

Culturas em Diálogo

**BIBLOS**

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS  

---

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Adriana Bebiano  
Universidade de Coimbra

**Shakespeare e os Clássicos:  
Metamorfoses e Reescritas**

Abstract:

Shakespeare and the Classics: Metamorphoses and Rewriting

This essay starts off from the idea that all creative writing is rewriting and appropriation of previous texts. It then focuses on Shakespeare's use of Apuleius' *Golden Ass*, in *A Midsummer Night's Dream*, and of the encounter between Ulysses and Nausicaa in *Odyssey*, transformed into the encounter between Ferdinand and Miranda in *The Tempest*. Rewriting of old stories in a new configuration is seen as productive translation between cultures. Neil Gaiman's graphic novel *The Sandman* is given as an example of the kind of rewriting that makes both Shakespeare and the Greek classical texts our contemporary, relevant for our lives - and for our reading of ancient stories.

Numa frase muito citada ao longo dos quatro séculos que nos separam de Shakespeare, o dramaturgo Ben Jonson refere o "small Latin, and less Greek" como uma deficiência da qual sofreria o poeta. De facto, tanto quanto é possível saber, a educação formal - à época, uma educação baseada nos textos da antiguidade clássica - de Shakespeare terá sido escassa. No entanto, esta frase que, quando citada fora de contexto parece ser uma censura é, pelo contrário, um elogio. Está inserida num poema panegírico, "To the Memory of My beloved, the Author Mr. William Shakespeare", e traduz afinal o espanto de Ben Jonson perante o fulgor da obra dramática e poética de Shakespeare, *apesar* da sua deficiente educação clássica.<sup>1</sup>

Subjacente ao juízo crítico de Ben Jonson está uma concepção de criação fundada na ideia da imitação e reescrita de textos anteriores.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ben Jonson, "To the Memory of My Beloved, the Author Mr. William Shakespeare", in John Hollander and Frank Kermode (eds.), *The Literature of Renaissance England* (New York, London and Toronto: Oxford University Press. 1973) 565-566.

Entende-se que apenas poderia criar grandes obras aquele que conhecesse as grandes obras da antiguidade grega e latina, e fosse capaz de, num acto de literal apropriação do alheio, criar a partir delas um texto novo - por vezes mesmo superior. Trata-se de uma concepção de poética que nos pode parecer estranha, na medida em que somos ainda, em larga medida, herdeiros do romantismo, e continuamos a valorizar a inspiração, o novo ou “original”, e a admirar acima de tudo o “génio criador”. Por sua vez, o mito romântico da originalidade é herdeiro do platónico *Ion*, diálogo em que se opõem a arte e a inspiração como fontes da criação. Relembro a fala de Sócrates: “o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão. Enquanto não receber este dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos.”<sup>2</sup> A criação é assim situada fora do poeta, quando o poeta não é ele próprio, mas um outro que se afasta de si e é possuído por uma força espiritual maior. Esta concepção de criação, à qual o romantismo deu um novo fôlego, é ainda hoje uma ilusão acarinhada, apesar do trabalho de teóricos como Eíarold Bloom, que colocam no centro da discussão e da crítica literária questões como a intertextualidade, a influência - com angústia ou sem ela - e a nossa condição de seres tardios.<sup>2</sup> Se chegamos tarde às circunstâncias e à literatura, pode ser a literatura outra coisa que não *prosopopeia*, ou a voz dos mortos ressuscitada na nossa voz? E no entanto, a apropriação e reescrita de textos anteriores aproxima-se perigosamente do epigonismo e do plágio, formas de escrita que a nossa cultura vigia, critica e condena.

Cabe aqui recordar que as musas - as responsáveis pela inspiração do poeta na teoria platónica - são também filhas de Mnemósina, ou a Memória. Dito de outro modo, a Memória - ou, mais explicitamente, a memória de outros textos - está inscrita mesmo na génese da poesia concebida como resultado da inspiração. *Poiesis*, ou criação, é sempre também *anamnesis*, ou memória.

Se da condição do autor enquanto ser tardio resulta que todo o texto é imitação de texto anterior, somos levados a perguntar pelo lugar do prazer da leitura, isto é, porque é que continuamos a ler o que é,

<sup>2</sup> Platão, *Ion*, Introd., trad, e notas de Victor Jabouille (Lisboa: Editorial Inquérito, 1988) 51-53.

<sup>2</sup> Veja-se Harold Bloom, *Harold Bloom, A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia*. trad: Miguel Tamen (Lisboa: Cotovia, 1991).

aparentemente, apenas repetição de histórias e formulações antigas.<sup>4</sup> Uma analogia com a música mostra que o prazer na repetição não é razão para espanto. Afinal, quando vamos a um concerto, seja de música erudita ou de uma banda de música rock da nossa preferência, sabemos de antemão o que vamos ouvir. Grande parte do prazer reside justamente nesse reconhecimento, ou no acto de repetição; outra parte está na *performance*, no factor “variação”, na configuração específica que a interpretação de uma peça tem naquele momento, e que, sendo repetida, é única. Como a música, assim o prazer do texto. O reconhecimento deste tipo de prazer é, de resto, tão antigo quanto a nossa literatura, como podemos constatar na descrição da tragédia segundo Antífanes (século IV A.C.): “Sorte em tudo tem a tragédia:/ é um poema em que o argumento/ é conhecido dos espectadores, / mesmo antes de alguém falar. De modo que / basta ao autor fazer uma alusão. Que diga apenas / ‘Édipo’, e já sabem tudo o mais: que o pai era Laio,/ a mãe Jocasta, quem eram as filhas, os filhos,/ o que é que ele sofreu, o que fez.”<sup>5</sup> Uma poética da imitação é ainda uma poética criadora, produtora do prazer do novo, concebido como variação dentro da repetição.

