

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO**  
**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PPG**  
**COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO – CPG**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS**

**MICHELLE CALDEIRA DE SOUSA SILVA**

***O MERCADOR DE VENEZA VISTO PELO PRISMA DA LITERATURA***  
**POPULAR: Desvelando a tradição oral na obra de Shakespeare**

**SÃO LUIS**

**2019**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO**  
**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PPG**  
**COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO – CPG**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS**

**MICHELLE CALDEIRA DE SOUSA SILVA**

***O MERCADOR DE VENEZA VISTO PELO PRISMA DA LITERATURA***  
**POPULAR: Desvelando a tradição oral na obra de Shakespeare**

**Dissertação apresentada à banca examinadora de defesa do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) como requisito obrigatório para obtenção de título de Mestre em Letras sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Joseane Maia Santos Silva.**

**SÃO LUIS**

**2019**

Silva, Michelle Caldeira de Sousa.

O Mercador de Veneza visto pelo prisma da literatura popular: desvelando a tradição oral na obra de Shakespeare / Michelle Caldeira de Sousa Silva. – São Luís, 2019.

141 páginas.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2019.

Orientador: Profa. Dra. Joseane Maia Santos Silva.

1. Shakespeare. 2. O Mercador de Veneza. 3. Tradição oral.  
4. Cultura popular. I. Título.

CDU 821.111

**MICHELLE CALDEIRA DE SOUSA SILVA**

***O MERCADOR DE VENEZA VISTO PELO PRISMA DA LITERATURA***

**POPULAR:** Desvelando a tradição oral na obra de Shakespeare

**Dissertação apresentada à banca examinadora de defesa do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), para obtenção de título de Mestre em Letras.**

**Aprovada em**     /     /

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Cássia Cordeiro Furtado**  
**Doutora em Informação e Comunicação em Plataformas Digitais**  
**Universidade Federal de Maranhão, UFMA**

---

**Prof<sup>º</sup>. Emanuel César Pires de Assis**  
**Doutor em Literatura**  
**Universidade Estadual de Maranhão, UEMA**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Joseane Maia Santos Silva (Orientadora)**  
**Doutora em Letras**  
**Universidade Estadual do Maranhão, UEMA**

*“Não chame o meu amor de Idolatria  
Nem de ídolo realce a quem eu amo,  
Pois todo o meu cantar a um só se alia,  
E de uma só maneira eu o proclamo...”*

*(William Shakespeare, Soneto CV)*

*“Os livros que têm resistido ao tempo são os que  
possuem uma essência de verdade, capaz de satisfazer a  
inquietação humana, por mais que os séculos passem”.*

*(Cecília Meireles)*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus, que se faz presente em todos os meus dias, em todas as derrotas e conquistas, assegurando-me o dom da vida e iluminando meu caminho.

Agradeço ao meu amado companheiro Alessandro Costa de Sousa, pelo carinho e motivação, por manter-se presente ao meu lado, mesmo nos meus momentos de “ausência”. Seu compromisso e disciplina me impulsionaram a continuar e a fazer sempre o melhor.

Agradeço à minha família, através do meu pai Celvo Augusto, mãe Marilene Caldeira e irmão Thadeu, que sempre apoiaram minhas decisões e me incentivaram a seguir em frente nos momentos de incertezas e desânimo.

À Universidade Estadual do Maranhão, à Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação, à Coordenação de Pós-Graduação e ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras que ofertaram esse curso possibilitando meu aprimoramento acadêmico-profissional.

À minha orientadora e professora Dra. Joseana Maria Santos Silva, que aceitou me guiar nesse processo oferecendo o norte para a elaboração desse trabalho. Suas orientações e incentivo foram fundamentais para concluir essa etapa da minha vida.

Agradeço à minha instituição empregadora, Centro de Ensino Cidade Operária II, nas pessoas de Silvia Solange Amaral e Aliandro Borges, assim como aos colegas de trabalho, que possibilitaram minha participação integral em todas as etapas do curso.

E, finalmente, agradeço a todos os professores e colegas do curso que através de seus ensinamentos e troca de experiências contribuíram para o meu desenvolvimento e aprimoramento acadêmico e pessoal.

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar os vínculos da tradição oral na obra “*O Mercador de Veneza*”, de William Shakespeare, oferecendo uma perspectiva de interpretação que permeia os aspectos da cultura popular. Pretende-se oportunizar a aproximação com a literatura shakespeariana, bem como ampliar conhecimentos que remetem à literatura oral, destacando a relação dos símbolos recorrentes nos contos populares e a figura feminina na tradição oral que compõe a essência dramática da peça. Para a construção teórica sobre Shakespeare, adotam-se como referenciais Heliodora (2014, 2008), Greenblatt (2011), Bloom (1998, 1994), Drakakis (2010) considerados especialistas do autor. A abordagem metodológica baseia-se na revisão bibliográfica e nos estudos comparados no que tange à análise dos preceitos da tradição popular amparados em Candido (2006), Cascudo (2012), Burke (1986). Nesse sentido, o estudo estrutura-se em quatro capítulos que oferecem, primeiramente, um panorama introdutório a respeito do autor e da obra ora analisada; em seguida, a identificação dos vínculos da simbologia com o conto popular, as figuras femininas na tradição oral e, por fim, um demonstrativo da presença popular em outras obras shakespearianas. Assim, a propositura busca demonstrar que tanto obra quanto autor, estigmatizados como elitizados, são substancialmente populares e representam contribuição incontestável para as questões intrínsecas à natureza humana peculiar.

**PALAVRAS-CHAVES:** Shakespeare. *O Mercador de Veneza*. Tradição Oral. Cultura Popular.

## ABSTRACT

This research aims to analyze the links with oral tradition in "*The Merchant of Venice*" by William Shakespeare offering a perspective of interpretation that permeates aspects of popular culture. It is intended to enhance the approach with shakespearean literature, as well as expand knowledge which refer to oral literature, highlighting the relationship of the recurring symbols in folk tales and the female figure in the oral tradition in the construction dramatic piece. For the theoretical construction about Shakespeare, adopts the productions of Heliadora (2014, 2008), Greenblatt (2011), Bloom (1998, 1994), Drakakis (2010) as the author. The methodological approach is based on the literature review and the comparative studies regarding the analysis of the precepts of the popular tradition supported in Candido (2006), Cascudo (2012), Burke (1986). In this sense, the study is structured in four chapters that offer, first, an introductory overview about the author and the work, the identification of links of symbols with the folk tale, the female figures in the oral tradition, and finally, a statement of people's presence in other Shakespearean works so the proposition seeks to demonstrate that both work as author, branded as elitized, are popular and substantially incontestable contribution to represent the issues intrinsic to human nature.

**KEYWORDS:** Shakespeare. The Merchant of Venice. Oral Tradition. Popular Culture.



## SUMÁRIO

FOLHA DE APROVAÇÃO .....	III
DEDICATÓRIA .....	IV
AGRADECIMENTOS .....	V
RESUMO .....	VI
ABSTRACT .....	VII
SUMÁRIO .....	VIII
1. INTRODUÇÃO .....	10
2. CONHECENDO O “BARDO” E “O MERCADOR DE VENEZA” .....	16
2.1 – OS ANOS PERDIDOS .....	18
2.2 – A ERA ELISABETANA E O SURGIMENTO DO TEATRO.....	21
2.3 – O DRAMA SHAKESPEARIANO –APRECIANDO SUAS PEÇAS .....	26
2.4 – A PEÇA ‘O MERCADOR DE VENEZA’ .....	32
3. VÍNCULOS COM A TRADIÇÃO ORAL E OS CONTOS POPULARES NA OBRA SHAKESPEARIANA .....	42
3.1 – AS MÁSCARAS E O CHAPÉU VERMELHO .....	49
3.2 – A SORTE E OS BAÚS .....	56
3.3 – A MÍSTICA DO NÚMERO 3 .....	70
3.4 – O SIMBOLISMO DO ANEL .....	75
3.5 – O ‘PESO’ DA CARNE E A ALUSÃO AOS ANIMAIS.....	81
4. A FIGURA FEMININA NA TRADIÇÃO ORAL .....	89
4.1 – AS PRESENÇAS SIMBÓLICAS DE PÓRCIA, NERISSA E JÉSSICA.....	92
4.2 – O ‘TRAVESTIR’ RECORRENTE .....	99
4.3 – A DONZELA-GUERREIRA .....	107
5. PARA ALÉM DE “O MERCADOR DE VENEZA”: O POPULAR EM SHAKESPEARE.....	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	129
REFERÊNCIAS .....	135

## 1. INTRODUÇÃO

Poeta, dramaturgo, autor e ator, o inglês William Shakespeare (1564-1616) é inegavelmente um dos nomes mais conhecidos no mundo. Suas produções trágico-cômico-dramáticas ecoam através do espaço e do tempo, englobando um acervo superior a 40 obras escritas em duas décadas. Suas peças encontram-se difundidas em encenações teatrais, releituras literárias, bem como adaptações cinematográficas que se inspiram em sua escrita. Não surpreende o fato de ter influenciado e continuar influenciando autores de natureza e nacionalidades diversas ao longo de quatro séculos.

Tamanha relevância e capacidade influenciadora justificam-se pela ruptura estrutural dos sonetos, que até o período renascentista, seguia o formato italiano, à moda Petrarca<sup>1</sup> (1304-1374) que estabelecia a forma fixa com catorze versos organizados em dois quartetos e dois tercetos. Em seus 154 sonetos, Shakespeare adota o uso do verso branco (que mantém a métrica, mas não a rima) bem como a composição em três quartetos e um dístico, estrutura que ficou conhecida como “soneto inglês”.

