intuito de convencê-lo a conseguir a coroa por meio do regicídio.

Algumas cenas da peça depois, Macbeth retorna ao seu castelo e conversa com lady Macbeth sobre sua possível ascensão ao trono, porém não se mostra inclinado a assassinar o rei Duncan. Apesar de, com a sua ambição atizada, ter ponderado sobre isso anteriormente, ele adia qualquer decisão e diz que eles retomarão o assunto depois. No entanto, ele não impede a esposa de seguir com os planos. Nessa conversa, lady Macbeth compara o rosto de

¹¹⁹ Macbeth tinha uma esposa, a quem comunicou a estranha predição das irmãs sinistras e sua parcial realização. Ela era uma mulher má e ambiciosa. Se o marido e ela pudessem alcançar a grandeza, não lhe importavam os meios necessários. Assim, Lady Macbeth instigou a hesitante intenção de Macbeth, que sofria moralmente com pensamentos sanguinários, e não cessava de apresentar o assassinato do rei como um passo absolutamente necessário para o cumprimento da profecia lisonjeira (LAMB, 2007, p. 124).

Macbeth a um livro em que os outros podem ler suas intenções e preocupações, por isso o aconselha a dissimular, escondendo seus sentimentos. Ela diz que ele deve se parecer com uma flor inocente e, no entanto, ser a serpente por baixo dessa flor. Na narrativa, essa comparação é usada com uma outra perspectiva. A metáfora empregada por Shakespeare na fala de lady Macbeth para aconselhar seu marido a ser dissimulado é utilizada por Lamb para caracterizá-la. Na reescrita do texto, o narrador afirma que ela poderia parecer uma flor inocente, enquanto era de fato a serpente embaixo dela.

Quadro 45 - *Macbeth*, por William Shakespeare (1.5.60-70) e por Charles Lamb (§ 8)

<p>LADY MACBETH O never Shall sun that morrow see. Your face, my thane, is as a book where men May read strange matters; to beguile the time, Look like the time, bear welcome in your eye, Your hand, your tongue; look like the innocent flower, But be the serpent under't. He that's coming Must be provided for; and you shall put This night's great business into my dispatch, Which shall to all our nights and days to come Give solely sovereign sway and masterdom.¹²⁰</p>	<p>The king entered well-pleased with the place, and not less so with the attentions and respect of his honoured hostess, lady Macbeth, who had the art of covering treacherous purposes with smiles; and could look like the innocent flower, while she was indeed the serpent under it.¹²¹</p>
--	---

Fontes: SHAKESPEARE, 2017b, p. 159; LAMB, 2007, p. 125

Desta maneira, o narrador vai descrevendo e enfatizando as características negativas de lady Macbeth durante todo o enredo, e podemos considerá-la a vilã da trama desde o princípio da história.

No prosseguimento da narrativa, sabemos que Duncan foi dormir cedo, acompanhado de seus dois guardas, pois estava cansado da viagem. E no meio da noite, lady Macbeth

¹²⁰ LADY MACBETH Oh, nunca
Verá o sol amanhã!

Seu rosto, meu Senhor, é um livro onde os homens
Podem ler propósitos sinistros. Para enganá-los,
Pareça-se com eles: seja afável no olhar,
Com as mãos, na fala. Assemelhe-se à flor inocente,
Sob a qual se oculta a serpente. Ele está vindo,
Devemos nos preparar para a sua chegada,
Deixe a meu encargo a grande empresa desta noite,
Aquele que, para os dias e noites vindouros,
Proverá domínio imperial e poder soberano.

Ato 1: cena 5, tradução de Rafael Rafaelli (SHAKESPEARE, 2016b, p. 51).

¹²¹ O rei entrou satisfeito com o lugar, sobretudo com as atenções e o respeito de sua honrada anfitriã, lady Macbeth, que dominava a arte de encobrir propósitos traiçoeiros com sorrisos e poderia parecer uma flor inocente, enquanto era de fato a serpente embaixo dela (LAMB, 2007, p. 125).

acorda para planejar o assassinato dele. O narrador aponta que a ação da personagem não condiz com o sexo feminino, dizendo que ela não a executaria se não temesse a personalidade bondosa do marido. Macbeth havia concordado com o assassinio, mas lady Macbeth tinha receio que ele estragasse os planos. Então, ela vai ao quarto do rei Duncan com uma adaga e tenta matá-lo, mas não consegue porque ele a lembrava seu pai.

Quadro 46 - *Macbeth*, por Charles Lamb - § 10

Now was the middle of night, when over half the world nature seems dead, and wicked dreams abuse men's minds asleep, and none but the wolf and the murderer is abroad. This was the time when lady Macbeth waked to plot the murder of the king. She would not have undertaken a deed so abhorrent to her sex, but that she feared her husband's nature, that it was too full of the milk of human kindness, to do a contrived murder. She knew him to be ambitious, but withal to be scrupulous, and not yet prepared for that height of crime which commonly in the end accompanies inordinate ambition. She had won him to consent to the murder, but she doubted his resolution; and she feared that the natural tenderness of his disposition (more humane than her own) would come between, and defeat the purpose. So with her own hands armed with a dagger, she approached the king's bed; having taken care to ply the grooms of his chamber so with wine, that they slept intoxicated, and careless of their charge. There lay Duncan in a sound sleep after the fatigues of his journey, and as she viewed him earnestly, there was something in his face, as he slept, which resembled her own father; and she had not the courage to proceed.¹²²

Fonte: LAMB, 2007, p. 125

Como vemos, na narrativa, podemos considerar que lady Macbeth é a principal mentora do crime. Na peça teatral, ela também participa ativamente do assassinio, sendo responsável por convencer o marido, ajudando-o a planejar e a concretizar os desígnios dos dois, entretanto, apenas Macbeth vai ao quarto para matar Duncan. O planejamento no meio da madrugada e a tentativa de lady Macbeth cometer o assassinato não ocorrem na tragédia. Há somente uma fala em que ela comenta que poderia matar o rei, se ele não fosse parecido com seu pai – ela sabe que a fisionomia do rei dormindo lembra o pai, pois o viu quando foi ao quarto dele para deixar as adagas para Macbeth cometer o crime.

¹²² Era meio da noite, quando em metade do mundo a natureza parece morta e sonhos maus corrompem o espírito dos homens adormecidos e apenas o lobo e o assassino estão fora de casa. Foi nesse momento que lady Macbeth acordou para tramar o assassinato do rei. Ela não executaria uma ação tão repugnante ao sexo feminino, mas temia a natureza do marido, que era muito cheia de leite da bondade humana para cometer um assassinato planejado. Ela sabia que ele era ambicioso, mas também tinha escrúpulos, e ainda não estava preparado para a altura do crime que acompanharia uma ambição desmedida. Ela o tinha convencido a consentir com o assassinato, mas duvidava de sua resolução e temia que a ternura natural de sua personalidade (mais humana do que a dela) pudesse interferir e estragar os planos. Assim, com suas próprias mãos armadas com uma adaga, ela se aproximou da cama do rei. Antes disso, ela havia dado vinho aos guardas, e eles dormiam embriagados, negligentes de seus deveres. Lá estava Duncan deitado, em um sono profundo após a fadiga da viagem. E quando ela o viu com atenção, havia algo em seu rosto, enquanto ele dormia, que lembrava o seu pai; e ela não teve coragem de prosseguir (LAMB, 2007, p. 125).