## METAMORFOSES DOS CLÁSSICOS EM SHAKESPEARE

Se Shakespeare conhecia mal os clássicos, como diz Ben Jonson, vejamos o que fez ele com aquilo que conhecia mal. Dos textos da antiguidade clássica Shakespeare aproveitou - plagiou, ou tomou de empréstimo - em primeiro lugar, as tramas e os mitos que fazem parte também da tradição oral, da herança comum da humanidade, e que, então como agora, em muito ultrapassa o círculo restrito dos estudiosos da cultura clássica na sua forma escrita e consagrada. Então, tal como hoje, conhecemos Hipólita, rainha das amazonas, e Teseu, que a conquistou, cujo casamento enquadra a trama da *A Midsummer Night's Dream*. Conhecemos a história do *Asno de Ouro*, parcialmente reescrita nessa mesma peça, e reconhecemos aí a representação da condição animal do

<sup>4</sup> É justamente a desvalorização da repetição que serve de fundamento à exclusão do cânone literário de géneros da “literatura popular” ou “de massas”, como o policial, a aventura ou o romance cor-de-rosa.

<sup>5</sup> In Maria Helena Rocha Pereira, *Helade - Antologia da Cultura Grega* (Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/ Instituto de Estudos Clássicos. 1971) 411.

humano quando possuído pelo desejo. Reconhecemos Circe em Cleópatra, essa feiticeira com poder de transformar e dominar Marco António, fazendo com que ele esqueça esposa e império, em *Antony and Cleópatra*. Na ilha de *The Tempest* reconhecemos a ilha da Nausícaa, e vemos Nausícaa em Miranda. Como não ver, em cada naufrago, uma metamorfose de Ulisses, e por isso mesmo ver Ulisses em Ferdinand, que a essa ilha aporta? E como não ver em Hamlet o desejo mais antigo de Édipo pela mãe?

Todas as peças de Shakespeare são, parcialmente, reescritas de textos anteriores, e uma parte importante da crítica shakespeariana reside nesse trabalho de compaginação e identificação de “fontes”, entre as quais se encontram os textos clássicos, que terá lido no original, segundo alguns críticos, ou em traduções, segundo outros. Se, por vezes, toma de empréstimo a própria trama, nem sempre esta relação com a matéria da Grécia ou de Roma é uma relação evidente; mais frequentemente a relação intertextual só surge por um acaso feliz: ao ler um determinado passo, acontece ao leitor ser surpreendido por um sentido de *déjà vu* que, uma vez investigado, revela uma proximidade textual com um texto clássico lido e entretanto esquecido. Poderíamos pensar que quatro séculos de leitura de Shakespeare teriam já trazido à luz todas essas relações, e que a intertextualidade estaria explorada até à exaustão, mas, na verdade, isso não acontece. O texto anterior, em cima do qual se escreve, encontra-se escondido, de tal forma as construções textuais anteriores foram desfiguradas e reconfiguradas no texto de Shakespeare. Estamos perante metamorfoses, das quais emergem novas criaturas, herdeiras do que imitam, mas adaptadas ao imaginário do tempo novo que as escreve. E o que acontece em *The Tempest* e em *A Midsummer Night's Dream*.

Em *The Tempest*, por exemplo, na cena do primeiro encontro entre Ferdinand e Miranda, ouvimos ecos do encontro de Ulisses com Nausícaa, no livro sexto da *Odisseia*. As tramas pouco têm de semelhante. *A Tempestade* é uma peça predominantemente lida como uma alegoria da expansão e do primeiro momento do colonialismo inglês - as fontes mais citadas são, justamente, relatos de viagens coevos - enquanto que o romance entre Miranda e Ferdinand é lido como trama secundária do ensaio sobre o poder que a peça representaria.<sup>6</sup> Numa ilha

<sup>6</sup> De resto, Ferdinand e Miranda encontram-se entre os pares amorosos menos interessantes numa obra onde eles abundam, e poucas vezes lhes é dada alguma atenção pela crítica.