Ademais, a proeminência do autor fundamenta-se na recorrência às temáticas do ser humano, que destoavam das concepções de patriotismo, cavalheirismo e ideal pastoril. Ao tecer suas histórias acerca das emoções e conflitos humanos, o autor aproximava-se de sua audiência, assumindo um caráter atemporal. Cevalco e Siqueira (1994, p. 20) afirmam que “o poeta fala de emoções que somos capazes de reconhecer como nossas, embora o faça de uma maneira que as transcende”. Corroborando com tal perspectiva, Brook (2016, p. 20) destaca que o autor aborda “todas as facetas da existência humana. Em cada uma de suas peças, o vulgar – o grosseiro, o repugnante, o fétido, a miséria da existência ordinária, mistura-se ao belo, ao puro, ao sublime”.

Portanto, infere-se que, ao recorrer às questões imutáveis que integram a construção humana, a partir de uma sabedoria prática que não envelhece, Shakespeare imprime um estilo literário que permite a aproximação com o leitor, independentemente de localização e linha temporal.

---

<sup>1</sup> Francesco Petrarca (1304-1374) foi um poeta italiano. Humanista, foi um dos precursores do renascimento italiano. Foi o inventor do soneto, poema com 14 versos. É também considerado o pai do humanismo italiano. Dedicou-se à poesia a partir de 1337. Recebeu título de poeta laureado em Roma, sucesso que alcançou ainda vivo. Foi grande sonetista e humanista, orador eloquente e um dos precursores do renascimento italiano. Petrarca inspirou um movimento poético, o Petrarquismo, o qual conseguiu muitos adeptos entre o século XV e XVII. Com a cabeça recostada num volume de Virgílio foi encontrado morto.

Para Milton e Franca Neto (2009), o autor ocupa o centro do assim chamado ‘cânone ocidental’, e a perenidade de sua obra é um fenômeno incontestável, confirmado pela sua presença nos palcos do mundo inteiro e no imaginário universal até os dias atuais. Não obstante, percebe-se que sua projeção no imaginário comum agrega-se, frequentemente, a concepções de erudição, de linguagem rebuscada, imbuídas por uma estrutura em versos, regida pela norma culta.

Nesse sentido, reconhece-se a existência do paradoxo entre as perspectivas erudita e popular, materializadas pelo uso de linguagem erudita baseada na adoção do verso branco e vocabulário rebuscado enquanto que a seleção das temáticas e o engendramento da narrativa são essencialmente de matriz popular.

Logo, os questionamentos que motivam a escolha do autor e sua obra, e orientam o presente estudo, numa abordagem teórico-analítica, foram assim constituídos: Quais os vínculos estabelecidos entre a obra “*O Mercador de Veneza*” e a narrativa popular? Que representações expressam os símbolos que integram a tessitura da narrativa? Como se caracteriza o protagonismo das personagens femininas na obra analisada?

Na atualidade, a menção ao nome do autor remete a imagens do criador de romances trágicos marcados pela morte de jovens amantes ou dramas representados por devaneios de seus protagonistas, ora ciumentos demais, ora demasiadamente confusos em sua própria existência. Há ainda aqueles que associarão o “*The Bard*”<sup>2</sup> (Bardo) a comédias que apresentam mulheres de personalidade forte cujas aventuras transpõem barreiras sociais e culturais vigentes em uma época que não condiz com seu perfil. Anthony Burgess pondera sobre a relevância de estudar Shakespeare, questionando:

o que posso mais dizer sobre Shakespeare que já não tenha sido dito? Ele é o tema de inumeráveis livros. Cada verso de cada uma de suas peças já foi analisado, reanalisado, editado e reeditado. [...] O mundo já o julgou e o reconheceu como o maior dramaturgo, talvez o maior escritor de todos os tempos. E mesmo assim, cada época, talvez até mesmo cada década, pode descobrir algum novo aspecto de um grande escritor, simplesmente porque nenhuma época, nenhuma só pessoa pode ver tudo quanto há nele; o Shakespeare do século XX é diferente daquele do século XIX.. (BURGESS, 1996, p. 89).

Assim, com o intuito de ampliar os conhecimentos a respeito do autor e sua obra, oportunizando a aproximação com produção tão relevante, pretende-se oferecer

---

<sup>2</sup>Alcunha a qual o autor ficou conhecido na Inglaterra, e, por conseguinte, na Europa. Nesse continente, um bardo era um sujeito responsável pela transmissão de histórias e textos.

uma perspectiva de interpretação representada pelo prisma da cultura popular, desvelando os vínculos da tradição oral presentes na obra “*O Mercador de Veneza*”. Barbara Heliadora, brasileira especialista no autor e suas obras, destaca que “William Shakespeare foi essencialmente um autor popular” (HELIODORA, 2014, p. 11). Para a autora, ele “foi um excepcional gênio criador teatral e dramático, sem nunca perder as referências de sua época e sem nunca deixar de ser, principalmente, um homem de seu tempo” (IBIDEM). Dialogando com essa assertiva quanto ao caráter popular do autor e a adoção das temáticas humanas, que aproximam leitor e obra, Nelly Novaes Coelho, em “*O Conto de Fadas*”, destaca que:

a eterna grandeza do teatro shakespeariano está no lastro mítico/arquetípico que alimenta suas personagens: Hamlet (a interrogação existencial e a dúvida); Otelo (o ciúme); Romeu e Julieta (amor e morte); Macbeth (a paixão pelo poder) (COELHO, 2012, p.99).

Ademais, ressalta-se que o drama de Shakespeare, na era Elisabetana, contemplava a população de todas as classes, sendo o teatro inglês no período renascentista um espaço aberto a todas as classes sociais – bem verdade que cada qual deveria ocupar um espaço delimitado. Assim, justifica-se que a inspiração para suas produções contemplasse não apenas conceitos e práticas elitizados, mas também elementos populares. Emma Smith, autora do “*Guia Cambridge de Shakespeare*”, ao apresentar sua produção, afirma que

a obra Shakespeariana é tão difundida em todo o mundo, quanto são profundos e inesgotáveis seus significados e interpretações. Seus enredos e personagens fazem parte do legado da humanidade, e ninguém ousa arriscar uma data no futuro distante em que o bardo não mais terá o que nos dizer (SMITH, 2014, sem paginação).

A despeito das produções do autor e sua relação com a audiência, Greenblatt (2011) afirma que suas produções atraem públicos variados, do mais culto ao ignorante, advindas de centros urbanos, frequentadores de teatro, ou de áreas mais longínquas, que estreariam seu contato com a representação teatral. Para o autor, Shakespeare era capaz de fazer com que a plateia experienciasse do riso ao choro, transformando política em poesia, situações de comicidade em reflexões abstratas.

Em meio a tanta diversidade, destaca-se a obra “*O Mercador de Veneza*”, como um texto dramático do século XVI (± 1596-1599), por abordar temáticas conflitantes advindas do contexto sociocultural e econômico que compõem o macrocosmo europeu. Tida como sua comédia mais sombria, de caráter polêmico, para

muitos, antissemita, a peça trata de violência, intolerância e discriminação que, ao mesmo tempo, estão imbuídos em um enredo de amizade e romance.

Além da narrativa fascinante e a temática relevante, que se mantém atual ao refletir contextos socioculturais diversos, a motivação para escolher essa obra se justifica pelos vestígios de elementos da tradição oral, bem como pelos limitados estudos de caráter literário, tendo se destacado, frequentemente, em análises de cunho jurídico por sua representação de julgamento que culmina com a decisão de pagamento ou não da suposta dívida.

Assim, retomando a condição canônica do autor e sob a ótica da importância de ler e conhecer os clássicos, a análise pretende demonstrar os aspectos de intertextualidade que permeiam a produção escrita, enfatizando a relação indissoluta com literatura popular claramente perceptível pela inserção de símbolos e vínculos que remetem à tradição oral.

Para Bakhtin (2003, p. 97) “todo o discurso constitui-se perante o outro”, assim, demonstra-se que textos, mesmo que de naturezas distintas, escrito x oral, erudito x popular, estabelecem entre si uma relação dialética entre elementos que compõem o cosmo literário e os sujeitos receptores. Outra constatação que se pode admitir está na intertextualidade e no preceito da não originalidade integral, em sua condição de interdiscurso, representado pela memória constitutiva que possibilita o diálogo entre obras.

O interesse pela pesquisa sustenta-se, ainda, no reconhecimento do autor e sua produção serem considerados cânone e clássicos literários, imbricados de características populares, contudo, serem rotulados como elitistas. Dessa forma, espera-se demonstrar a relação entre a cultura popular, inerente à literatura oral, e a construção dos discursos no drama escrito, destacando as nuances simbólicas que os compreendem, possibilitando uma aproximação entre autor-obra-leitor, contribuindo para a demonstração do potencial do autor e obra atingir esferas socioculturais diversas, bem como a aquisição de conhecimentos e a comunicabilidade de autor e obra.

Evidentemente, não se pretende impor a quaisquer sujeitos a leitura obrigatória desse criador e sua escrita, contudo, pauta-se na afirmação de que

Ninguém tem que ser obrigado a ler nada. Ler é um direito de cada cidadão, não é um dever; É alimento do espírito. Igualzinho à comida. Todo mundo precisa, todo mundo deve ter a disposição – de boa qualidade, variada, em quantidades que saciem a fome (MACHADO, 2017, p.15).

Não obstante, aprofundar os conhecimentos na obra Shakespeariana, possibilita a ampliação cultural no que tange à literatura brasileira e mundial, haja vista a influência do autor sobre outras produções. A título de ilustração, autores como Machado de Assis (1839-1908), Álvares de Azevedo (1831-1852) e Olavo Bilac (1865-1918) foram profundamente marcados pelo poeta inglês. João Caetano dos Santos (1808-1863), reconhecido como pai do teatro brasileiro, foi pioneiro em adaptar obras e personagens shakespearianos para a esfera nacional.

O conhecimento viabilizado pela leitura é uma fonte inesgotável de saber, capaz de possibilitar aprendizagem, a tomada de decisões e a construção do ser. Logo, propiciar discussões acerca da literatura shakespeariana, sob o viés popular, torna-se uma contribuição promissora e, todavia, incontestável, segundo Cascudo, estudioso brasileiro pioneiro da literatura produzida pelo povo, especialmente do conto popular, que destaca:

O conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões, julgamentos. Para todos nós é o primeiro leite intelectual. Encontramos nos contos vestígios de *ususestranhos*, de hábitos desaparecidos que julgávamos tratar-se de pura invenção do narrador (CASCUDO, 2012, p. 276).