Os acréscimos de Lamb seguem em conformidade com a interpretação que lady Macbeth seria a vilã da narrativa: ela é má, ambiciosa, dissimulada, uma serpente e mentora do crime, determinada a alcançar a grandeza, independentemente dos meios. Nesse sentido, ela lidera o assassinato, acorda para planejá-lo e tenta executá-lo.

Na sequência da narrativa, não tendo conseguido matar Duncan, lady Macbeth volta para falar com o marido e percebe sua hesitação. Macbeth pondera sobre os diversos motivos que teria para não cometer o crime, mas acaba sendo persuadido por ela, que é descrita como uma mulher que não desiste facilmente de seus propósitos malignos. No trecho, consta uma alusão da peça que pode ser tida como um pouco violenta se pensarmos no público infantil. Lady Macbeth diz que havia amamentado e conhecia a ternura que era amar o bebê, porém o arrancaria do peito, enquanto ele sorria, e esmagaria seu cérebro se assim tivesse jurado fazer.

Quadro 47 - *Macbeth*, por Charles Lamb - § 12

In these conflicts of the mind lady Macbeth found her husband inclining to the better part, and resolving to proceed no further. But she being a woman not easily shaken from her evil purpose, began to pour in at his ears words which infused a portion of her own spirit into his mind, assigning reason upon reason why he should not shrink from what he had undertaken [...] Then she threw contempt on his change of purpose, and accused him of fickleness and cowardice; and declared that she had given suck, and knew how tender it was to love the babe that milked her; but she would, while it was smiling in her face, have plucked it from her breast, and dashed its brains out, if she had so sworn to do it, as he had sworn to perform that murder.¹²³

Fonte: LAMB, 2007, p. 126

Depois, Macbeth mata Duncan, assumindo o trono após a fuga de Malcolm e Donalbain, filhos do rei. Na tragédia, o reinado dele inicia no terceiro ato. A primeira cena traz Macbeth conversando com dois assassinos para matarem o general Banquo e seu filho Fleance porque ele percebe que está vulnerável e não deseja que a profecia das bruxas, que prenunciava uma linhagem de reis descendente de Banquo, transforme-se em realidade. Macbeth teme Banquo. O declínio do herói Macbeth teve início quando ele assassinou o rei. Passou de uma situação de felicidade para infortúnio por uma falha de seu caráter,

¹²³ Nesses conflitos de espírito, lady Macbeth encontrou o marido, que se inclinava para o lado do bem, resolvendo não prosseguir mais. Mas ela era uma mulher que não desistia facilmente de seus propósitos malignos, e começou a incutir-lhe nos ouvidos palavras que infundiram uma parte de seu próprio espírito na mente dele, dando motivos pelos quais ele não deveria se esquivar do que haviam planejado [...] Então, ela desprezou sua mudança de propósito e acusou-o de volubilidade e covardia. Ela declarou que tinha amamentado e conhecia a ternura que era amar o bebê, porém o arrancaria do peito, enquanto ele sorria, e esmagaria seu cérebro se assim tivesse jurado fazer, como havia jurado executar o assassinato (LAMB, 2007, p. 126).

influenciado por lady Macbeth. Agora, ele não precisa mais dela para agir. Macbeth trama e ordena a morte de Banquo e Fleance, não expondo claramente os seus planos para a esposa.

Quadro 48 - *Macbeth*, por William Shakespeare - (3.2.37-57)

MACBETH O, full of scorpions is my mind, dear wife:
Thou knowst that Banquo and his Fleance lives.
LADY MACBETH But in them nature's copy's not eterne. [...]
LADY MACBETH What's to be done?
MACBETH Be innocent of the knowledge, dearest chuck,
Till thou applaud the deed. [...]
Thou marvell'st at my words: but hold thee still;
Things bad begun, make strong themselves by ill.
So prithee, go with me.¹²⁴

Fonte: SHAKESPEARE, 2017b, p. 213-4

Enquanto na peça lady Macbeth não sabia ao certo os planos do marido, na reescrita de Lamb o narrador relata que a decisão de matar Banquo e Fleance é tomada em conjunto por Macbeth e lady Macbeth. Na narrativa, ambos ficam preocupados e não querem que a profecia das bruxas para Banquo se realize, então ordenam o seu assassinato e de seu filho.

Quadro 49 - *Macbeth*, por Charles Lamb - § 19

Though placed so high, Macbeth and his queen could not forget the prophecy of the weird sisters, that, though Macbeth should be king, yet not his children, but the children of Banquo, should be kings after him. The thought of this, and that they had defiled their hands with blood, and done so great crimes, only to place the posterity of Banquo upon the throne, so rankled within them, that they determined to put to death both Banquo and his son, to make void the predictions of the weird sisters, which in their own case had been so remarkably brought to pass.¹²⁵

Fonte: LAMB, 2007, p. 127-8

¹²⁴ MACBETH Oh, minha mente está cheia de escorpiões, querida esposa!

Sabes que Banquo e seu Fleance vivem.

LADY MACBETH Mas neles a cópia da Natureza não é eterna. [...]

LADY MACBETH O que ocorrerá?

MACBETH Fica inocente desse saber, querida franguinha,

Até que aplaudas o feito. [...]

Está pasma com minhas palavras, mas fica quieta;

Coisas más começaram, fazendo-se fortes pelo mal.

Assim rogo-te, vem comigo.

Ato 3: cena 2, tradução de Rafael Rafaelli (SHAKESPEARE, 2016b, p. 113-5).

¹²⁵ Embora ocupassem tão alta posição, Macbeth e sua rainha não conseguiam esquecer a profecia das irmãs sinistras de que, apesar de Macbeth ser rei, não seriam os seus filhos, mas os filhos de Banquo, que reinariam depois dele. Tais pensamentos, e a ideia de que tinham manchado suas mãos de sangue e cometido grandes crimes somente para colocar a posteridade de Banquo no trono, os atormentava, e eles decidiram matar Banquo e o filho, para anular as predições das bruxas, que em seu caso tinham notadamente se realizado (LAMB, 2007, p. 127-8).

Assim, na narrativa, lady Macbeth tem sua participação na trama expandida. Ela pode ser considerada a principal mentora do assassinato de Duncan, tenta matá-lo, mas não consegue, e ainda participa da decisão de eliminar Banquo e Fleance. Ela é a vilã da história. A descrição das características negativas da personagem contrastam com as qualidades do marido, a desfavorecendo. Em função da maneira como são narrados e encadeados os fatos na primeira parte da narrativa, ficamos com a impressão que Macbeth acompanha, meramente, as maldades da esposa. Na narração, o lado perverso da personalidade de Macbeth é somente destacado com mais ênfase após os espíritos conjurados pelas bruxas fazerem novas profecias.

Em nossa hipótese, o fato de Lamb amenizar as intenções maléficas de Macbeth e expandir a participação de lady Macbeth poderia revelar que, de maneira implícita, em sua reescrita a mulher seria a causa da derrota do herói. Por isso, o narrador poderia estar justificando as maldades de Macbeth como sendo motivadas por influências externas.