isolada encontramos Prospero, o colonizador, duque exilado de Milão; sua filha, Miranda; Caliban, um nativo, representando o colonizado; Ariel, um espírito ao serviço de Prospero. Prospero é um mágico, e com as suas artes cria uma tempestade no mar, da qual resulta o naufrágio do rei e de toda a corte de Nápoles, que inclui várias personagens, entre as quais se encontra Ferdinand, o príncipe herdeiro, o qual, sozinho na praia, acredita ser o único sobrevivente do naufrágio. Ferdinand não é de forma alguma um herói: trata-se de um jovem cuja única qualidade é a de ser o príncipe herdeiro, a quem cumpre a função de assegurar descendência à casa de Nápoles. Miranda, por sua vez, nunca vira nenhum homem para além de seu pai, mas tem também por futuro marcado assegurar a continuidade da sua linhagem. Estamos, portanto, perante a situação inicial das comédias românticas de todos os tempos: “jovem procura companhia”, e encontra uma desconhecida que o encanta. Para além da situação de naufrago, não há nada que aproxime os episódios dos dois textos. Até que surge um eco estranho, na voz de Ferdinand, quando contempla Miranda pela primeira vez: “Ferd: *Most sure the goddess! On whom these airs attend! Vouchsafe my prayer/ May know if you remain upon this island;/ And that you will some good instructions give / How I may hear me here: my prime request, / Which I do last pronounce, is, O you wonder! / If you be maid or no? (The Tempest, 1.2. 424-429)*

Os ecos da *Odisseia* são evidentes. Eis a *Odisseia*, na versão de Maria Helena Rocha Pereira: “Eu te suplico, princesa: és deusa ou és mortal? (...) Se acaso és mortal, das que habitam sobre a terra...” (VI, 149 e 153). E um pouco mais adiante: “Amerceia-te de mim, princesa! Depois de muito sofrer,/ a ti vim primeiro! (...)/ Ensina-me onde é a cidade, dá-me uns farrapos para eu vestir”. (VI, 175-178)

A fala de Ferdinand resulta algo surpreendente numa primeira leitura, uma vez que, ao contrário do que acontece na *Odisseia*, não estamos num contexto em que deuses e humanos habitem um mesmo mundo. Mas a súplica inicial, a hesitação entre a natureza mortal ou divina da moça, bem como o pedido de ajuda para sobreviver no local desconhecido, estabelecem de forma inequívoca a relação entre os textos, confirmada pelos ecos que se lhes seguem. Porque aqui se trata de metamorfoses, vou concentrar-me na variação dentro da repetição.

Ulisses dirige-se assim a Nausícaa: “Conheci outrora, em Delos, uma beleza assim.” (VI, 162). Ora, nascida em Delos foi Artemis; Nausícaa é comparada, e apenas comparável, a uma deusa. Por outro lado Ferdinand, herdeiro de Ulisses no naufrágio e no encontro propiciador do

amor, encontra comparação para Miranda numa multiplicidade de mulheres não identificadas do seu passado, das quais Miranda triunfa: “Admired Miranda! indeed, the top of admiration (...) Full many a lady / I have eye’d with best regard (...) but you, / so perfect and peerless, are created / of every creature’s best. (*The Tempest*, 3.1. 37-48)

Esta reescrita decorre daquilo a que se poderá chamar o realismo de Shakespeare. As comparações que o jovem encontra para o objecto do desejo são humanas, porque o objecto do desejo é também humano, e humano é o desejo que o anima. A humanização de Miranda remete para os sonetos de Shakespeare, poemas nos quais tradição da poesia amorosa petrarquiana é radicalmente reescrita, de forma mais evidente e famosa no soneto CXXX, “My mistress eyes are nothing like the Sun”, que mais não é do que uma recusa das comparações idealizadas usadas nos poemas dessa convenção. Dois dos versos deste soneto dizem justamente: “I grant I never saw a goddess go; / My mistress when she walks treads on the ground.” A descida do Olimpo à terra, que encontramos no soneto CXXX, é paralela ao movimento que leva de Nausícaa a Miranda: tendo colocado a pergunta sobre a natureza, humana ou divina, da figura que encontra na praia - que ecoa a *Odisseia* e cria o parentesco explícito entre as duas figuras femininas - a elaboração que se segue distancia claramente uma da outra. Ao conferir humanidade à amada, Shakespeare transforma a figura de Nausícaa numa figura mais consentânea com as concepções de amor e de representação do humano do seu tempo.

Apesar da transformação, Miranda reescrita é ainda herdeira de Nausícaa: tal como ela, não teme e não foge do homem que lhe surge na praia - pelo contrário, manifesta predisposição para o encontro amoroso. Trata-se, no entanto, num caso como noutro, de um encontro amoroso rigidamente codificado. Nausícaa é do culto de Ártemis - é comparada à deusa, dança como Ártemis (VI, 102) -, a deusa virgem, que, paradoxalmente, é também deusa da fertilidade e do parto. O paradoxo é, no entanto, apenas aparente: a imunidade demonstrada, por vezes de forma brutal, por Ártemis, aos poderes de Afrodite e de Eros - única, tanto quanto julgo saber, entre divindades e mortais - não significa oposição ao casamento. A virgindade há que guardá-la apenas até ao casamento, e as donzelas do culto da deusa só eram obrigadas ao seu culto até esse momento. Mais do que uma defensora da virgindade *tout court*, Ártemis pode ser lida, de forma modulada, como deusa de regulação da sexualidade feminina.