Nesse sentido, o estudo pauta-se pela revisão bibliográfica com base no levantamento de fontes que coadunam com a pluralidade de sentidos característica à propositura apresentada, adotando uma natureza descritivo-analítica com caráter interdisciplinar que englobem elementos da Teoria Literária, História, Sociologia e Religião. Além disso, considera-se o estudo comparativo para tratar da relação de intertextualidade entre a obra escrita e a tradição oral, destacando o inerente diálogo entre a literatura e outras artes, valorizando as interpretações que abrangem o universo literário e as construções de sentidos.

Destarte, para tecer a análise proposta, a pesquisa organiza-se em quatro capítulos intitulados: Conhecendo o ‘Bardo’ e “*O Mercador de Veneza*”, os vínculos da tradição oral e dos contos populares na obra shakespeariana, a figura feminina como elemento recorrente na literatura popular e para além de “*O Mercador de Veneza*”: o popular em Shakespeare.

No primeiro capítulo, apresentam-se elementos da biografia de Shakespeare, distribuídos em subtítulos que tratam da sua formação acadêmica e profissional, incluindo seus períodos de produção e, brevemente, a polêmica e controversa questão autoral, que suscita discussões, seguidos pela introdução da obra em sua versão escrita.

No segundo capítulo, traça-se um panorama analítico dos vínculos com a tradição oral e os contos populares presentes na obra pesquisada considerando a relação entre símbolos e sua significância na construção dialética das personagens. Dentre esses, destacam-se a adoção das máscaras, a sorte e a loteria dos baús, o anel, a mística do número três, a alusão aos animais e a questão da carne, frequentemente, observados em literatura oral.

Já no terceiro capítulo, pretende-se explicar o papel das figuras femininas, como elemento integrante da obra e contumaz na literatura popular, observando que, apesar de em número inferior em comparação aos personagens masculinos – uma característica do texto dramático do século XVI –, a presença feminina é essencial para o desenlace da história. Nessa abordagem, inclui-se um paralelo sucinto com outras personagens literárias para esboçar uma prática recorrente à literatura: o ato de ‘*travestir*’, em que a mulher assume a condição de homem para alcançar um objetivo.

Por fim, o quarto capítulo busca demonstrar a adoção da vertente popular como prática recorrente do autor, a partir de um comparativo descritivo entre outras obras selecionadas e os vestígios da tradição oral que nelas se apresentam, expandindo a análise e corroborando com a assertiva que este estudo propõe.

Para a fundamentação teórica da pesquisa, adotam-se como principais referências: William Shakespeare (2016, 2002), Stephen Greenblatt (2011), Barbara Heliadora (2014, 2008), Harold Bloom (1998, 1994) e John Drakakis (2010) para discorrer sobre a obra “*O Mercador de Veneza*”; Câmara Cascudo (2012), Ricardo Azevedo (2008), Nelly Novaes Coelho (2016), Tzvetan Todorov (2006), Carl G. Jung (2016) para tratar da literatura oral e da teoria dos símbolos; Ana Maria Machado (2012), Guimarães Rosa (1994), Walnice Nogueira Galvão (1998) para a análise das personagens femininas na obra analisada.

Por fim, enfatiza-se que não há a pretensão de trazer respostas aos elementos que permeiam as escolhas do autor para tecer suas peças e suas possíveis influências, tampouco exaurir a discussão a respeito da obra. Oferece-se aqui uma possibilidade de leitura que visa contribuir para a construção da identidade cultural e da memória de leitor como sujeito social, promovendo a aquisição e disseminação de elementos da cultura popular que entremeiam a escrita de “*O Mercador de Veneza*”.

## 2. CONHECENDO O “BARDO” E “O MERCADOR DE VENEZA”

Terceiro filho de John e Mary Shakespeare, estima-se que William tenha nascido em 23 de abril de 1564. Naquele tempo, era costume registrar a data do batismo (e não do nascimento), que segundo os arquivos da igreja da Santíssima Trindade (Holy Trinity) de Stratford-on-Avon, Condado de Warwickshire na Inglaterra, ocorreu em 26 de abril do mesmo ano. A estimativa da data de nascimento ocorrer três dias antes baseia-se na prática popular de batizar o recém-nascido com três dias de vida. Já a data de sua morte encontra-se estampada no monumento funerário na mesma igreja, datando 23 de abril de 1616 – coincidentemente, mesmo dia e mês de seu nascimento.

Essa breve introdução reflete aspectos que, ao longo desta análise, serão observados: primeiramente, há uma constatação quanto à escassez de registro no que tange à remontagem da vida de Shakespeare, desde sua infância até seus últimos anos. Em seguida, a presença de fatos defendidos por uns e contestados por outros, que englobam não apenas a vida, mas principalmente a autoria de seus textos. Embora Heliodora defenda que

persiste a reclamação infundada sobre a falta de documentação que comprove todos os momentos de sua existência, tanto particular quanto profissional. No entanto, em comparação com o que se sabe sobre outros autores seus contemporâneos, a vida e as atividades de Shakespeare são bastante conhecidas, registradas em documentos oficiais, cartas, menções e referências feitas por atores e autores que atuavam na mesma época que ele (HELIODORA, 2014, p. 13).

John Shakespeare era um comerciante bem estabelecido na confecção de luvas de couro enquanto Mary vinha de uma família possuidora de terras no referido condado. Ocupando posição socioeconômica de destaque, constituiu carreira política chegando ao cargo de prefeito da cidade. Porém, em meados de 1587, o pai entra em falência, sendo demovido de seu cargo no conselho da cidade. Greenblatt (2011) destaca que Shakespeare (pai) fora adepto ao agiotismo, sendo inclusive levado aos tribunais em duas ocasiões, no ano de 1570, o que suscita reflexão sobre as influências e motivações incidentes na escrita de Shakespeare (filho).

Em âmbito local, acredita-se que várias companhias de teatro tenham passado por Stratford-on-Avon, o que provavelmente propiciou os primeiros contatos do jovem William com a arte dramática. A cidade ligava o norte ao sul inglês, servindo de ponto de parada, o que lhe atribuiu status de importante pólo econômico regional.



Era comum neste período que filhos da sociedade privilegiada fossem alfabetizados pelos religiosos em uma instituição chamada de *pettyschool* (escola para crianças) e na sequência prosseguiam seus estudos nas escolas de gramática (*grammarschools*) - instauradas no reinado de Henrique VI e que se mantiveram em vigência durante o período Elisabetano, que “além das doses maciças de latim, o currículo ali ensinado incluía regularmente o estudo (e até mesmo a encenação) das comédias de Plauto e Terêncio, assim como o estudo das tragédias de Sêneca” (HELIODORA, 2014, p. 17). Em consonância, reitera Greenblatt (2011, p. 23) “quase todos os mestres achavam que um dos melhores meios de instilar um bom latim em seus alunos era fazê-los ler e representar peças antigas”.

Devido às condições financeiras da família, é provável que Shakespeare não cumpriu graus de educação superior, condição que rendeu críticas e suscitou ceticismo quanto a sua capacidade de elaborar textos em variados gêneros com extrema qualidade. Não obstante,

estudos realizados no século XX comprovaram que a *grammarschool* de Stratford era uma das que pagavam aos seus professores os mais altos salários de toda a Inglaterra. Por força de localização privilegiada, podia contar com mestres graduados pela Universidade de Oxford, o que sugere ter o jovem William recebido uma sólida educação (HELIODORA, 2014, p.17).

Na sequência deste percurso biográfico, em novembro de 1582, Shakespeare, então com 18 anos, casa-se com Anne Hathaway, que tinha 26 anos, sendo o registro da licença de casamento o único documento encontrado. Estudiosos, aliás, acreditam que o ‘desaparecimento’ de tal documentação foi intencional, haja vista que a primeira filha do casal, Susana, nasceu em maio de 1583, o que leva a crer que a noiva encontrava-se grávida, no ato do casamento, contrapondo os preceitos da igreja e da convenção social vigente. Após a primogênita, tiveram um casal de gêmeos, Hamnete e Judith, em 1585. Hamnet, o menino, morreu aos 11 anos de idade enquanto as duas meninas atingiram a idade adulta e tiveram filhos. Acredita-se que a linhagem direta de Shakespeare findou-se em seus netos.

O matrimônio Shakespeare-Hathaway, tal como tantos aspectos da vida do autor, tem sido excrutinado no que tange ao posicionamento de ambas as famílias, suas aceções religiosas assim como a afetação do próprio autor ao retratar os relacionamentos de suas personagens. Acredita-se, por exemplo, que a família de Shakespeare tenha sido adepta do catolicismo enquanto a de Hathaway aderisse a outra religião. Para Greenblatt (2011, p.118) “Will teria sentido um alívio da repressão de sua

própria família, alívio também em relação à confusão sexual e à ambiguidade que os moralistas elisabetanos associavam ao teatro”.

Ainda no campo das conjecturas, é inegável a presença das relações de poder e interesse para a constituição matrimonial, logo, supõe-se uma possível insatisfação da família de Shakespeare ao ver o filho jovem (afinal, não era costume inglês que homens de 18 anos precocemente se casassem) assumir matrimônio com uma mulher mais velha e que apesar de possuir alguma herança, não seria considerada abastada, suficientemente, para oferecer a ascensão social que a família de Shakespeare almejava. Já, no campo dos relacionamentos construídos pelo autor, observa-se que os amores são repletos de flertes, conquistas e saudades, porém, não são materializados em compromissos e entendimentos mútuos em longo prazo.

Os últimos anos do autor foram vividos em sua cidade natal, apesar de estudiosos afirmarem a continuidade de visitas a Londres, por questões familiares bem como à sua produção literária. Da mesma forma que grande parte da vida e obra encontra-se envolvida em suspense e mistério, sua morte, também recai sobre essa condição, o que desencadeia uma série de versões que tentam preencher os espaços em branco. A mais propagada até o momento é que Shakespeare falecera após encontrar-se acometido por uma forte febre, que se agravou após um episódio de embriaguez, ao celebrar com amigos a data de seu aniversário e o casamento de suas filhas recém-realizado.