Poderíamos também presumir que as modificações de Lamb em sua narrativa resultaram em um herói Macbeth mais em consonância com o herói da tragédia grega. As modificações de Lamb teriam deixado Macbeth mais fiel ao padrão do herói clássico que, apesar de ser bom, comete erros por influências externas e não escapa de seu destino. Como vimos, diferentemente da tragédia grega, em Shakespeare existe o livre-arbítrio. Segundo Bradley (2009, p. 5-9), o herói se destaca por suas qualidades, porém é conduzido à morte por aspectos intensos de sua vida, uma catástrofe excepcional. As calamidades não acontecem simplesmente ou são enviadas, elas decorrem, primordialmente, de atos humanos. O herói Macbeth da tragédia Shakespeariana faz escolhas, e uma falha de seu caráter o leva à queda.

4.7.2 As Visões de Macbeth, o Fantasma de Banquo e a Poção das Bruxas

Em *Macbeth*, podemos notar que Charles Lamb mantém em sua narrativa os elementos trágicos característicos das peças Shakespearianas citados anteriormente – fatos sobrenaturais, estados de consciência alterados – visto que são importantes para o desenvolvimento do enredo, apesar de serem histórias para crianças. Por exemplo: Macbeth é afetado por delírios e vê o fantasma de Banquo; as bruxas fazem uma estranha poção no caldeirão e conjuram espíritos para fazerem predições. Na realidade, todo o enredo da peça poderia ser considerado não adequado ao público infantil, mas a maneira como Lamb conta a história, uma narração dramática, como denominamos, acaba amenizando o efeito trágico, ajustando a trama ao público.

As alucinações de Macbeth iniciam enquanto ele segue para matar o rei. Na peça teatral, ele vê uma adaga voando, com o cabo voltado para sua mão, mas ao tentar agarrá-la percebe que não existe. Mesmo assim, continua a enxergá-la e vê gotas de sangue em seu cabo e lâmina. Na narrativa, o texto é semelhante, porém há uma adaga na mão de Macbeth enquanto ele vê outra voando. Na peça teatral ele não estava segurando nenhuma adaga porque estas já haviam sido deixadas no quarto pela lady Macbeth. Desta maneira, conforme mencionado antes, Lamb faz pequenas adequações em sua narrativa provavelmente para encadear os acontecimentos da história, não precisando explicar detalhes desnecessários, uma vez que ele precisava condensar o texto, conferindo-o também ritmo.

Quadro 50 - *Macbeth*, por William Shakespeare (2.1.33-63) e por Charles Lamb (§ 13)

<p>MACBETH Is this a dagger which I see before me, The handle toward my hand? Come, let me clutch thee. I have thee not, and yet I see thee still. Art thou not, fatal vision, sensible To feeling as to sight? Or art thou but A dagger of the mind, a false creation, Proceeding from the heat-oppressed brain? [...] And on thy blade and dudgeon gouts of blood, Which was not so before [...] I go, and it is done; the bell invites me. Hear it not, Duncan; for it is a knell That summons thee to heaven, or to hell.¹²⁶</p>	<p>So, taking the dagger in his hand, he softly stole in the dark to the room where Duncan lay; and as he went, he thought he saw another dagger in the air, with the handle towards him, and on the blade and at the point of it drops of blood; but when he tried to grasp at it, it was nothing but air, a mere phantasm proceeding from his own hot and oppressed brain and the business he had in hand.¹²⁷</p>
---	--

Fontes: SHAKESPEARE, 2017b, p. 174-7; LAMB, 2007, p. 126

¹²⁶ MACBETH

É uma adaga que vejo defronte,
O cabo virado para mim? Vem, deixa que te empunhe:
Não consigo tocar-te, mas ainda te vejo.
Então não és, visão fatal, sensível
Ao tato como à vista? Ou és só
Uma adaga da mente, uma falsa criação,
Oriunda do cérebro oprimido pela angústia? [...] E na tua lâmina e em teu cabo, gotas de sangue,
Que antes aí não estavam [...] Vou e está feito. O sino me convida.
Não o ouça, Duncan, que é um dobre fúnebre,
Que te intima ao céu ou ao inferno lúgubre.

Ato 2: cena 1, tradução de Rafael Rafaelli (SHAKESPEARE, 2016b, p. 67-9).

¹²⁷ Então, pegando a adaga em sua mão, ele atravessou a escuridão discretamente até o quarto em que Duncan estava dormindo. Enquanto ia para lá, pensou ter visto outra adaga voando, com o cabo voltado em sua direção, com gotas de sangue na lâmina e na ponta dela, mas, quando tentou agarrá-la, não era nada além de ar, uma mera ilusão proveniente de seu cérebro oprimido pelo ato que iria cometer (LAMB, 2007, p. 126).

No prosseguimento da narrativa, temos conhecimento de outra alucinação de Macbeth por meio do narrador, que relata o que acontece após ele haver assassinado o rei: um guarda dá risada e o outro grita "assassino" enquanto dormiam. Ambos acordam, rezam e voltam a dormir. Macbeth fica assistindo à cena e tenta responder "amém" às preces dos guardas, mas não consegue. Após isso, ele pensa escutar uma voz gritar que ele não dormiria nunca mais porque havia matado o sono. Esses episódios ocorrem similarmente na tragédia, embora saibamos deles quando Macbeth encontra lady Macbeth, após ele ter cometido o assassinio. Por meio do diálogo entre os dois, ele conta o que ocorreu enquanto estava no quarto do rei Duncan para matá-lo.

Quadro 51 - *Macbeth*, por William Shakespeare (2.2.36-44) e por Charles Lamb (§ 15)

<p>MACBETH Methought I heard a voice cry, 'Sleep no more. Macbeth does murder sleep' – the innocent sleep, Sleep that knits up the ravelled sleeve of care, The death of each day's life, sore labour's bath, Balm of hurt minds, great nature's second course, Chief nourisher in life's feast, – LADY MACBETH What do you mean? MACBETH Still it cried, 'Sleep no more' to all the house; 'Glamis hath murdered sleep, and therefore Cawdor Shall sleep no more. Macbeth shall sleep no more.'¹²⁸</p>	<p>Again he thought he heard a voice which cried, "Sleep no more: Macbeth doth murder sleep, the innocent sleep, that nourishes life." Still it cried, "Sleep no more," to all the house. "Glamis hath murdered sleep, and therefore Cawdor shall sleep no more. Macbeth shall sleep no more."¹²⁹</p>
--	--

Fontes: SHAKESPEARE, 2017b, p. 181; LAMB, 2007, p. 127

¹²⁸ MACBETH

Pensei ouvir uma voz a gritar: 'Não durma mais:
Macbeth matou o sono!', o sono inocente,
Sono que deslinda a tessitura das preocupações,
Morte de cada dia vivido, banho das chagas da labuta,
Bálsamo da alma dolente, prato principal da natureza,
Alimento maior na festa da vida.

LADY MACBETH

O que você quer dizer com isso?

MACBETH

Ainda gritava: 'Não durma mais', por toda a casa,
'Glamis matou o sono', e mesmo sendo Cawdor,
Não dormirá mais: Macbeth não dormirá mais.

Ato 2: cena 2, tradução de Rafael Rafaelli (SHAKESPEARE, 2016b, p. 73).