A virgindade de Miranda é repetidamente afirmada e exigida ao longo da *Tempestade*; tal como Nausícaa, faz Miranda o papel de donzela recatada, obediente às regras de conduta que regulam o sexo e o casamento na sociedade patriarcal. Recatada, sim: mas atenta às atenções do jovem pretendente, porque o encontro amoroso é desejável para a perpetuação da espécie e para a transmissão de título e propriedade. O recato de Nausícaa é visível na forma como coloca alguma distância física entre si e Ulisses, numa aceitação das regras socialmente impostas: “Eu mesma censuraria outra que assim fizesse: / contra as ordens de pai e mãe querida, / correr atrás dos homens antes de celebrar o casamento.” (VI, 286-287) O episódio é uma encenação dos códigos do comportamento amoroso adequado, códigos esses que comportam interditos. É significativa esta formulação de Nausícaa - “correr atrás dos homens *antes* do casamento” - justamente porque é a interdição do sexo *antes* do casamento que está no centro da história de amor entre Miranda e Ferdinand. Desde o primeiro encontro do par que os interditos que rodeiam a sexualidade são explícitos, primeiro numa série de restrições impostas por Prospero aos encontros entre os jovens, e mais tarde na proibição da presença de Vénus e de Cupido nos festejos de noivado. No que à moral sexual diz respeito *A Tempestade*, peça de 1611, é talvez a peça mais conservadora de Shakespeare, autor que noutros lugares celebra a sexualidade transgressora.<sup>7</sup> É uma peça sob a égide de Artemis e sobre os perigos de Eros, e exemplifica bem a emergência de um modelo de casamento que passa pela domesticação do desejo, processo este que a crítica Catherine Belsey identifica como tendo ocorrido na Europa Ocidental ao longo do século XVII.<sup>8</sup> No entanto, como todos os processos, este também tem antepassados; Eros é, na origem, filho de Caos, matéria e força criadora do qual emergiu a ordem e a harmonia, mas também uma figuração do caos enquanto força anárquica e subversiva que é preciso conter. Em Nausícaa encontrou Shakespeare o

<sup>7</sup> Possível exceção feita a *Hamlet*, uma catilinária contra a sexualidade, sob diversas perspectivas e em várias vozes, e independentemente do seu enquadramento legal. É paradoxal que encontremos justamente aí figurado o desejo ilícito do filho pela mãe: de facto, a peça ronda perigosamente o tabu do incesto, uma configuração amorosa das mais vigiadas. Relembro que Freud primeiro chamou “complexo de Hamlet” ao que mais tarde ficou conhecido como “complexo de Édipo”.

<sup>8</sup> Veja-se Catherine Belsey, “Cleopatra’s Seduction”, Terence Hawkes (ed). *Alternative Shakespeares* — Vol 2 (London and New York: Routledge, 1996) 38-62.



modelo para Miranda, uma representação do amor regulamentado pelo poder do Pai e da Lei.

Por seu lado, *A Midsummer Night's Dream* - peça bastante anterior, de 1595 - é, em larga medida, uma celebração de Eros, enquanto força indomável e transgressora da regulação social do desejo. Convém ressaltar que até meados do século XX as leituras dominantes da peça elidiam este aspecto: a presença das fadas e de um homem com cabeça de burro eram lidas literalmente, sem passar pela descodificação simbólica a que convidam, enquanto que a representação do amor era predominantemente lida como mais uma encenação do poder do amor “verdadeiro” - leia-se, “espíritual” - que triunfa sobre todos os obstáculos. Desde logo a trama convida a esta leitura, simples e romântica: em Atenas preparam-se os festejos de casamento de Theseus e Hippolyta, que servem de enquadramento para os enredos secundários. Temos dois rapazes e duas raparigas: Lysander que ama Hermia que ama Lysander, mas cujo amor é proibido pelo pai de Hermia; Demetrius que ama Hermia, e Helena que ama Lysander - um conjunto de personagens e circunstâncias adequados ao início de uma comédia romântica; encontramos um grupo de artesãos que prepara a representação de uma peça, de entre os quais sobressai Bottom, personagem de rústico que vai desempenhar um papel importante; temos ainda a presença de espíritos, num mundo paralelo e maravilhoso, regido por Oberon e Titania. Nesse inundo desempenha um papel importante Puck, um diabrete ao serviço de Oberon, na verdade uma reconfiguração de Eros. Trata-se de um espírito malévolo, que mantém de Eros o carácter caprichoso, o potencial anárquico e a capacidade para fazer com que os outros se enamorem mas que é, de forma bem mais explícita, perigoso e ameaçador para humanos e espíritos.

Por uma razão ou por outra, todas as personagens passam uma noite no bosque. O aspecto mais conhecido da peça - ou, pelo menos, o mais glosado - é, sem dúvida, a relação que a certa altura acontece entre a rainha das fadas e mulher de Oberon, Titania - figura frágil, representante do “eterno feminino” - e Bottom, o rústico artesão, que sofre uma metamorfose e adquire uma cabeça de burro. Estamos perante uma reencenação da velha história da tradição oral de “A Bela e o Monstro”, como é desde logo evidente, mas que também é amplamente herdeira de *O Asno de Ouro*, de Apuleio, a relação intertextual desta peça com os clássicos mais notória e repetidamente comentada. O que é