## **2.1 – OS ANOS PERDIDOS**

Após o nascimento dos gêmeos em 1585 até meados de 1592, toda informação referente à vida e obra de William Shakespeare encontra-se em condição obscura, quiçá inexistente. “O período em que ele sumiu de vista sem deixar nenhum traço documental numa sociedade abertamente documentalista teria gerado uma enormidade de especulações” (GREENBLATT, 2011, p. 52).

A teoria prevalescente fundamenta-se na suposição de que o autor estaria embuído em uma rotina condizente com a vida doméstica, haja vista o casamento e o nascimento de seus filhos, residindo inclusive com os pais, afinal não era detentor de posses. Esse período de ausência de informações, recebe o nome de “anos perdidos” o

que suscita rumores e teorias diversas, conforme as concepções admitidas por aqueles interessados no autor – seja a favor ou contra sua autoria e, mesmo, existência. Smith discorre algumas dessas especulações reiterando que

para aqueles que garantem que Shakespeare era católico, esse foi o período no qual serviu de mestre-escola para uma família não conformista do norte; para os que preferem histórias romanceadas, abandonou Warwickshire para evitar ser perseguido por caça ilegal de cervos no Charlecote Park; para outros, foi chamado para suprir uma vaga oportuna em uma companhia de teatro mambembe (SMITH, 2014, p. 253).

O episódio envolvendo a caça ilegal de cervos foi defendido pelo primeiro biógrafo de Shakespeare, Nicholas Rowe (1674-1718) que afirma que o jovem teria roubado os animais de Thomas Lucy (1532-1600), um político e magistrado inglês. A punição por ofender uma autoridade teria sido severa (incluindo chibatadas), o que teria motivado o autor a escrever a seguinte balada *“Um membro do Parlamento, Um juiz de paz / Na casa de um pobre espantalho, em Londres um burro,/Se é vil Lucy como algumas pessoas o chamam,/Então Lucy é vil com o que quer aconteça a ele”*<sup>3</sup>. Não obstante, faltam evidências para comprovar tanto a ocorrência do roubo e seu castigo quanto a autoria da balada.

Outras teorias, também sem qualquer tipo de comprovação, defendem que Shakespeare lutou nas guerras contra a Espanha e os Países Baixos ou que estivesse em Londres, trabalhando inicialmente como cuidador dos cavalos daqueles que assistiam às peças nos teatros. Ainda há aqueles que concebem a possibilidade do autor ter atuado como professor, ter estudado direito e aderido à trupe de teatros que passavam pela região de Stratford-upon-avon.

Tamanha quantidade de suposições deriva de uma gama de conhecimentos que o autor dispunha que incluíam de direito, religião e astronomia, práticas profissionais mercantis e contextos europeus para além da Inglaterra (mais precisamente da Itália, dadas as constantes referências a esse país em suas obras).

Afora de todas as teorias supracitadas, conclui-se que o autor estivera escrevendo, trabalhando em suas produções escritas, pois, em 1592, a menção a Shakespeare ressurgiu em uma publicação crítica do dramaturgo e jornalista Robert

---

<sup>3</sup>A parliament member, a justice of peace, /At home a poor scarecrow, at London anass,/I flousyis Lucy as some folks miscall it /Then Lucy is lousy whatever be fall it.

Greene<sup>4</sup>, que, em seu leito de morte, tece comentários negativos sobre atores e autores da época, atribuindo-lhes ingratidão, arrogância e soberba.

[...] há um Corvo arrivista, embelezado com nossas penas, que com o seu coração de Tigre envolto em pele de ator, supõe que ser também capaz de grandiloquência em verso branco como o melhor de si: e ser um parasita absoluto de Johannes, sendo em sua própria vaidade o único sacode-cena (Shake-scene) do país (GREENE, sem paginação, tradução nossa).<sup>5</sup>

Sobre a manifestação de Greene, dentre suas palavras mais ofensivas ao autor, destacam-se “*parasita*” e “*corvo arrivista*”, e a paráfrase de uma fala do próprio Shakespeare em Henrique VI, para descrevê-lo como “*coração de tigre envolto em pele de ator*”. Há controvérsias em torno das declarações de Greene, porém para a maioria dos estudiosos de Shakespeare, a alocação questiona o fato de Shakespeare escrever como se tentasse se equiparar ao nível de escritores universitários como Christopher Marlowe (1564 -1593), George Peele (1556-1596), Thomas Nashe (1567-c.1601) e o próprio Robert Greene, o que aparentemente se configura em uma afronta ao status acadêmico conquistado pelos supracitados autores.

Ao comentar sobre a crítica de Greene, Heliodora (2014, p. 25) afirma que o texto de Greene, “por sua agressividade, atesta o sucesso do jovem ator-autor e ainda ajuda a promovê-lo, já que, três meses depois da publicação, o editor William Chettle agregou a uma publicação subsequente seu pedido de desculpas a Shakespeare”.

Assim, o início exato de suas produções mantém-se desconhecido, contudo considerando a data do texto de Greene, em 1592, infere-se que os textos shakespearianos já eram admitidos, a ponto de despertar tal reação, estipulando-se que, entre 1589/1590 a 1594, o autor dedicou-se à elaboração de seus escritos. Ora, se em 1592, o jornalista pontuou necessária a ‘deferência’ ao autor, é indubitável que seus escritos estivessem integrando o contexto sociocultural inglês, a ponto de despertar tamanha reação. Além disso, considerar racionalmente uma possível linha temporal, determina que o autor teria elaborado o texto dramático, alocado à uma trupe e

---

<sup>4</sup>Robert Greene (1558 – 1592) era autor inglês, famoso dramaturgo elisabetano e crítico literário. Suas críticas frequentemente eram publicadas em panfletos. Produziu diversas peças, romances e uma publicação em soneto. Apesar de toda produção e sua popularidade na época, é reconhecido pela crítica atribuída a William Shakespeare.

<sup>5</sup> Citação do panfleto póstumo em que o autor tece críticas a William Shakespeare que despontava no cenário da dramaturgia inglesa [...] *there is an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his Tiger's heart wrapped in a Player's hide, supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you: and being an absolute Johannes factotum, is in his own conceit the only Shake-scene in a country.*

encenado, o que certamente demandaria tempo para desde a redação das falas e preparo para as representação teatral.

Ademais, vale a pena destacar ainda que entre o final de 1592 a 1594, a Inglaterra encontrava-se acometida por uma epidemia de Peste Bubônica, o que resultou no fechamento dos teatros temporariamente, que novamente resultaria em um período de produção.

## 2.2 – A ERA ELISABETANA E O SURGIMENTO DO TEATRO

Discorrer sobre a vida e obra de William Shakespeare perpassa pelo contexto histórico inglês marcado pelo reinado de Elisabeth I e a ascensão do gênero dramático, e assim, analisando a transição de seus primeiros textos poéticos (“*Vênus e Adonis*” e “*A Violação de Lucrecia*”) para o drama, hipóteses sugerem que o autor foi movido por uma condição pessoal, como em busca

de auto-realização, ou por motivos financeiros que o levassem a ver melhores possibilidades no teatro ou mesmo que sua carreira de ator e adaptador poderiam lhe abrir horizontes para a criação dramática, cujo alcance social é mais amplo que o da poesia (CEVASCO E SIQUEIRA, 1985, p.23-24).

Para Greenblatt (2011, p. 85) “na imaginação de Will, o fracasso do pai deve ter se assemelhado a um naufrágio, mas, em primeiro lugar, os Shakespeares não tinham acesso seguro à condição cavalheiresca”. Dessa forma, o sonho pela reabilitação materializava-se em suas escritas e, de fato, as peças shakespearianas lhe renderam fortuna e reconhecimento duradouros, perpetuando-se por gerações e nacionalidades.

Assim, para aprofundar a explanação sobre suas produções, oferece-se um panorama a respeito do contexto histórico vivido pela Inglaterra e as condições dos teatros neste período. Para Heliadora (2008, p. 9), “o segredo do teatro Elisabetano foi ter aproveitado o melhor de dois mundos, misturando a ação do teatro popular e a forma do teatro romano”. Referendando essa relação,

a escrita de Shakespeare se erigiu sobre duas expectativas essenciais que as moralidades inspiravam em suas plateias, primeiro, a de que a peça digna de ser vista deve estar relacionada a alguma coisa central do destino humano. Segundo, ela deve atingir não apenas o círculo da elite culta, mas também da massa da população comum (GREENBLATT, 2011, p.29).

É nesse prisma que delinea-se a relação entre o popular e o erudito a partir do vínculo estabelecido entre a riqueza advinda da tradição oral e a produção de uma literatura que se torna atemporal e relevante.

Na Inglaterra dos séculos XV e XVI, superaram-se anos de guerras e conflitos travados interna e externamente pelo controle territorial e ascensão ao poder, o que convida os ideais renascentistas que resgatam expressões puramente artísticas e estimula a criatividade. A literatura medieval, das narrativas de heróis, batalhas e monstros é substituída pelos estímulos dos estudos greco-romanos, inspirados na natureza da vida humana, seus prazeres e angústias, suas conquistas e desventuras, seus excessos e suas limitações.

O Rei Henrique VIII rompe com a Igreja Romana, e cria a Anglicana, a partir da recusa do Papa de anular seu casamento com Catarina de Aragão, sua primeira esposa, de família nobre espanhola, o que impossibilitaria seu matrimônio com Ana Bolena. Logo, a reforma religiosa de Henrique VIII alterara de vez a balança do poder, tornando o rei a fonte de autoridade em matéria de doutrina, de moral e interpretação das Escrituras.

Demonstração de extremo autoritarismo à parte, a decisão unilateral impactou a fundamentação do estado moderno inglês. As esferas sociais, econômicas, políticas e logicamente religiosa sofreram alterações tremendas prevalecendo a modernização, que pode ser exemplificada pela criação da técnica de impressão por William Caxton, ao fim do século XV.