¹²⁹ Novamente ele pensou ter ouvido uma voz que gritou: "Não durma mais: Macbeth assassinou o sono, o sono inocente, que alimenta a vida". Ainda gritou: "Não durma mais" para toda a casa. Glamis assassinou o sono e, portanto, Cawdor não dormirá mais. Macbeth não dormirá mais (LAMB, 2007, p. 127).

Como pode-se notar, na narração são empregadas as mesmas palavras de Shakespeare nas falas da voz que Macbeth escuta, mantendo-se *hath* e *doth* no *Early Modern English* (verbos *have* e *do* conjugados na terceira pessoa do singular do presente), que eram muito utilizados em poesia na época de Lamb.

Na continuação da história, após Macbeth assumir o trono, o narrador relata a reação de Macbeth ao encontrar com o fantasma de Banquo durante o banquete que era oferecido aos nobres de seu reino. Ele fica pálido de pavor ao ver o espectro, embora fosse um homem corajoso que poderia enfrentar o diabo sem vacilar. E lady Macbeth, repreendendo o marido, cita a outra visão que ele havia tido, da adaga voando.

Quadro 52 - *Macbeth*, por Charles Lamb - § 21

Though Macbeth was a bold man, and one that could have faced the devil without trembling, at this horrible sight his cheeks turned white with fear, and he stood quite unmanned with his eyes fixed upon the ghost. His queen and all the nobles, who saw nothing, but perceived him gazing (as they thought) upon an empty chair, took it for a fit of distraction; and she reproached him, whispering that it was but the same fancy which made him see the dagger in the air, when he was about to kill Duncan. But Macbeth continued to see the ghost, and gave no heed to all they could say, while he addressed it with distracted words, yet so significant, that his queen, fearing the dreadful secret would be disclosed, in great haste dismissed the guests, excusing the infirmity of Macbeth as a disorder he was often troubled with.¹³⁰

Fonte: LAMB, 2007, p. 128-9

Em seguida, Macbeth procura as bruxas para pedir que elas façam novas predições. O narrador explica que ele estava perturbado com a visão do fantasma e a fuga de Fleance, filho de Banquo. Ele encontra as irmãs sinistras na caverna da charneca, onde elas já preparavam feitiços em um caldeirão para conjurar os espíritos que revelariam o futuro. Assim como consta em uma das cenas mais marcantes da peça teatral, o texto de Lamb traz a maioria dos ingredientes da poção que elas faziam, contudo não menciona o conhecido encanto *Double, double, toil and trouble; / Fire burn, and cauldron bubble* (4.1.10-11)¹³¹.

¹³⁰ Embora fosse um homem corajoso, que poderia enfrentar o demônio sem vacilar, Macbeth ficou pálido de pavor diante daquela horrível visão e permaneceu imóvel, com o olhar fixo no fantasma. A rainha e todos os nobres, que não viram nada, mas perceberam que ele olhava (como pensavam) para uma cadeira vazia, tomaram aquilo por um acesso de loucura, e ela o repreendeu, sussurrando que aquilo era apenas a mesma fantasia que o fez ver a adaga voando, quando ele estava prestes a matar Duncan. Mas Macbeth continuava a ver o fantasma, e não se importava com o que diziam, enquanto se dirigia a ele com palavras distraídas, mas tão significativas que a rainha, temendo que o terrível segredo fosse revelado, dispensou os convidados, desculpando a enfermidade de Macbeth, um desequilíbrio que o acometia frequentemente (LAMB, 2007, p. 128-9).

¹³¹ Dobrem, dobrem, problema e confusão; / Fogo queima, borbulha o caldeirão.
Ato 4: cena 1, tradução de Rafael Rafaelli (SHAKESPEARE, 2016b, p. 143).

Quadro 53 - Macbeth, por William Shakespeare (4.1.4-34) e por Charles Lamb (§ 23)

<p>FIRST WITCH Round about the cauldron go; In the poisoned entrails throw. Toad, [...] SECOND WITCH Fillet of a fenny snake, In the cauldron boil and bake; Eye of newt and toe of frog, Wool of bat and tongue of dog, Adder's fork and blind-worm's sting, Lizard's leg and owlet's wing, For a charm of powerful trouble, Like a hell-broth boil and bubble. [...] THIRD WITCH Scale of dragon, tooth of wolf, Witch's mummy, maw and gulf Of the ravined salt-sea shark, Root of hemlock digged i' th' dark, Liver of blaspheming Jew, Gall of goat and slips of yew Slivered in the moon's eclipse, Nose of Turk and Tartar's lips, Finger of birth-strangled babe Ditch-delivered by a drab, Make the gruel thick and slab. Add thereto a tiger's chawdron [...]¹³²</p>	<p>[...] Their horrid ingredients were toads, bats, and serpents, the eye of a newt, and the tongue of a dog, the leg of a lizard, and the wing of the night-owl, the scale of a dragon, the tooth of a wolf, the maw of the ravenous salt-sea shark, the mummy of a witch, the root of the poisonous hemlock (this to have effect must be digged in the dark), the gall of a goat, and the liver of a Jew, with slips of the yew tree that roots itself in graves, and the finger of a dead child [...]¹³³</p>
--	---

Fontes: SHAKESPEARE, 2017b, p. 234-6; LAMB, 2007, p. 129 (grifos nossos)

¹³² Para uma comparação mais próxima em língua portuguesa, optamos por utilizar a nossa tradução.

PRIMEIRA BRUXA Rodemos em volta do caldeirão;

Joguemos entranhas envenenadas / Sapo, [...]

SEGUNDA BRUXA Filé de cobra do pântano,

Ferve e queima no caldeirão;

Olho de salamandra e pata de rã,

Pelo de morcego e língua de cachorro,

Língua de víbora e uma picada de cobra,

Pata de lagartixa e asa de uma coruja pequena,

Para um feitiço com poderoso infortúnio,

Caldo infernal ferve e borbulha. [...]

TERCEIRA BRUXA Escama de dragão, dente de lobo,

A múmia de uma bruxa, o bucho e goela / de um tubarão faminto,

Raiz de cicuta colhida na escuridão da noite,

Fígado de um judeu blasfemo,

Bílis de bode e lascas de teixo

Cortadas no eclipse lunar,

Nariz de turco e lábios de um tártaro,

Dedo de um bebê estrangulado ao nascer,

Nascido na vala, uma prostituta por parteira,

Engrossam o mingau

Além disso, as tripas de um tigre, [...] (SHAKESPEARE, 2017b, p. 234-6).

¹³³ Seus ingredientes horríveis eram: sapos, morcegos e serpentes, o olho de uma salamandra e a língua de um cachorro, a perna de um lagarto e a asa de uma coruja da noite, a escama de um dragão, o dente de um lobo, o bucho de um tubarão faminto, a múmia de uma bruxa, raiz de cicuta venenosa, que para fazer efeito precisa ser colhida no escuro, a bile de um bode e o fígado de um judeu, com lascas de um teixo que tem raízes nos túmulos, e o dedo de uma criança morta (LAMB, 2007, p. 129).