notável é que os amores de Titania e Bottom, uma representação de amor animal com o antecedente referido, que reforça justamente esta vertente, tenha sido persistentemente lida como mais uma representação de amor sentimental. Dover Wilson, Shakespeariano reputado, cujo trabalho incide de forma particular na intertextualidade entre Shakespeare e Apuleio, lê as investidas grosseiras feitas por uma matrona lasciva a um burro, que encontramos em Apuleio, como surgindo em *Midsummer* moduladas nos carinhos suaves feitos a um burro por uma encantadora princesa,<sup>9</sup> numa leitura do episódio que dominou e que ainda persiste. Apenas nos anos sessenta do século XX surgiu uma leitura radicalmente divergente, da autoria de um encenador polaco, Jan Kott, e que ainda hoje tem repercussões e suscita respostas. Com uma análise de texto rigorosa, Kott mostra, de forma inequívoca, a presença do desejo animal permeando a linguagem de todas as personagens que se encontram nessa noite no bosque, tanto os supostamente inocentes enamorados, como a supostamente virginal fada. Dessa linguagem emerge um bestiário e inúmeras referências ao amor animal, há ameaças de violação e outros tipos de violência, e até uma fala de um masoquismo evidente, na voz de Helena, suposta jovem ingénuo. Kott lê o sonho como uma representação da libertação nocturna dos desejos recalçados pelo pensamento diurno e pela razão, e coloca no centro do seu argumento a análise do comportamento e da linguagem da etérea Titania. Segundo o autor "the slender, tender and lyrical Titania longs for animal love."<sup>10</sup> Parece-me que a leitura de Kott sai reforçada se, encorajados pelo trabalho de Wilson, formos ler Apuleio, e compaginarmos os textos em causa. *O Asno de Ouro* narra as aventuras de Lúcio, jovem que é levado pela curiosidade a experimentar as artes mágicas - sempre, ao longo da narrativa, próximas da sexualidade e dos segredos das mulheres, com toda a ambiguidade que isso comporta. Lúcio quer ser ave, e prova de um filtro que lhe é dado pela amante, que deveria provocar a metamorfose

<sup>9</sup> Esta é uma paráfrase de Wilson, da autoria de P. G. Walsh: "As Dover Wilson pointed out, a modulation of the coarse love made to the ass by a lascivious matron, into the key of the blandishments lavished upon him by a captive charming princess, would yield something like Titania's courtship of Bottom/' Apuleius, *The Golden Ass*, trad. e notas P.G. Walsh (Oxford: Oxford University Press, 1995) lix. Apesar de existir nas bibliotecas da UC um número considerável dos trabalhos de Wilson, não me foi possível encontrar o texto referido por Walsh.

Jan Kott, *Shakespeare. Our Contemporary*, trad: Błoleslaw Taborski (London: Routledge, 1988 [1965]) 183.

desejada. A experiência corre mal, Lúcio acaba transformado em burro, e tudo o resto é a narrativa das suas aventuras até conseguir o antídoto que o libertará dessa forma grotesca. A cena que Dover Wilson, e outros na sua esteira, identificam como fonte para este episódio de *Midsummer*, ocorre no livro X, num episódio durante o qual o famoso burro passa uma noite com uma matrona lasciva.<sup>11</sup> Lido o episódio, podemos verificar que, na verdade, há uma diferença abissal entre essa cena cómico-grotesca - de sexo explícito, como diríamos hoje - e as cenas de corte entre Titania e Bottom, que pouco têm de explícito, e apenas parecem expor o lado ridículo do amor quando visto pelos olhos dos que estão de fora do amor. Ora, a cena que me parece mais interessante compaginar com os amores de Bottom e Titania, ocorre no livro VI das metamorfoses, quando Lúcio foge, carregando no dorso a donzela Charite, sua companheira de cativo.

Com frequentes suspiros, vai dizendo a grata donzela: “Primeiramente ornarei essa tua crina, depois de bem penteada por minhas virginais mãos; e à tua frente, depois de frisada, eu lhe separarei graciosamente os pêlos, e com cuidadosa diligência anediarei as sedas da cauda, eriçadas e empastadas por incúria de se lavarem. Depois serás ornado de muitos colares e fivelas de ouro resplandcentes como os astros celestes e triunfantes na alegria das pompas populares. Eu te engordarei, meu salvador, levando-te todos os dias nozes no avental de seda e os mais delicados bocados.”<sup>12</sup> As manifestações de gratidão da donzela passam pelo contacto físico, e ficam apenas à beira do erótico. O que torna visível o erotismo latente na voz da donzela, é o desejo explícito do burro, que sabemos homem, pela donzela que o monta, desejo que vai satisfazendo dentro dos limites impostos pela sua condição e posição, “algumas vezes, fingindo querer coçar as costas, voltava o pescoço e beijava seus lindos pés.”

Em Titania, encontramos a declaração de amor e as promessas que acompanham o amor, que passam pela promessa de serviços e riquezas e pela alimentação, em formulações que ecoam Charide: “Eli give thee fairies to attend on thee; /And they shall fetch thee jewells from the deep” (3.1. 150-1), ou ainda: “I have a venturous fairy that shall seek /The squirrel’s hoard, and fetch thee nuts.” (3.1.34-5). Mas, para além

<sup>11</sup> Apuleio, Lúcio. *O Asno de Ouro*, trad: Francisco António de Campos (Mem Martins: Publicações Europa America, 1990)207-208.