Após uma disputa de poder entre seus herdeiros, Elisabeth I reina por 44 anos (1558-1603), destacando-se o florescimento do drama inglês com William Shakespeare e outros autores. “O texto dramático é o gênero de maior destaque e, embora houvesse público para a prosa, a audiência da época era muito mais preparada para ouvir do que para ler” (CEVASCO E SIQUEIRA, 1985, p.17). Uma forma rudimentar de teatro era vivenciada pelas encenações dos textos bíblicos, seguindo a tradição religiosa, o que após o renascimento mudaria drasticamente.

A respeito dos experimentos literários sob influência do renascimento, William Henry Hudson (1841-1922), autor de “*An outline history of English Literature*), destaca que

repletos de entusiasmo por tudo pertencente à antiguidade pagã, homens agora voltaram para os clássicos para inspiração e exemplo no drama como em todas as outras áreas do campo literário, apesar de serem das obras em

Latim, não as dos dramaturgos gregos, que eles tomaram como seus modelos. Inicialmente, as comédias de Plauto e Terence - e as tragédias de Sêneca próprias eram encenadas nas universidades e em ocasiões especiais em outros lugares, perante audiências de acadêmicos. Depois vieram as imitações latinas, e oportunamente estas foram seguidas pelas tentativas de criar peças inglesas mais ou menos seguindo os padrões das originais. Em tais tentativas escritores ingleses aprenderam muitas lições valiosas nos princípios da construção dramática e técnica<sup>6</sup> (HUDSON, 1913, p. 51, tradução nossa).

Alinhados a esses movimentos criativos, as encenações inglesas passam a ser representadas por trupes itinerantes, formadas por indivíduos sem disposição social reconhecida, que percorrem o interior do país em suas carroças, apresentando-se em locais disponíveis, que possibilitavam a execução de seu ofício bem como sua observação. A ruptura com a Igreja Católica impacta na proibição de encenações de cunho religioso, o que impulsiona a produção de novos textos. À medida que a arte e seus envolvidos elevam a qualidade dos trabalhos – dos escritos, das atuações – melhores condições passam a surgir.

James Burbage (1531-1597) foi o responsável pela primeira edificação construída com o propósito de receber as apresentações. Localização essa, propositalmente, distante do controle dos administrados puritanos, que não viam com ‘bons olhos’ a propagação da arte cênica.

Ao construir em 1576 o “Theatre”, Burbage introduziu algumas alterações cruciais para o desenvolvimento do teatro Elisabetano: o espaço cênico propriamente dito foi bastante ampliado e parcialmente protegido por um telhado; na estrutura do prédio em si, por trás do espaço antes ocupado pelas carroças, foi criado um novo espaço, que veio a ser chamado de “palco interior”, com uma porta a cada lado e camarins; o resto do quadrilátero abrigava dois ou três níveis de arquibancadas, onde pagavam mais caro os que preferiam sentar-se durante o espetáculo, ao invés de permanecerem em pé em torno do palco, como acontecia nas antigas hospedarias; para não desperdiçar espaço, acima do palco interior havia um outro espaço igual, chamado palco superior; e, em outro nível, ainda acima, ficava o espaço para os músicos. (HELIODORA, 2009, p.7).

As produções Elisabetanas destacaram-se pela adoção do verso branco e a capacidade de reter a atenção da plateia. Shakespeare, em suas peças, mantinha preocupação com o público, haja vista que o teatro era aberto às pessoas de diferentes

---

<sup>6</sup>Filled with enthusiasm for everything belonging to pagan antiquity, men now went back to the classics for inspiration and example in the drama as in all other fields of literary enterprise, though it was the works of the Latin, not of the Greek playwrights, that they took as their models. At first, the comedies of Plautus and Terence – and the tragedies of Seneca were themselves acted at the universities, and on special occasions elsewhere, before audiences of scholars. Then came Latin imitations, and in due course the sewere followed by attempts to fashion English plays more or less precisely upon the patterns of the originals. In such attempts English writers learned many valuable lessons in the principles of dramatic construction and technique

grupos sociais. Segundo Burgess (2006, p.92), a audiência heterogênea esperava receber algo específico: “ação e sangue para os iletrados, belas frases e engenho para os almofadinhas, humor sutil para os refinados, palhaçada escandalosa para os não-refinados, assuntos amorosos para as damas, canção e dança para todos”.

Assim, a *materialidade do texto*<sup>7</sup> para a representação teatral remete aos elementos básicos ao processo de comunicação, que para Antônio Cândido (2000, p. 21) “pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige” e, nesse sentido, observa-se a constituição do teatro como forma de expressão, de reflexão sobre as condições reais e/ou imaginárias em que os participantes vivenciam, ou seja, “**o efeito**” que o autor chama de “**quarto elemento do processo de comunicação**” (grifo nosso).

Por conseguinte, tendo os textos shakespearianos como destino a encenação, ou seja, a representação teatral, vale ressaltar as diferentes modalidades de transmissão oral:

a primeira tenta decifrar as práticas de oralidade presentes nas representações teatrais: récita, canto, leitura em voz alta, etc.; [...] uma segunda estratégia de investigação procura extrair os “indícios de oralidade” das próprias obras [isto é] os instrumentos implícitos ou explícitos que destinavam os textos àqueles que os leriam em voz alta ou os escutavam; [...] e, por fim, um terceiro modo de investigação, mais técnico e mais explícito, dedica-se ao estudo das transformações da pontuação (CHARTIER, 2002, p. 22-23).

Logo, verifica-se um movimento de migração textual, iniciado nos relatos orais, advindos das tradições de transmitir conhecimentos populares pela ‘contação de histórias’, à materialização de textos a partir do registro escrito, para em sequência, reassumir a condição oral, no formato de representação teatral. As narrativas orais, em suas condições primordiais, aderem à primeira modalidade, seja pela leitura em voz alta ou pela adoção de cantigas. O processo de escrituração bem como o ato de encenar incorporam as modalidades seguintes para alcançar a comunicabilidade tal e qual condizente ao meio de representação.

Ao tratar desse processo de representação teatral, Chartier (2002) analisa as comédias de Molière, destacando a necessidade de adequação ao público e ao meio para que o texto atinja a comunicabilidade mais efetiva e eficaz possível. As encenações ocorridas em Versalhes, em festas da corte, enquadravam-se em atividades de diversão, enquanto que as realizadas em teatros demandavam maior ornamentação, na

---

<sup>7</sup>Roger Chartier (Lyon, 9 de dezembro de 1945) adota a terminologia “materialidade textual” a partir de construções históricas centradas em *representações* e *apropriações*, distanciando-se de interpretações reducionistas meramente fundamentadas em contexto sociais e/ou autoria.



composição de músicas e danças que refletissem os sentimentos das personagens. Por fim, na versão impressa, o objetivo seria transmitir emoções e sensações somente a partir da leitura. Assim, percebe-se que um mesmo texto, apresenta-se em três modalidades de sua representação, em três relações com a obra, para três públicos (CHARTIER, 2002).

Assim, ao assumir uma retomada de narrativas orais, “a Inglaterra descobre em seu passado outro ciclo de lendas medievais recontadas em baladas populares muito difundidas, que datavam pelo menos do ano de 1400” (MACHADO, 2000, p. 47). E, para corresponder à exigência de espaços dedicados à encenação, surge a criação do primeiro teatro inglês (The Theater), que com o sucesso da prática dentre a comunidade inglesa, incentivou a construção de novos espaços (The Blackfriars Theatre, The Curtain Rose and Fortune Theatres), alavancando a produção literária de novas peças e o estabelecimento de companhias teatrais que, para assegurar sua atuação, eram apadrinhadas por nobres, que assim recebiam ‘autorização’ da monarquia e da nobreza para prosseguir com suas atividades.

A nação inglesa mantém-se imbuída de relações conflitantes. O teatro surge e galga espaço entre diversas camadas sociais, incluindo a realeza, contudo, setores mais conservadores têm dificuldades em conceber tal expansão e, assim, paradoxalmente ao sucesso que circundava o universo teatral,

a lei da vadiagem, de 1604, que dava continuidade a regras mais antigas, incluía entre os que deviam ser enquadrados os atores de interlúdios, receptadores, tratadores de ursos, menestréis, intelectuais e marinheiros pedintes, quiromantes, advinhos e outros (GREENBLATT, 2011, p. 88).

A constituição das companhias de teatro era não apenas fundamental para a organização laboral, como um mecanismo de regulamentação para sua prática. Dessas, duas merecem destaque, considerando a sua permanência no cenário inglês por anos – “Os Homens dos Comandantes” (Admiral’s Men) e “Os Homens do Lorde Chamberlain” (Lord’s Chamberlain’s Men), que tinha como ator e principal autor, William Shakespeare, que após colher frutos de suas criações, torna-se sócio da companhia, que passa a se chamar “Os Homens do Rei” (The King’s Men) e de um teatro – O Globo (The Globe) - construído em 1599.

As apresentações encenadas no teatro Globo ocorriam somente durante o verão, haja vista que a edificação inicial não era coberta. Outro fator relevante que influenciava as representações teatrais era a recorrência de surtos de pestes que

assolavam o continente europeu. Como medida de prevenção, adotava-se a prática de confinamento, evitando-se quaisquer tipos de aglomeração popular. Tal proibição frente à necessidade de sobrevivência das companhias, obrigava a retomada de apresentações itinerantes.

O famoso teatro ‘Globo’, que mais recebeu as peças Shakespearianas, tem uma história marcada por infortúnios. Foi destruído por um incêndio em 1613, e após a reconstrução um ano depois, acabou demolido em 1644, por ordem dos puritanos que ascendiam ao poder. O teatro foi reconstruído próximo ao seu local original, sob moldes modernos e, em 1997, renomeado de “International Shakespeare Globe Centre” ou simplesmente “Shakespeare’s Globe”, foi inaugurado.