Como pode-se notar, embora a poção tenha elementos inusitados, especialmente para crianças, a narrativa traz a maior parte dos itens usados pelas bruxas. Somente alguns ingredientes foram eliminados, e outros simplificados. Como não há um padrão nessas adequações, não convém especular quais seriam os motivos que teriam levado o autor a fazê-las. Foram excluídos da poção: *poisoned entrails*¹³⁴; *toe of frog*¹³⁵; *adder's fork*¹³⁶; *blind-worm's sting*¹³⁷; *tiger's chawdron*¹³⁸ e *nose of Turk and Tartar's lips*¹³⁹. Os ingredientes simplificados foram: *bat*¹⁴⁰ em vez de *wool of bat*¹⁴¹; o termo *serpents*¹⁴² foi utilizado em substituição a *fillet of a fenny snake*¹⁴³; foi excluído *gulf*¹⁴⁴ de *maw and gulf*¹⁴⁵; e foi eliminado o adjetivo *blaspheming*¹⁴⁶ de *the liver of a blaspheming jew*¹⁴⁷. O termo *owlet*, que denomina uma coruja pequena, foi substituído por *night-owl*, coruja da noite. O trecho *finger of birth-strangled babe / Ditch-delivered by a drab*¹⁴⁸ foi alterado para *the finger of a dead child*¹⁴⁹. Aqui, por exemplo, poderíamos pensar que Lamb não quis citar um bebê estrangulado, que foi parido por uma prostituta, mas antes ele manteve que lady Macbeth esmagaria a cabeça de um bebê, então não há uma lógica evidente que permeie as mudanças. Além dessas adaptações, foi incluída uma explicação ao termo *slips of yew*¹⁵⁰, ficando *slips of the yew tree that roots itself in graves*, que significa lascas de um teixo que tem raízes nos túmulos. Teixo é um tipo de árvore com madeira venenosa, geralmente associada à morte por ser plantada em cemitérios (MABILLARD, 2019).

Na sequência da história, o narrador relata que os espíritos invocados pelas bruxas surgem para fazer as profecias, que são semelhantes às premonições relatadas na peça teatral. A primeira aparição, uma cabeça usando uma armadura, diz que Macbeth deve ter cuidado com o general Macduff. A segunda aparição, uma criança ensanguentada, informa que ninguém que tenha nascido de uma mulher fará mal a Macbeth. A terceira aparição, uma

¹³⁴ Entranhas envenenadas.

¹³⁵ Pata de rã.

¹³⁶ Língua de víbora.

¹³⁷ Uma picada de cobra. *Blind-worm* é um tipo de cobra (OXFORD, 2019).

¹³⁸ Tripas de um tigre.

¹³⁹ Nariz de turco e lábios de um tártaro.

¹⁴⁰ Morcego.

¹⁴¹ Pelo de morcego.

¹⁴² Serpentes.

¹⁴³ Filé de cobra do pântano.

¹⁴⁴ Goela.

¹⁴⁵ Bucho e goela.

¹⁴⁶ Blasfemo.

¹⁴⁷ Fígado de um judeu blasfemo.

¹⁴⁸ Dedo de um bebê estrangulado ao nascer / Nascido na vala, uma prostituta por parteira.

¹⁴⁹ Dedo de uma criança morta.

¹⁵⁰ Lascas de teixo.

criança usando uma coroa e segurando um galho, diz que Macbeth será invencível até o momento em que a floresta de Birnam mover-se para o monte de Dunsinane. Após isso, uma sequência de oito reis e o fantasma de Banquo aparecem, confirmando a predição que uma linhagem de reis será descendente dele. Enquanto explica os presságios, o narrador descreve a reação de Macbeth, o qual pensa que nunca poderia ser vencido.

E assim, a narrativa traz as alucinações de Macbeth, o fantasma de Banquo, a poção do caldeirão e as premonições das bruxas em consonância com a tragédia Shakesperiana, sem haver a exclusão de elementos que seriam estranhos ou até impróprios para crianças, por exemplo, o diabo ou alguns ingredientes das irmãs estranhas.

Quanto ao herói Macbeth da narrativa, sua ruína ocorre tal qual na peça, embora venha com explicações e detalhes que acrescentam dramaticidade ao texto até o desfecho do enredo. Neste ponto da história, após os espíritos fazerem as profecias, o narrador explica que todos os pensamentos de Macbeth foram sanguinários e terríveis. Ao saber que Macduff foi para a Inglaterra com o intuito de aliar-se a Malcolm, herdeiro legítimo do trono, Macbeth assassina lady Macduff, seus filhos e todos do castelo dele. Na tragédia, ele somente ordena a morte, sem executá-las. Com isso, Macbeth era visto como um tirano e havia perdido o apoio de seus súditos. Na sequência, o narrador conta sobre a morte de lady Macbeth, dizendo que ela morreria supostamente por suas próprias mãos, por não suportar o remorso e o ódio público – *the queen... died, it is supposed, by her own hands, unable to bear the remorse of guilt, and public hate* (LAMB, 2017, p. 131). Assim, há um suposto suicídio na narrativa, enquanto na peça teatral também presume-se que ela assim morreu, uma vez que o texto de Shakespeare é incerto quanto à causa da morte. Depois, a narração traz que Macbeth resolve morrer lutando, embora estivesse sozinho e sem amor à vida. O narrador diz que as profecias das bruxas o haviam enchido de enganosa confiança e relata como elas tornaram-se realidade.

Desta maneira, poderíamos considerar que a narração de Charles Lamb traz os acontecimentos da peça teatral de maneira mais amenizada e didática, com um tom dramático próprio da história, como vimos que também ocorre nos demais textos analisados neste trabalho. Ademais, o herói Shakespeariano Macbeth foi transformado em um herói clássico, e a protagonista lady Macbeth tornou-se a vilã do enredo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo pretendeu analisar a maneira pela qual protagonistas, temas do mundo adulto e elementos trágicos das peças Shakespearianas *Hamlet*; *Otelo*; *Macbeth* foram adaptados em modo de narrativa para o público infantil. Em consonância com os conceitos teóricos apresentados no primeiro capítulo, a obra *Tales from Shakespear*, na qual constam as narrações citadas, pode ser considerada uma reescrita (LEFEVERE), uma vez que consiste em um texto adaptado a partir de enredos dramáticos de William Shakespeare para um novo público, as crianças inglesas do princípio do século XIX. A obra também pode ser classificada como uma tradução intralingual (JAKOBSON) das peças teatrais, levando-se em conta que Charles Lamb atualizou o texto de Shakespeare, traduzindo-as do *Early Modern English* para o inglês de sua época. Ou ainda, podemos categorizá-la como uma adaptação (HUTCHEON), visto que Lamb condensou os conteúdos das peças e fez modificações para adequá-las a um público específico. Ademais, houve uma mudança no gênero textual, pois ele interpretou os textos teatrais de Shakespeare para transformá-los em modo de narrativa. Ainda no capítulo introdutório, exploramos as concepções da teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990), visto que consideramos neste trabalho a posição singular da obra de Charles e Mary Lamb no sistema literário inglês.