<sup>12</sup> *Ibidem*, 121.

destes ecos da fala de Charide, encontramos gestos e linguagem que erotizam a cena, isto é, assistimos a uma metamorfose de sinal contrário à que tem vindo a ser referida: uma intensificação do desejo da figura feminina, etérea em Apuleio, sexuada em Shakespeare. Titania convida o burro a sentar-se na erva com ela, acaricia-lhe as faces - ou será o focinho? - beija-lhe as longas orelhas de pêlo macio: “*Come, sit thee down upon this flowery bed, / While I thy amiable cheeks do coy, / And stick musk roses in thy sleek smooth head, / and kiss thy fair large ears, my gentle joy!*” (*Midsummer*, 4.1.1-4) Acentuando o potencial erótico da cena, Titania dá ordens ao seu séquito para que os deixem sós, e convida-o a dormir, enquanto ela o enlaça: “*Sleep thou, and I will wind thee in my arms / Fairies, be gone, and be all ways away. / [Exeunt Fairies] So doth the woodbine the sweet honey-suckle / Gently entwist; the female ivy so / Enrings the barky fingers of the elm.*” [They sleep] (*Midsummer*, 4.1.40-45) A ordem, as carícias, o enlace da hera no olmo - numa imagem fálica -, a didascália que diz que dormem enroscados, são de um erotismo evidente, ainda que apresentado eufemisticamente, e numa linguagem que precisa de descodificação.

Parece-me, portanto, que nestes episódios de *Midsummer* confluem as duas cenas de *O Asno de Ouro* aludidas, e na personagem de Titania confluem a virgem da fuga do livro VI e a matrona lasciva do livro X. Trata-se de uma reescrita que mantém intacto o potencial erótico, implícito, mas inegavelmente presente, e que contribui para a representação do amor dominante na peça: muito pouco espiritual, muito feito de desejo, uma força anárquica, que nenhuma Lei poderá conter. *Midsummer* reescreve e transforma o texto antigo, mas mantém intacto o desejo como fonte da anarquia, e celebra essa anarquia festiva que não aceita constrangimentos sociais. Conta, com variações, uma história já antes contada, e que outras vozes continuarão a contar no futuro, sob outras formas.

## OS CLÁSSICOS, NOSSOS CONTEMPORÂNEOS

Em entrevista ao jornal *O Público*, em Junho de 2002, o teórico e crítico de literatura George Steiner afirmou: “Se Shakespeare escrevesse hoje, estaria a escrever guiões para a televisão.”<sup>13</sup> Steiner é um teórico

<sup>13</sup> *O Público*, 6 de Junho de 2002.

respeitado pela academia - portanto alguém cuja autoridade é reconhecida - e o desassombro desta afirmação é sintomático do quanto a reflexão sobre o cânone, o processo de canonização e o papel do autor da literatura se encontra agora no centro das nossas preocupações. De Shakespeare quis Steiner dizer que era um homem do seu tempo, e como tal recorria aos suportes, às estratégias e aos efeitos estéticos mais adequados ao público do seu tempo. Como nos contam os historiadores da literatura e do teatro, escrevia peças que se dirigiam e que agradavam a um público alargado, por vezes sem qualquer instrução formal, pessoas que teriam ainda “menos latim e menos grego” do que ele. Nem precisavam. Os clássicos são parte da nossa herança comum, e não estão, de todo, circunscritos à escrita, em textos fixos, que apenas sirvam para ler e conhecer passivamente. Talvez a componente mais importante desta nossa herança seja justamente a sua capacidade para gerar novas histórias, para circular em formas orais e dramáticas, em permanente metamorfose.

Podemos observar este processo de metamorfose contínua na literatura inglesa contemporânea, por exemplo, que tem vindo a sofrer uma inflexão notável e curiosa. Segundo a narrativa de origem que reúne mais consensos, o romance inglês terá nascido no século XVIII, gémeo do jornalismo e das narrativas não ficcionais, e desde então que a matriz realista se tem revelado mais forte - se não mesmo hegemónica - relegando, como consequência, para as margens do cânone os modos da fantasia e do maravilhoso. Apenas muito recentemente géneros como o gótico ou a ficção científica, por exemplo, têm vindo a adquirir alguma respeitabilidade na academia, principal agente na formação e fixação do cânone. Este movimento das margens para o centro de tipos de narrativas que foram, durante anos, consideradas “lixo”, ou “paraliteratura”, resulta justamente da afirmação de uma nova tendência: falo do regresso ao maravilhoso e à fantasia, à efabulação como configuração legítima entre as diferentes formas de representação que encontramos para fazer sentido da existência e das perplexidades do humano.

É no contexto deste regresso ao maravilhoso e à fantasia que podemos encontrar, justamente, um movimento de revisitação de mitos antigos, afinal tão adequados às formas de percepção e representação do real que incluem o lado do sonho e do irracional, enquanto se afastam - embora o não excluam - do registo realista. Menos real empírico, mas não menos verdade, uma vez que os sonhos são, ou podem ser, uma forma de realidade verdadeira, não menos autêntica do que o narrar dos dias nas suas miudezas prosaicas. Essas histórias antigas invadem e

permeiam muito do que agora se escreve, sob novas formas, mais consentâneas com a nossa contemporaneidade.