### 2.3 – O DRAMA SHAKESPEARIANO –APRECIANDO SUAS PEÇAS

Como membro da companhia “Os Homens do Lorde Chamberlain”, Shakespeare escreveu 37 peças e atuou até o fim de sua vida, sem nunca fazer parte de outra trupe. Com a ascensão do Rei James I, alçado como patrono, o grupo assume o nome de “Os homens do Rei” e encena suas produções na corte, em teatros públicos ou mesmo em instâncias privadas para ocasiões específicas. Em Londres, registros de pagamentos em nome de Shakespeare podem ser encontrados e o sucesso alcançado rendeu a sua família o título de ‘gentleman’, e com a concessão, a pedido do próprio autor, de um brasão de armas com o lema “*non sans droit*” ou “não sem direito”.

Quando Shakespeare chega a Londres encontra um rico e variado panorama da nova dramaturgia de poetas, que não obedecia a nenhuma regra ou estética pré-determinada e que era aprovada ou não simplesmente pelo teste do palco: o que funciona no palco, o que chega bem ao público, o que é aceito e imitado (HELIODORA, 2014, p.36).

O período fora marcado por produções de extrema qualidade, fomentadas pelos ideais renascentistas. Christopher Marlowe (1564-1593), autor de “*Tamburlaine, O Judeu de Malta e Dr. Fausto*” entre outras obras, figurava no cenário inglês antes de Shakespeare, destacando-se pelo estilo literário e temáticas abordadas. O mesmo se aplica a Thomas Kyd (1558-1594) com “*A Tragédia Espanhola*” ficando reconhecido pelas produções trágicas de alta qualidade enquanto na comédia de humor, antes se destacava Ben Jonson (1573-1637), que popularizou peças satíricas. Como expoentes na

poesia lírica ressaltam-se Edmund Spenser (1552-1599), Sir Philip Sidney (1554-1586) e Sir Walter Raleigh (1552-1618).

De volta à produção Shakespeariana, um dos grandes desafios em retratar suas peças produzidas principia-se no estabelecimento da ordem cronológica de suas criações, haja vista que naquele período a inserção do ano da elaboração não era uma prática adotada. Bloom (1998, p. XV, tradução nossa) afirma que “organizar as peças de Shakespeare na ordem de sua composição permanece uma intervenção contestável. Esta cronologia, necessariamente provisória, segue em parte o que geralmente é considerado como sendo a autoridade acadêmica”<sup>8</sup>. Mediante essa especificidade, autores especialistas em Shakespeare – incluindo aqueles adeptos à “Bardolatry”<sup>9</sup> – estabelecem sistemas organizacionais baseados nas datas estipuladas por convenções academicistas.

Assim, considerar-se-á as disposições de Harold Bloom (1998), autor e crítico literário reconhecido por seus estudos shakespearianos, bem como as de Barbara Heliadora (2014), referência brasileira no assunto. Enquanto Bloom dispõe as obras de Shakespeare em nove ‘categorias’, Heliadora o faz em seis. Para possibilitar maior visualização e comparação enquanto ‘sistemas’, apresenta-se o seguinte quadro ilustrativo:

**Quadro 1: Peças shakespearianas a partir de Bloom (1998) e Heliadora (2014)**<sup>10</sup>

Harold Bloom em Shakespeare: The Invention of the Human (1998)		Barbara Heliadora em Shakespeare o que as peças contam (2014)	O Aprendizado
The Early Comedies	(1) <sup>11</sup> The Comedy of Errors 1593 (2) The Taming of the Shrew 1593-94 (3) The Two Gentlemen of Verona 1592-93	(1) A Comédia dos Erros 1594 (10) Trabalhos de Amor Perdidos 1598 (3) Os dois Cavalheiros de Verona 1598	
The First Histories	(4) Henry VI- 1589 – 91 (5) Richard III 1592- 93 (6) King John 1594-96	(4) Henrique VI <sup>12</sup> 1590 - 92 (5) Ricardo III 1592 (7) TitusAndronicus 1594	

<sup>8</sup>“arranging Shakespeare’s plays in the order of their composition remains a disputable enterprise. This chronology, necessarily tentative, partly follows what is generally taken to be scholarly authority”.

<sup>9</sup>Nome que se refere aos fãs de William Shakespeare - “O Bardo”, introduzido por George Bernard Shaw como “bardolatry”.

<sup>10</sup> Autoria nossa.

<sup>11</sup>A inserção de número serial para cada obra tem como propósito possibilitar facilmente a localização dos títulos original e traduzido.

<sup>12</sup>Algumas peças históricas do autor possuem mais de um volume, nomeadamente Henrique VI que possui três volumes enquanto Henrique IV está dividida em duas partes.

<b>The Apprentice Tragedies</b>	(7) Titus Andronicus 1593-94 (8) Julius Caesar 1599 (9) Romeo and Juliet 1595-96		
<b>The High Comedies</b>	(10) Love's Labour's Lost 1594-95 (11) A Midsummer Night's Dream 1595-96 (12) The Merchant of Venice 1596-97 (13) Much Ado About Nothing 1598-99 (14) As You Like It 1599 (15) Twelfth Night 1601-2	(2) A Megera Domada 1594 (11) Sonho de Uma Noite de Verão 1595 (12) O Mercador de Veneza 1597 (6) Rei João 1594 (9) Romeu e Julieta 1596	<b>Liberdade Do Domínio da Forma</b>
<b>The Major Histories</b>	(16) Richard II 1595 (17) Henry IV 1596-98 (18) The Merry Wives of Windsor 1597 (19) Henry V 1599	(16) Ricardo II 1596 (17) Henrique IV 1597-1598 (18) As Alegres Comadres de Windsor 1597 (19) Henrique V 1599 (8) Júlio César 1599	<b>A Responsabilidade do Poder</b>
<b>The "Problem Plays"</b>	(20) Troilus and Cressida 1601-2 (21) All's Well That Ends Well 1602-3 (22) Measure for Measure 1604	(20) Troilus e Créssida 1605 (21) Bom é o que acaba bem 1605 (22) Medida por Medida 1604	
<b>The Great Tragedies</b>	(23) Hamlet – 1589-93 (24) Othello 1604 (25) King Lear - 1605 (26) Macbeth - 1606 (27) Antony and Cleopatra – 1606	(23) Hamlet 1601 (24) Otelo 1604 (25) Rei Lear 1606 (26) Macbeth 1607 (27) Antônio e Cleópatra 1609 (13) Muito Barulho por Nada 1598 (14) Como quizerem 1604 (15) Noite de Reis 1602 (28) Coriolano 1608 (29) Timon de Atenas 1608	<b>A Maturidade</b>
<b>Tragic Epilogue</b>	(28) Coriolanus – 1607-8 (29) Timon of Athens – 1607-8	(30) Péricles 1606 (31) Cymbeline 1609 (32) Conto de Inverno 1611 (33) A Tempestade 1611	<b>Os Romance</b>
<b>The Late Romances</b>	(30) Pericles 1607-8 (31) Cymbeline 1609-10 (32) The Winter's Tale 1610-11 (33) The Tempest 1611 (34) Henry VIII 1612-13 (35) The Two Noble Kinsmen <sup>13</sup> - 1613	(34) Henrique VIII 1614	<b>Passando o Bastão</b>

A compilação dos dados acima corrobora com a assertiva a respeito da dificuldade de oferecer uma ordenação cronológica precisa ao considerar o (s) suposto (s) ano (s) de publicação. Visivelmente, percebe-se que várias datas divergem entre os autores, uma vez que cada qual, em seu levantamento bibliográfico, adota fontes, que por si só, trazem inconsonâncias.

<sup>13</sup>A peça "Two Noble Kinsmen" (1634) apresentada por Bloom – traduzido para português como "Os Dois Nobres Parentes" não se encontra contemplada na obra analisada de Heliadora e por isso, não foi inclusa no quadro ilustrativo.

No que tange à categorização adotada, o aspecto cronológico assume condição coadjuvante, prevalecendo no estilo de Bloom a estruturação por gêneros associados ao avanço literário atingido pelo autor, o uso dos adjetivos ‘*great* (grande), *major* (maior) and *high* (alta)’ remetem ao ápice das produções literárias do autor enquanto que as obras de seu período considerado mais crítico, de sucesso inferior, mediante a recepção do público e crítica, recebem o nome de “peças problemáticas” ou “peças de crise”. Já Heliodora, em sua organização em seis ciclos considera a evolução de Shakespeare como aprendiz e mestre a partir de sua própria prática.

Em ambos encontram-se não somente a análise das obras, apreciando a construção de enredos e personagens, mas também as influências de elementos externos e internos como a monarquia - detentora de poderes políticos e religiosos -, o público, as oscilações inerentes aos contextos histórico-sócio-cultural vivenciados, além das colaborações e críticas de outros autores.

As primeiras produções dramáticas de Shakespeare oscilavam entre comédias e os relatos históricos. Esses, incluindo a trilogia de “*Henrique VI*”, “*Ricardo III*” e “*Titus Andronicus*”<sup>14</sup> tinham como inspiração a própria história da Inglaterra e enalteciam a monarquia, considerando que as peças, para serem encenadas dependiam do aval da nobreza e realeza. Assim, parece lógico que o autor, em seus anos iniciais, não cometeria ‘suicídio’ literário ao criticar o poder vigente. Heliodora (2014) ressalta a distinção entre a peça histórica e crônica, em que essa remete a uma mera construção narrativa cronológica enquanto a outra apresenta um monarca específico como ‘fio condutor’ que possibilita a exposição de uma temática de interesse do autor.

Os textos cômicos Shakespearianos incluem “*A Comédia dos Erros*” e “*A Megera Domada*”, como as primeiras comédias românticas, assim como “*Os Dois Cavalheiros de Verona*” e “*Trabalhos de Amor Perdido*” como comédia sofisticada, voltada para o público mais aristocrata. Sobre a primeira obra do autor - “*A Comédia dos Erros*”, que segue o modelo da comédia romana, Harold Bloom afirma que o autor “não lê ou escreve como um trabalho de aprendiz. É uma elaboração extremamente sofisticada de aprimoramento a partir de Plauto, o dramaturgo cômico romano”.<sup>15</sup> (1998, p. 2, tradução nossa).