Para contextualizar *Tales from Shakespear* no período de sua publicação, no segundo capítulo, retomamos as diversas maneiras pelas quais as peças de Shakespeare foram interpretadas ao longo dos anos que a precederam, assim mostrando a conjuntura das obras do dramaturgo no sistema literário do início do século XIX e sua conexão com o Romantismo. Sendo enaltecido ou criticado, Shakespeare fazia parte do momento, mesmo que seu estilo fosse inverso aos ideais estéticos do movimento romântico. Depois, tecemos alguns comentários sobre o desenvolvimento da concepção de infância. Discorremos sobre a formação do sistema da Literatura Infantil, mostrando que sua origem estava atrelada aos textos para adultos que se tornaram populares entre as crianças e à mudança de atitude em relação a elas. Observamos que o panorama da época de lançamento de *Tales from Shakespear* era favorável, visto que ocorria um aumento nas publicações de obras destinadas especificamente ao público infantil. Em seguida, mostramos a importância de alguns textos traduzidos no polissistema inglês, pois essas obras abriram caminho para a formação da Literatura Infantil como a conhecemos atualmente.

O terceiro capítulo trouxe um panorama geral acerca dos fatores literários relativos a *Tales from Shakespear*. Primeiramente, apresentamos alguns fatos sobre a biografia dos

irmãos Lamb, mostrando que eles estavam em sintonia com o movimento do seu tempo e faziam parte do polissistema inglês. Evidenciamos as opiniões de Charles Lamb sobre os contraditórios materiais e modelos da Literatura Infantil Inglesa e do Romantismo. Em seguida, expusemos algumas informações sobre o editor que encomendou a escrita do livro, William Godwin, citamos as críticas que saíram após sua publicação e apontamos alguns dados da obra. Depois, tecemos comentários sobre o público leitor que os autores pretendiam atingir e indicamos a concorrência, isto é, as outras adaptações de Shakespeare para crianças lançadas na época de Charles Lamb (1775-1834).

Como observamos nas análises, no geral, os protagonistas das tragédias foram adaptados por Charles Lamb sem as ambiguidades de William Shakespeare. Ele evidenciou determinadas características deles de acordo com sua interpretação. Hamlet é bondoso e romântico. Ele foi realmente acometido por um distúrbio em sua mente, e sua melancolia aparece em destaque durante toda a narração. Ofélia tem uma imagem imaculada. A personagem é compreensiva e amada pelo príncipe. A rainha Gertrudes tornou-se uma vilã da história. Otelo compartilha o foco do enredo com Desdêmona, uma dama virtuosa. Ele tem sua cor e origem ressaltadas, e suas peculiaridades são mostradas em comparação com as qualidades de Cássio. As perversidades e o caráter maldoso de Iago são explicados em detalhes durante toda a trama. Macbeth assemelha-se mais ao herói da tragédia clássica, que apesar de ser bom, comete erros por influências externas e não escapa de seu destino. Lady Macbeth foi transformada na principal vilã da narrativa desde o princípio do texto.

Os temas do mundo adulto e alguns elementos trágicos característicos das peças Shakespearianas foram mantidos nas histórias de Charles Lamb. Entretanto, ficou a impressão que as narrativas não causam um efeito trágico no leitor, podendo ser consideradas adequadas às crianças.

Sob nosso ponto de vista, os textos de Lamb ficaram mais amenos do que as tragédias em função da estrutura da narrativa, que contribuiu para perda do efeito trágico devido à maneira como as histórias foram contadas na voz de um narrador. A mudança do modo de engajamento que ocorreu no processo de reescrita das peças teatrais em narrativas, de mostrar para contar, também teria contribuído para a perda desse efeito.

Como vimos, embora os irmãos Lamb tenham direcionado *Tales from Shakespear* ao público infantil – e seu propósito tenha sido tornar sua leitura uma introdução às peças de Shakespeare, para estimular o posterior conhecimento dos textos integrais, quando as crianças tivessem uma idade apropriada para isso – a obra tornou-se um clássico também para adultos.

Em nossa concepção, as peças teatrais de William Shakespeare foram transformadas em narrações dramáticas, que acabaram tornando-se as verdadeiras histórias do dramaturgo para aqueles que não conheceram a obra dele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREAS, James. Canning the Classics: Race and Ethnicity in the Lambs' *Tales from Shakespeare*. In: MILLER, Naomi J. (Org.). **Reimagining Shakespeare for Children and Young Adults**. New York & London: Routledge, 2003.
- ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Tradução por Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1981.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas por Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BARNETT, George L. "That Cursed Barbauld Crew" or Charles Lamb and Children's Literature, **The Charles Lamb Bulletin**, London, 1979, New Series n. 25, p. 1-18. Disponível em: www.charleslambociety.com. Acesso em 23 abr. 2019.
- BATE, Jonathan. Lamb on Shakespeare, **The Charles Lamb Bulletin**, London, 1985, New Series n. 51, p. 76-85. Disponível em: www.charleslambociety.com. Acesso em 23 abr. 2019.
- BERTIN, Marilise Rezende. "Tales from Shakespeare" no Brasil: traduções e adaptações do conto "The Tempest" endereçadas ao leitor infanto-juvenil, **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, 2011, n. 12, p. 47-69.
- BLUNDEN, Edmund. **Charles Lamb**. London: Longmans, Green & Co., 1964.
- BLUNDEN, Edmund. **Charles Lamb and His Contemporaries**. London: Cambridge University Press, 1937.
- BRADLEY, A. C. **A Tragédia Shakespeariana: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth**. Introdução John Russell Brown. Tradução por Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BURDEN, Emily C. L. **Pre-Victorian Prudery: The Family Shakespeare and the Birth of Bowdlerism**. 2006. Tese (Doctor of Philosophy) – Faculty of Arts, University of Birmingham, Birmingham. Disponível em: <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/4462/1/Burden07MPhil.pdf>. Acesso em 23 abr. 2019.
- BURGESS, Anthony. **A Literatura Inglesa**. Tradução por Duda Machado. 2. ed. São Paulo: Ática: 2008.
- CAMBRIDGE Dictionary of English. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/>. Acesso em 23 abr. 2019.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo, Ática, 1986. (Série Princípios).
- CLEMIT, Pamela. William Godwin's Juvenile Library, **The Charles Lamb Bulletin**, London, 2009, New Series n. 194, p. 90-99. Disponível em: www.charleslambociety.com. Acesso em 23 abr. 2019.
- COATES, John. Lamb's Bias in "Specimens of the English Dramatic Poets", **The Charles Lamb Bulletin**, London, 1982, New Series n. 39, p. 125-38. Disponível em: www.charleslambociety.com. Acesso em 23 abr. 2019.

COELHO, Nelly Novaes. A Tradução: Núcleo Geratriz da Literatura Infantil/Juvenil, **Ilha do Desterro**, 1987, Florianópolis, nº 17, p. 21-32.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil**: Das origens indo-europeias ao Brasil Contemporâneo. 5 ed. revisada e atualizada. Barueri, SP: Manole, 2010.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil**: teoria, análise, didática. 7. ed. São Paulo: Moderna, 2011.

CRAIK, T. W. Charles and Mary Lamb: *Tales from Shakespeare*, **The Charles Lamb Bulletin**, London, 1985, New Series n. 49, p. 1-14. Disponível em: www.charleslambociety.com. Acesso em 23 abr. 2019.

CRYSTAL, Ben; CRYSTAL, David. **Shakespeare's Words**: A Glossary & Language Companion. London: Penguin Books, 2004.

CUNNINGHAM, Hugh. **The Invention of Childhood**. Great Britain: BBC Books, 2006.

DANSON, Lawrence. England, Islam, and the Mediterranean Drama: Othello and others, **Journal for Early Modern Cultural Studies**, Bloomington, 2002, v. 2, n. 2, p. 1-25.