Esta tendência encontra-se presente ao longo de todo o espectro da literatura, desde textos consagrados pela academia e pela crítica até géneros de cariz popular. Vou limitar-me a apenas um exemplo, pouco canónico: o trabalho do escritor britânico Neil Gaiman, autor de fantasias delirantes sob a forma de narrativa ou poema, mas mais famoso pelas suas criações em Banda Desenhada.<sup>14</sup> Por se tratar de BD - uma forma de escrita “popular” - estaremos perante “lixo”? Ou “parai iteratura”? Se escrevesse hoje, Shakespeare escreveria guiões para a televisão, diz Steiner; ou BD, poderíamos acrescentar. É relativamente consensual afirmar que o cânone está sempre em mutação, pelo que do “lixo” de hoje não sabemos se não emergirá o objecto sagrado do futuro.

Dentro da vasta obra de Neil Gaiman existe um conjunto de textos que já adquiriu o estatuto de culto, e que inclusivamente excede o espaço, circunscrito e minoritário, do público fiel da BD. Entre 1992 e 1996 Gaiman produziu uma série de doze livros com o título *The Sandman*, um conjunto de histórias que são bons exemplos de metamorfoses felizes, uma vez que se encontram repletas de alusões, citações e reescritas de muitos dos textos sagrados da nossa tradição literária, com incidência particular na britânica e na clássica. Não há um fio narrativo único, nem histórias com uma cronologia escorreita: a linearidade é substituída pela justaposição de tempos e histórias, em encaixes sucessivos, como é frequente no fantástico e no maravilhoso, e como encontramos, por exemplo, nas *Mil e uma Noites*, em *O Asno de Ouro*, ou em *A Midsummer Night's Dream*. Os protagonistas são “The Endless”, sete irmãos imortais, que são personificações de conceitos centrais à nossa cultura: Dream, Death, Destiny, Destruction, Despair, Desire, Delirium. Todos são protagonistas, mas no centro de tudo está o Dream, ou o Senhor do Sonho, também chamado Apoio, também Morfeu. Trata-se, portanto, do deus Apoio sob uma nova forma. Como Apoio, é ele a fonte da inspiração da humanidade, traduzida aqui nos poemas e nas narrativas dos poetas, mas também nos sonhos e nos pesadelos das pessoas normais, dos merceeiros e dos sem-abrigo. No Reino do Sonho, há uma biblioteca onde estão todos os livros escritos desde o início dos tempos, todos aqueles perdidos para os tiranos, as guerras e os incêndios das bibliotecas; mas também todos os livros que não foram escritos, numa

<sup>14</sup> Este tipo de BD, de reconhecida qualidade literária, começa a ser designado por “novela gráfica” ou “romance gráfico”.

realidade alternativa que, se não aconteceu, podia ter acontecido. Apoio é o deus da poesia, logo, faz sentido que abarque toda a poesia: a que foi escrita, e a que ficou por escrever. O real é também o que não é, o que não chegou a germinar da semente do tempo. Nessa biblioteca, tal como no jardim por onde o Destino vagueia carregando o livro onde está escrito o que aconteceu, o que ainda não aconteceu, e o que podia ter acontecido, tudo existe simultaneamente, numa abolição do tempo linear. No Senhor dos Sonhos, dono e criador da biblioteca e de tudo o que lá está porque foi sonhado, reconhecemos ainda o Apoio das histórias antigas na sua relação com Calfope e na relação com Orfeu.

Sendo assumidamente reescrita, as personagens de Gaiman reflectem sobre a natureza da criação. Assim, encontramos aqui Shakespeare feito personagem, no acto de escrita e representação de *A Midsummer Night's Dream* e de *The Tempest*. São estas as peças que “Will” terá prometido escrever para o Senhor dos Sonhos, como forma de pagamento pela inspiração que este lhe dá. Apoio é assim duplamente a fonte da inspiração: enquanto deus da poesia, responsável último por toda a criação; e enquanto personagem de história antiga que aqui se reescreve. A inspiração vem, literalmente, de uma criação anterior, num exemplo de uma poética de imitação, não do real, mas do texto que anteriormente o figurou. Em *The Sandman*, enquanto Shakespeare e a sua companhia representam *Midsummer* no meio dos campos, para um público de fadas e duendes, diz Titania, rainha das fadas, cujo encontro amoroso ,com o burro está a ser retratado, enquanto, simultaneamente se encontra entre o público: “It seems to me that I heard this tale sung once, in Greece, by a boy with a lyre.” A voz de Titania inscreve no texto aquilo que conhecemos, num comentário metatextual que denuncia aquilo que se lê - e vê, uma vez que se trata de banda desenhada - como o recontar de histórias antigas. A esta fala responde o Dream/Apolo: “Will is a willing vehicle for the great stories”. Nesta concepção da criação, o autor é instrumento da inspiração, redefinida como o recontar de histórias antigas. Trata-se também de um comentário e projecção do próprio Gaiman enquanto autor, que se auto-representa como veículo e instrumento das histórias antigas que aqui nos conta, sob nova forma.