<sup>14</sup>Escusa-se de inserir as datas estimadas das obras de Shakespeare haja vista a menção no quadro ilustrativo.

<sup>15</sup> “does not read or play like apprentice work. It is a remarkably sophisticated elaboration of /and improvement upon Plautus, the Roman comic dramatist.

Essas produções compreendem o que muitos especialistas definem como o primeiro período de Shakespeare ou período de aprendizado em que suas criações encontram-se sujeitas ao escrutínio do público. Outro aspecto importante que merece ressalva situa-se na questão da colaboração e competição, como prática comum na elaboração dos dramas do período Elisabetano. Segundo Burgess (2003, p. 92)

Shakespeare provavelmente trabalhou com Beaumont e Fletcher, assim como com outros escritores notáveis. Além disso, ele ocasionalmente pegava uma peça que já existia (tal como o Hamlet original, provavelmente escrito por Kyd) e a reelaborava, sempre melhorando. Essa reelaboração era mais congenial a ele do que a invenção de novas tramas.

Tal constatação, bem como a identificação da intertextualidade adquirida a partir de ‘empréstimos’, tem servido de combustível para inflamar as teorias a respeito da autoria que descredita tanto a existência quanto a capacidade produtiva do autor, condição a que críticos bardoltras atribuirão à genialidade do autor. Sobre o objeto desta pesquisa e as obras mencionadas neste trabalho, afirma-se que “Shakespeare é com certeza o seu autor, quer inteiramente, quer em sua maior parte” (BURGESS, 2003, p. 92).

Já entre 1594 a 1600, o autor mantém a produção dos gêneros cômico e histórico, aperfeiçoando suas técnicas, atingindo mais sucesso e reconhecimento. Nesse período, a Inglaterra é apresentada às grandes comédias shakespearianas, destacando-se “*Sonho de uma noite de verão*”, “*A Megera Domada*” e, logicamente, “*O Mercador de Veneza*” como as comédias que até a atualidade exprimem maior conhecimento e propagação popular.

Na sequência, entre 1600 e 1609, o autor atinge o auge com suas grandes tragédias que incluem *Hamlet*, *Otelo* e *Macbeth* e um declínio com três obras – as chamadas ‘*problem plays*’. O consenso entre estudiosos do autor afirma que as comédias produzidas após o sucesso atingido com as grandes tragédias assumiam um caráter sombrio, vis-à-vis um reflexo de um momento nebuloso que incluía a morte de seu único filho. Na conjuntura apresentada por Heliodora, tanto as grandes tragédias como as peças de menor sucesso, deparam-se com o período de ‘maturidade’ do autor em sua composição. Assim, a autora contrapõe a noção de que as ‘comédias sombrias’ sejam o reflexo da vida do autor. Para ela,

O grande engano dessa visão, digamos romântica, é que ela não leva em consideração um aspecto simples: no mesmo período em que Shakespeare criou suas grandes tragédias, ele também escreveu suas mais notáveis

comedias românticas, bem como as chamadas comédias sombrias. É preciso, então aceitar o fato de Shakespeare ter alcançado, a partir dos primeiros anos do século XVII, em seu amadurecimento pessoal e artístico, um nível no qual um artista produz o melhor de sua obra (HELIODORA, 2014, p. 211).

Infere-se, portanto, a possibilidade de que a mudança de tom de comédia romântica para um estilo mais amargo, incluindo nuance trágica em sua estrutura, bem como o uso de uma linguagem mais elitista, possa ter contribuído para uma avaliação menos favorável. Supõe-se, inclusive, o cenário de que as comédias sombrias sequer ter sido submetidas ao público em quantidade (número de apresentações) e audiência diversificada como ocorrido em outras situações. As comédias sombrias “*Troilus e Créssida*”, “*Bom é o que acaba bem*” e “*Medida por Medida*”, segundo Bloom (1998, p. 327, tradução nossa) “são, em sua maioria, nihilistas e abertamente um testamento de amargura”.<sup>16</sup>

Caminhando para os últimos anos de produções, observa-se a abdicação do tom mais sombrio em prol de construções narrativas do romance dramático preenchido por nuances de conciliação. Por fim, as obras “*Cimbelina*, *Conto de Inverno* e a *Tempestade*”, contemplam a ideia de perdão e inserções mais alegres, abandonando a violência explícita das grandes tragédias do autor.

Com base nessa breve exposição, salienta-se que a obra de Shakespeare em nada é monolítica: as tragédias apresentam comicidade e as comédias são trágicas. As peças históricas imbuem-se de carga humorística. O humor, porém, presente em suas últimas produções, “é mais contido, mais filosófico e mesmo um tanto melancólico [...] O tema da resignação e do perdão é constante e, com elas, o dramaturgo despede-se dos palcos, cinco anos antes de sua morte” (CEVASCO E SIQUEIRA, 1985, p.27).

Sete anos após a morte de Shakespeare, dois de seus amigos, membros da companhia “Os Homens do Rei” (“King’s Men”), John Jeminges (1566-1630) e Henry Condell (1576-1627) publicam uma compilação de dramas do autor que recebem o nome de *First Folio* ou Primeiro Fólio, que engloba 36 peças Shakespearianas, incluindo um poema de Ben Jonson que prefacia o volume, com o célebre verso que afirma que o autor era ‘*not of an age, but for all time*’<sup>17</sup>. Outros três volumes, totalizando quatro fólios, contribuíram, e ainda o fazem, para a disseminação e comprovação dos trabalhos elaborados.

<sup>16</sup>“are mostly overtly bitter testament and nihilist

<sup>17</sup>“não de uma era (período), mas de todos os tempos”

Ao concluir esse tópico que busca demonstrar a gama que compreende o drama shakespeariano reitera-se a genialidade do autor, considerando a variação de gêneros, estilos e temáticas abordadas em um intervalo de aproximadamente duas décadas. É surpreendente, para ‘*bradólatras*’ ou não, a significância de suas obras para a comunidade literária bem como para o público em geral.

#### **2.4 – A PEÇA ‘O MERCADOR DE VENEZA’**

Considerando a categorização apresentada anteriormente, “*O Mercador de Veneza*” prefigura-se em um período de alta produção literária do autor, estando representado por Bloom como uma de suas ‘altas comédias’ e por Heliodora como integrante do período de liberdade do domínio da forma. Essa condição, aliás, desperta interesse ao discorrer que a obra é uma comédia repleta de nuances trágicas. Demonstra-se nas palavras de Greenblatt, uma síntese desse enredo, afirmando que

um rico comerciante perde toda a sua fortuna numa série de naufrágios e está a ponto de ser esartejado por um impiedoso credor judeu quando, por meio de uma criativa interpretação da lei, recupera tudo o que perdera e fica ainda com o dinheiro do credor (GREENBLATT, 2011, p. 80-81)

Pela descrição, nota-se a ênfase nos percalços em que a personagem central que intitula a obra experimenta, o que, no entanto, à medida que a história evolui, se apresenta secundário à narrativa. Elemento central da trama, o conflito judaico-cristão traz à tona a disputa vivenciada durante a era medieval, em que os judeus foram, em diferentes momentos e lideranças, perseguidos ou protegidos.

Basta resgatar a concepção de supremacia implantada pela Igreja Católica europeia, que intolerante, mantinha quaisquer ameaças, representadas por outras crenças, sob controle ou à distância. A autoridade católica proibia, com base no novo testamento, a prática da usura, porém os judeus, não adeptos a essa liturgia, estabeleciam-se como ‘provedores’ de possibilidades financeiras. A agiotagem se tornou a prática de sobrevivência de um povo que não conseguia se estabelecer em outros ofícios. “Essa liquidez fiscal era muito útil pela sociedade em que a lei canônica proibia os cristãos de cobrar juros, mas fazia dos judeus um alvo previsível de execração popular e de exploração pelas classes superiores” (GREENBLATT, 2011, p. 265).



Quase três séculos antes da escrita de “*O Mercador de Veneza*”, os judeus foram expulsos do reino da Inglaterra por um decreto real de Edward I (18 de Julho de 1290). O banimento manteve-se pelo restante da Idade Média e representou um período superior a 300 anos de perseguição obrigando a opção pelo exílio ou clandestinidade. Foi somente após a vitória do parlamento sob o reinado, chamado de revolução puritana, que as famílias judaicas foram novamente aceitas e incorporadas.

Resgatando tal conflito, a obra, composta por cinco atos e 20 cenas<sup>18</sup>, centraliza-se nas relações interpessoais estabelecidas pelas personagens de Antônio, Shylock, Bassânio, Pórcia e os conflitos que compõem a construção de diálogos, repletos de sentimentos e emoções que ora opõem ora unem os sujeitos antagônicos que engendram o cenário que fundamenta toda a história. Dentre as alterações presentes no drama, encontram-se as disputas entre cristãos e judeus, a prática proibida da usura, a superação do tabu do matrimônio endógamo, e os anseios que se apresentam na relação de amizade entre dois homens.

A usura, nesse contexto, assume uma condição central, pela representação de disputa entre judeus e cristãos. O historiador francês Jacques Le Goff (1924-2014) define a prática como a

arrecadação de juros por um emprestador nas operações que não devem dar lugar ao juro. Não é, portanto, a cobrança de qualquer juro. Usura e juro não são sinônimos, nem usura e lucro: a usura intervém onde não há produção ou transformação material de bens concretos (LE GOFF, 2004, p. 14).

Logo, a execração da usura transpõe as questões econômicas, e assume as esferas morais e religiosas, haja vista, a premissa de que um indivíduo se beneficia da adversidade do outro, por infortúnio ou má gerência de sua própria existência.