DAY, Adan. **Romanticism**. London & New York: Routledge, 1996.

DRAKE, Amy. Jean-François Ducis: Re-Creating Shakespeare for an Eighteenth-Century Audience, **Selected Papers of the Ohio Valley Shakespeare Conference**, 2012, v. 5. Disponível em: <https://blogs.uakron.edu/ovsc/issues/current-issue-2/jean-francois-ducis-re-creating-shakespeare-for-an-eighteenth-century-audience/>. Acesso em 23 abr. 2019.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies, **Poetics Today**: Internacional Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, Durham, 1990, v. 11, n. 1, p. 1-268.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Some Replies to Lambert and Pym, **Target**: International Journal of Translation Studies, Amsterdam, 1998, v. 10, n. 2, p. 363-369.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o Dicionário da Língua Portuguesa. 8. ed. revista, atualizada e ampliada. Curitiba: Positivo, 2013.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: www.bn.gov.br. Acesso em 23 abr. 2019.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. 9. ed. revisada e atualizada. São Paulo: Ática, 2006. (Série Princípios, 207).

GARBER, Marjorie. **Shakespeare After All**. New York: Anchor Books, 2005.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**: Ensaio de Método. Tradução por Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979. (Coleção Práticas de Leitura).

GENTZLER, Edwin. **Teorias Contemporâneas da Tradução**. Tradução por Marcos Malvezzi. 2. ed. São Paulo: Madras, 2009.

GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W. **Conceitos Essenciais da Sociologia**. Tradução por Claudia Freire. São Paulo: Unesp, 2016.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 2006.

GRANT, Alexander. Thanes and Thanages [in Scotland], from the Eleventh to the Fourteenth Centuries. In: GRANT, Alexander; STRINGER, Keith J. (Org.). **Medieval Scotland: Crown, Lordship and Community**. Scotland: Edinburg University Press, 1988. p. 39-81.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. Concepção de Infância e Literatura Infantil, **Linha D'Água**, 2009, São Paulo, n. 22, p. 129-135. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/37329>. Acesso em 23 abr. 2019.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Como trabalhar com "raça" em sociologia, **Educação e Pesquisa**, 2003, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 93-107.

GUNARATNE, Shelton A. Paper, Printing and the Printing Press: A Horizontally Integrative Macrohistory Analysis, **International Communication Gazette**, 2001, v. 63, n. 6, p. 459-479. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0016549201063006001>. Acesso em 23 abr 2019.

HARVEY, Kate. A Classic for Elders: Marketing Charles and Mary Lamb in the Nineteenth Century, **Actes des congrés de la Société Française Shakespeare**, France, 2016. Disponível em: <http://www.shakespeare.revues.org/3717>. Acesso em 23 abr. 2019.

HITCHCOCK, Susan Tyler. **Mad Mary Lamb: Lunacy and Murder in Literary London**. New York & London: W.W. Norton & Company, 2006.

HUNT, Peter. Children's Literature. In: FRANCE, Peter (Org.). **The Oxford Guide to Literature in English Translation**. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 107-112.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução por Cid Knipel. Ed. Rev. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução por André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução por Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

JAMES, Felicity. Bibliography of Charles and Mary Lamb Scholarship, 1998-2010, **The Charles Lamb Bulletin**, London, 2010, New Series n. 151, p. 54-71. Disponível em: www.charleslambociety.com. Acesso em 23 abr. 2019.

JEAN-JACQUES Rousseau. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Jean-Jacques-Rousseau>. Acesso em 23 abr. 2019.

JOHN Locke. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/John-Locke>. Acesso em 23 abr. 2019.

KHAZAIE, Davood; KHOSRONEJAD, Morteza. A Genetic, Epistemological Reading of the Lamb's *Tales from Shakespear* and Persian Folktales, **The Charles Lamb Bulletin**, London, 2007, New Series n. 137, p. 15-23. Disponível em: www.charleslambociety.com. Acesso em 23 abr. 2019.

KING'S Men. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Kings-Men>. Acesso em 23 abr. 2019.

KINGS and Queens of Britain. *In*: ENCYCLOPAEDIA Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Kings-and-Queens-of-Britain-1856932>. Acesso em 23 abr. 2019.

LAKE Poets. *In*: ENCYCLOPAEDIA Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Lake-poet>. Acesso em 23 abr. 2019.

LAMB, Charles; LAMB, Mary. **The Works of Charles and Mary Lamb**. V. 3: Books for Children. Edited by E. V. Lucas. London: Methuen, 1903.

LAMB, Charles; LAMB, Mary. **The Works of Charles and Mary Lamb**. V. 6: Letters 1821-1842. Edited by E. V. Lucas. London: Methuen, 1903.

LAMB, Charles; LAMB, Mary. **Tales from Shakespeare**. London: Penguin Classics, 2007.

LAMB, Charles; LAMB, Mary. **Contos de Shakespeare**. Tradução por Mario Quintana. 8. ed. São Paulo: Globo, 2013.

LAMBERT, José. "Communication Societies": Comments on Even-Zohar's "Making of Culture Repertoire", **Target**: International Journal of Translation Studies, Amsterdam, 1998, v. 10, n. 2, p. 353-356.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução: Do Sentido à Significância**. 2. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003. (Criação e Crítica, 12).

LATHEY, Gillian. **The Role of Translators in Children's Literature**: Invisible Storytellers. New York & London: Routledge, 2010.

LEÃO, Liana de Camargo. Shakespeare na restauração: A ilha encantada de Dryden e Davenant, uma adaptação de *A tempestade*, **Revista Crop**: São Paulo, 2001, v. 7, n. 1, p. 53-82.

LEFEVERE, André. Translation: its genealogy in the West. *In*: LEFEVERE, André; BASSNET, Susan. (Org.). **Translation, History and Culture**. London: Pinter Publishers, 1990, p. 14-28.

LEFEVERE, André. Mother Courage Cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature. *In*: VENUTTI, Lawrence (Org.). **Translation Studies Reader**. New York & London: Routledge, 2000, p. 233-249.

LEFEVERE, André. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária**. Tradução por Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LUNA, Sandra. **A Tragédia no Teatro do Tempo: Das Origens Clássicas ao Drama Moderno**. João Pessoa: Ideia, 2008.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da Ação Trágica: O Legado Grego**. 2. ed. João Pessoa: Ideia, 2012.

MABILLARD, Amanda. *Macbeth* Glossary. *In*: **Shakespeare Online**. Disponível em: <http://www.shakespeare-online.com>. Acesso em: 23 abr. 2019.

MILTON, John. Tradução & Adaptação. *In*: AMORIM, Lauro Maia, RODRIGUES, Cristina C.; STUPIELLO, Érika N. A. (Org.). **Tradução &: Perspectivas Teóricas e Práticas**. São Paulo: Unesp, 2015, p. 17-43.

MISENHEIMER, Carolyn. The Pleasures of Early Enlightenment: The Lamb's *Tales from Shakespeare*, **The Charles Lamb Bulletin**, London, 1989, New Series n. 67, p. 69-82. Disponível em: www.charleslambociety.com. Acesso em 23 abr. 2019.

MUNDAY, Jeremy. **Introducing Translation Studies**: Theories and applications. 2nd edition. New York & London: Routledge, 2008.