Em *Midsummer Night's Dream* Shakespeare reescreve Eros em Puck, um duende da cultura popular inglesa; em *The Sandman* Eros é reformulado literalmente como “Desire”. O Desejo mantém do Eros clássico o carácter caprichoso e o poder medonho que tem sobre todos - humanos e imortais são suas criaturas, apenas a Morte não o teme e apenas Despair, sua irmã gémea, o ama. No entanto, este é um Eros

reescrito de acordo com o nosso tempo e cultura: por exemplo, o Desejo não é exclusivamente masculino, mas toma ora a forma de um homem, ora a forma de uma mulher, reflectindo, portanto, a atitude contemporânea perante o desejo. Trata-se, pois, de uma velha história adaptada à cultura nossa contemporânea, da mesma forma que Shakespeare a adaptou à cultura coeva.

O que torna esta reescrita particularmente fascinante é a forma como faz conviver e, por vezes mesmo coincidir, o mundo dos deuses e das figuras mitológicas do passado com o mundo prosaico do nosso quotidiano, aquilo que a razão e os sentidos nos dizem ser a realidade empírica. Numa paisagem urbana do século XX, encontramos personagens que em tudo se assemelham a nós - na forma como vestem, no que comem, no comportamento amoroso e social - mas que, estranhamente, nos fazem lembrar alguma coisa que reconhecemos, arcaica, bem mais antiga do que a memória pessoal. Há, no encontro com estas figuras, um sentido do *unheimlich* freudiano: algo que é radicalmente estranho, mas que, paradoxalmente, reconhecemos. Num segundo olhar, reconhecemos nestes “vizinhos do lado” reencarnações ou metamorfoses dos mitos. Há três velhas que fazem malha numa casa da floresta, e quando cortam o fio há uma criança que morre atropelada numa rua da cidade; há as Fúrias, ou as Benevolentes, como diziam os Gregos para evitar a sua fúria, que continuam a atemorizar os humanos nossos contemporâneos; e em mais uma reflexão sobre a natureza da criação e o papel da inspiração, que reescreve a possessão do poeta pela musa como a posse da musa pelo poeta, encontramos Calíope, prisioneira de um escritor que a viola todas as noites, de forma a poder escrever os romances que o fazem triunfar em Londres, Nova Iorque e Holywood. Nestas histórias, o impossível escorre para o lado do possível e os clássicos são, literalmente, nossos contemporâneos. O maravilhoso não é simples “antique fable and fairy toys”, como diz Theseus, ironicamente dentro da fábula antiga e conto de fadas que Shakespeare reescreveu; existe ao nosso lado, é o lugar onde resistem os clássicos, matéria e larva sempre em metamorfose.

## CODA

Como diz o crítico inglês Nick Groom, em ensaio sobre o papel da contrafacção na história da literatura inglesa, “imitation is a liberating writing philosophy because it acknowledges that literature is dependent



on what has gone before, which in turn encourages the development of sources and canons (and hence scholarship), and ultimately provides aesthetic criteria.”<sup>15</sup> (Groom: 2002: 38-39)

Ao reescrever os textos clássicos Shakespeare deu-lhes novas formas, adaptadas ao seu tempo. Em muitos casos deixou clara a paternidade, e entreaberta a porta de acesso ao texto progenitor. A curiosidade do leitor pode levar à transposição dessa porta - Shakespeare é, na minha vida, anterior a Apuleio. Perante o imenso *corpus* da literatura não estamos prisioneiros do tempo enquanto simples *Kronos*. Dito de outro modo: se os clássicos são úteis e indispensáveis para o que veio depois e os imitou, parece-me igualmente inegável a utilidade de tudo o que veio depois - e de tudo o que ainda há-de vir - para manter vivos os clássicos. Podemos ler os clássicos porque lemos Shakespeare; ler Shakespeare porque lemos BD; ou ainda ler os clássicos porque lemos BD. Suspenso *Kronos*, dentro do jardim da literatura podemos viajar no tempo em todos os sentidos. Porque no jardim da literatura é sempre, e para sempre, agora.

## BIBLIOGRAFIA

- Apuleio, Lúcio, *O Asno de Ouro*, trad: Francisco António de Campos (Mein Martins: Publicações Europa América, 1990);
- Belsey, Catherine, “Cleopatra’s Seduction”, in Terence Hawkes (ed.), *Alternative Shakespeares* - Vol 2 (London and New York: Routledge, 1996) 38-62;
- Bloom, Harold, *A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia*, trad: Miguel Tamen (Lisboa: Cotovia, 1991);
- Gaiman, Neil, *The Sandman* - Vols I-XII (New York, Vertigo, 1990-1992);
- Groom, Nick, *The Forger's Shadow - How Forgery Changed the Course of Literature* (London: Picador, 2002);
- Hollander, John and Frank Kermode (eds.), *The Literature of Renaissance England* (New York, London and Toronto: Oxford University Press, 1973);

<sup>15</sup> Nick Groom, *The Forger's Shadow - How Forgery Changed the Course of Literature* (London: Picador, 2002) 38-39.

SHAKESPEARE E OS CLÁSSICOS:METAMORFOSES E REESCRITAS

- Kott, Jan, Shakespeare, Our Contemporary, trad: Błolesław Taborski (London: Routledge, 1988 [1965]);
- Pereira, Maria Helena Rocha, Hélade - Antologia da Cultura Grega (Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/ Instituto de Estudos Clássicos, 1971);
- Platão, íon, Introd., trad, e notas de Victor Jabouille (Lisboa: Editorial Inquérito, 1988).