NARRATIVA. In: E-DICIONÁRIO de Termos Literários de Carlos Ceia. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narrativa/>. Acesso em 23 abr. 2019.

NEWMAN, Hilary. The Lambs' "Tales From Shakespear" and Shakespeare's Plays, **The Charles Lamb Bulletin**, London, 2008, New Series n. 141, p. 20-28. Disponível em: www.charleslambociety.com. Acesso em 23 abr. 2019.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

NURSERY Rhyme. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/nursery-rhyme>. Acesso em 23 abr. 2019.

O'SHEA, José Roberto. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. **O Primeiro Hamlet In-quarto de 1603**. Organização e Tradução por José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2013, p. 9-40.

OXFORD Dictionary of English. Disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com>. Acesso em 23 abr. 2019.

PEREIRA, Lawrence Flores. Introdução e notas. In: SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução por Lawrence Flores Pereira; ensaio de T.S. Eliot. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015, p. 7-32; 195-311.

PEREIRA, Lawrence Flores. Introdução e notas. In: SHAKESPEARE, William. **A Tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza**. Tradução por Lawrence Flores Pereira; ensaio de W. H. Auden. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017, p. 7-86; 263-318.

PROCTER, Bryan Waller. **Charles Lamb**: a memoir. 1866. Disponível em: <http://studymore.org.uk/xbwplamb.htm>. Acesso em 23 abr. 2019.

PYM, Anthony. **Method in Translation History**. Manchester: St. Jerome, 1998a.

PYM, Anthony. Note on a Repertoire for Seeing Cultures, **Target**: International Journal of Translation Studies, Amsterdam, 1998b, v. 10, n. 2, p. 357-361.

RICHMOND, Velma Bourgeois. **Shakespeare as Children's Literature**: Edwardian Retellings in Words and Pictures. Jefferson, North Carolina: Mcfarland, 2008.

ROBERTS, Andrew et al. **Mary and Charles Lamb**: A page of mental and geographical connections. Disponível em: <http://studymore.org.uk/ylamb.htm>. Acesso em 23 abr. 2019.

ROY, Malini. Celebrating 'wild tales': Lamb and Godwin's Groundwork for Children's Literature, **The Charles Lamb Bulletin**, London, 2009, New Series n. 194, p. 122-130. Disponível em: www.charleslambociety.com. Acesso em 23 abr. 2019.

SHAKESPEARE, William. **The Works of Mr. William Shakespear**. Edited by Nicholas Rowe. London: Jacob Tonson, 1709. 6v.

SHAKESPEARE, William. **The Works of Shakespear**. Collated and Corrected by the former Editions by Mr. Pope. London: Jacob Tonson, 1725. 6v.

SHAKESPEARE, William. **O primeiro Hamlet In-quarto de 1603**. Organização e Tradução por José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2013.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução por Lawrence Flores Pereira; ensaio de T.S. Eliot. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SHAKESPEARE, William. **Othello**: Revised Edition. Edited by: E. A. J. HONIGMANN. London: Bloomsbury, 2016a. (The Arden Shakespeare Tragedies: Third Series).

SHAKESPEARE, William. **A Tragédia de Macbeth**. Tradução por Rafael Rafaelli. Edição bilíngue Inglês e Português. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016b.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**: The Texts of 1603 and 1623. Edited by: THOMPSON, Ann; TAYLOR, Neil. London: Bloomsbury, 2017a. (The Arden Shakespeare Tragedies: Third Series).

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Edited by: CLARK, Sandra; MASON, Pamela. London: Bloomsbury, 2017b. (The Arden Shakespeare Tragedies: Third Series).

SHAKESPEARE, William. **A Tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza**. Tradução por Lawrence Flores Pereira; ensaio de W. H. Auden. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017c.

SKINNER, David. **A Critical and Historical Analysis of Charles and Mary Lamb's *Tales From Shakespeare* and Thomas Bowdler's *The Family Shakespeare***. 2011. Tese (Doctor of Philosophy) – School of English Literature, Language and Linguistics, The University of Sheffield, Sheffield. Disponível em: http://etheses.whiterose.ac.uk/2423/1/Skinner%2C_David.pdf. Acesso em 23 abr. 2019.

STEARNS, Peter N. **A Infância**. Tradução por Mirna Pinsky. São Paulo: Contexto, 2006. (Coleção História Mundial).

TALFOURD, Thomas Noon (Ed.). **The letters of Charles Lamb, with a sketch of his life**. London: Edward Moxon, 1849. Disponível em: <http://onlinebooks.library.upenn.edu>. Acesso em 23 abr. 2019.

TALL Tale (Folk Tale). In: *ENCYCLOPAEDIA Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/tall-tale>. Acesso em 23 abr. 2019.

TAYLOR, Gary. **Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present**. London: Vintage, 1991.

TAYLOR, Gary. The Canon and Chronology of Shakespeare's Plays. In: WELLS, Stanley *et al.* (Ed.). **William Shakespeare: A Textual Companion**. 2nd edition. Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 69-144. (The Oxford Shakespeare).

THE CHARLES LAMB SOCIETY. Disponível em: www.charleslambociety.com. Acesso em 23 abr. 2019.

THE HISTORY of English. In: *OXFORD Dictionaries*. Oxford: Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com/words/the-history-of-english>. Acesso em 23 abr. 2019.

THE HISTORY of Little Goody Two-Shoes. In: BRITISH Library. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/the-history-of-little-goody-two-shoes>. Acesso em 23 abr. 2019.

THOMPSON, Ayanna. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **Othello**: Revised Edition. Edited by: E. A. J. HONIGMANN. London: Bloomsbury, 2016. (The Arden Shakespeare Tragedies: Third Series), p. 1-116.

WARNER, Marina. Introduction. In: LAMB, Charles; LAMB, Mary. **Tales from Shakespeare**. London: Penguin Classics, 2007, p. vii-xxviii.

WELLS, Stanley. *Tales From Shakespeare*, **British Academy Shakespeare Lectures: 1965-2003**, 1987, p. 125-152. Disponível em: <https://www.britac.ac.uk/shakespeare-lectures>. Acesso em 23 abr. 2019.

WILSON, D. G. Lamb's *Tales from Shakespeare*, **The Charles Lamb Bulletin**, London, 1985, New Series n. 49, p. 14-17. Disponível em: www.charleslambociety.com. Acesso em 23 abr. 2019.

YIN, Wey-Fang (Winifred). **Beyond the point of childishness**: Charles and Mary Lamb's *Tales From Shakespear* and After. 1999. Tese (Doctor of Philosophy) – Faculty of Arts, University of Birmingham, Birmingham. Disponível em: <http://etheses.bham.ac.uk/3177/1/Yin99PhD1.pdf>. Acesso em 23 abr. 2019.

YIN, Wey-Fang (Winifred). We Plot Together, Old Bachelor and Maid, in a sort of Double Singleness, **The Charles Lamb Bulletin**, London, 2002a, New Series n. 1117, p. 12-23. Disponível em: www.charleslambociety.com. Acesso em 23 abr. 2019.

YIN, Wey-Fang (Winifred). Textual Basis of Lambs' "Tales From Shakespear", **The Charles Lamb Bulletin**, London, 2002b, New Series n. 120, p. 124-133. Disponível em: www.charleslambociety.com. Acesso em 23 abr. 2019.