Como mencionado, a peça escapa da construção singular. Apesar de comédia, a obra possui uma intensa carga trágica e sombria. As personagens não ‘se enquadram’ nos paradigmas pré-concebidos de vilão e herói, a posição de protagonista – o mercador veneziano Antônio –, é rapidamente ‘reduzida’ à condição coadjuvante, enquanto Shylock, o suposto vilão e Pórcia, a mocinha, assumem as mais célebres e memoráveis falas. Neste período “Shakespeare começa a ampliar o campo de interesse e situar os protagonistas de suas tramas em ambientes mais complexos e com problemas mais sérios” (HELIODORA, 2014, p.118).

---

<sup>18</sup> Em “*O Mercador de Veneza*” de William Shakespeare, a distribuição das 20 cenas se dá: 3 cenas no ato I, 9 cenas no ato II, 5 cenas no ato III, 2 cenas no ato IV e 1 cena no ato 5.

Em síntese, Bassânio, um cristão sem posses, busca apoio financeiro de Antônio, mercador também cristão para cortejar Pórcia, bela dama da alta sociedade, que por decisão de seu pai, falecido, só pode se entregar ao casamento àquele bem sucedido em um tipo de ‘sorteio’. Por estar com todas as suas posses comprometidas em negociações além-mar, Antônio autoriza Bassânio a recorrer ao empréstimo a juros de um agiota local representado por Shylock, que aceita emprestar o dinheiro, estipulando como ônus, em caso de não cumprimento da dívida, ‘a *pound of flesh*’ (uma libra de carne) - correspondente a 453,6 gramas de carne – de uma parte do corpo de Antônio, à escolha do próprio cobrador da dívida.

O inesperado acontece, as empreitas financeiras de Antônio sucumbem a sua sorte e, incapaz de pagar sua dívida, é levado ao tribunal por Shylock que busca, perante a lei, assegurar o pagamento conforme estabelecido em contrato assinado. A tentativa de ressarcir seu prejuízo atinge a obsessão e a peça revolve no mote do pagamento ou não, da dívida.

Nesse íterim, enredos secundários compõem o drama incluindo a história de Jéssica, filha do usurário, que se apaixona por um cristão (Lourenço) e foge para viver seu romance, bem como Nerissa – fiel dama de companhia de Pórcia e Graciano – amigo de Bassânio – que, ao lado dos protagonistas da história, constroem sua própria narrativa. Assim, a trama desenlaça nuances de amor, tragédia e suspense.

Pela construção baseada no paralelo conflituoso entre cristãos e judeus, a obra, ao longo dos anos, tem sido considerada antissemita, o que, acredita-se, pode ter contribuído para uma postura de distanciamento entre leitores e obra. Para Bloom,

que o próprio Shakespeare foi pessoalmente antissemita, duvidamos, mas Shylock é uma daquelas figuras de Shakespeare que parecem manter-se longe dos confinamentos de suas peças. Há uma energia extraordinária na prosa e poesia de Shylock, uma força tanto cognitiva quanto passional, que é claramente um dos requisitos utilizados em excesso nas obras cômicas<sup>19</sup> (BLOOM, 1998, p. 171, tradução nossa).

Já Drakakis (2010, p.1, tradução nossa) descreve a peça como “a comédia mais controversa de Shakespeare porque, para o público moderno, ela levanta um tópico que tem se tornado um padrão de diferenças políticas entre tolerância e preconceito”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup>that Shakespeare himself was personally anti-Semitic, we reasonably doubt, but Shylock is one of those Shakespearian figures who seem to break clean away from their plays’ confiners. There’s an extraordinary energy in Shylock’s prose and poetry, a force both cognitive and passional, which palpably is in excess of the play’s comic requirements.

<sup>20</sup> [...] Shakespeare’s most controversial comedy because, for modern audiences, it broaches a topic that has become a touchstone of the political difference between tolerance and prejudice.

Tal controvérsia é representada pelo usurário, que para Le Goff (2004, p. 48) é “igualmente cortejado e temido por seu dinheiro, é desprezado e temido por causa dele, numa sociedade em que o culto a Deus exclui o culto público a Mammon”.

Apesar dessa constatação, especialistas em Shakespeare concordam que a construção da personagem alvo da polêmica – o usurário Shylock – e suas atitudes são feitas de tal maneira, que o vilão, na verdade, é a vítima maior da história e, assim, muitos estudiosos defendem a personagem como um ‘vilão cômico’. No entanto, ressalta-se, porém que a interpretação da personagem é subjetiva ao olhar e à experiência do próprio leitor, e assim sendo, há aqueles que optam por considerá-lo como um agiota sanguinário, sedento por vingança ou uma versão de um judeu estereotipado pela avareza.

Logo, mediante a polêmica que permeia o vilão, esse personagem, ao longo dos anos, tem recebido proeminente destaque em análises literárias. Além disso, chama a atenção o fato de que apesar de classificada como comédia pelo *First Folio*<sup>21</sup>, predomina-se o tom trágico e os discursos dramáticos. Dentre esses discursos, é notório “*Os judeus não tem olhos?*” (“*Hath not a Jew eyes?*”), de Shylock, proferido ao defender sua decisão de cobrar o que lhe foi prometido:

Um judeu não tem olhos? Um judeu não tem mãos, órgãos, dimensões, sentidos, afeições, paixões? Não é alimentado pela mesma comida, ferido pelas mesmas armas, sujeito às mesmas doenças, curado pelos mesmos meios, esquentado e regelado pelo mesmo verão e inverno tal como um cristão? (SHAKESPEARE, ATO III, CENA I, tradução Helena Barbas, 2002)<sup>22</sup>.

O fragmento ilustra parcialmente a subjugação a qual o usurário se percebe frente aos cristãos e, em seu discurso, reflete sobre a igualdade da condição humana. A referência à condição percebida pelo judeu tem influenciado diferentes discursos. Em uma adaptação cinematográfica brasileira “*Ó Paí, Ó*” (2007), o discurso é parafraseado pela personagem de Lázaro Ramos, modificando a palavra judeu, por negro, demonstrando a discriminação racial vivenciada na sociedade brasileira.

Superando a questão da usura imbuída no conflito judaico-cristão já estabelecida como temática da peça, faz-se necessário exaltar a relação entre os

---

<sup>21</sup>Primeira coleção publicada das peças teatrais de William Shakespeare. Estudiosos modernos afirmam que 750 cópias compunham a tiragem inicial feita por John Hemings e Henry Condell, seis anos após a morte do dramaturgo. Desses 750, 234 cópias são conhecidas até 2016. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/First\\_Folio](https://pt.wikipedia.org/wiki/First_Folio).

<sup>22</sup>Todas as citações da obra “*O Mercador de Veneza*” nesta dissertação foram retiradas da tradução de Helena Barbas (2002), assim opta-se por omitir a referência da tradução e ano em outras referências à obra.

sentimentos e emoções humanas que atuam como válvula propulsora da obra. O dualismo representado pelo amor e ódio assume condição proeminente: é o amor de Bassânio por Pórcia que motiva o pedido de ajuda financeira a Antônio, que em sentimento recíproco ao amigo, assume um débito com o agiota. Por outro lado, é o ódio de Shylock pelos cristãos, concretizado em Antônio, que o faz emprestar o dinheiro e estipular o pagamento absurdo e impensado.

De fato, a moldura que envolve as personagens está relacionada aos seus desejos mais íntimos que, recorrentemente, associam-se à ambição, seja pela busca do sentimento correspondido seja pela conquista da vingança. Se por um lado os judeus, refletindo o estereótipo da avareza e ganância, valorizam o enriquecimento financeiro, os cristãos simbolizam o apreço pelas relações interpessoais que representam, em sua completude, a felicidade.

Ainda sobre as questões relacionadas à complexidade do ser humano e suas emoções, o autor ratifica a importância da misericórdia e do perdão, que compõe as personagens. Pórcia apela à misericórdia de Shylock para perdoar a dívida de Antônio, que por sua vez exime Bassânio de qualquer responsabilidade pelo seu suplício. Graciano e Bassânio esperam o perdão de suas esposas por abdicaram dos anéis – símbolo do afeto que os une.

Aliás, a perspectiva religiosa a qual se relacionam perdão e misericórdia, está presente na construção dramática do autor. Esse dualismo pode ser transposto para o conflito entre Deus e o diabo, citados como forma de clamor ou reprimenda.

A obsessão de Shylock, com o cumprimento vingativo do contrato, sem se importar com o quanto as consequências seriam cruéis (cortar fora a libra de carne “mais perto do coração”) é configurada, especialmente como marca do Velho Testamento, da Lei Antiga, da teologia judaica”, superada pela nova revelação da misericórdia do novo testamento, invocada teologicamente na famosa fala da “qualidade da misericórdia de Pórcia” (ROSENBAUN, 2011, p. 379).

Para Drakakis (2010, tradução nossa), o ato de demonificar o indivíduo acontece de maneira dicotômica, haja vista que no ponto de vista dos judeus, os cristãos venezianos são diabólicos, enquanto que para esses, os judeus são o diabo encarnado<sup>23</sup>.

ANTÔNIO - Bassânio, observa como o diabo sabe tirar partido da Escritura. Uma alma vil, que cita as coisas santas, é como o biltre de sorriso ameno, ou uma bela maçã podre por dentro. Como é belo o exterior da falsidade! [...]

<sup>23</sup> The process of demonization works both ways, since from the Jew’s perspective the Cristian Venetians are diabolical, whereas for the later the Jew is the devil incarnate.

SHYLOCK - Sim, para sentir o cheiro de porco, para comer da casa de onde vosso profeta, o Nazareno, conjurou o demônio. Poderei comprar e vender convosco, conversar convosco, passear convosco, e assim por diante; mas não comerei convosco, nem beberei convosco, nem rezarei convosco (SHAKESPEARE, ATO I, CENA III),

Todavia, a religião não atua de maneira uníssona, sendo também apresentada em modelo paradoxal com a lei: por um lado aqueles adeptos à misericórdia divina bradam à corte pedindo a dispensa do contrato enquanto os fiéis à legalidade protestam contra a quebra do acordo, o que constituiria uma abertura de precedentes que arruinariam a instituição jurídica veneziana, tida até então em ‘alta conta’.

O aspecto legal, assim, estabelece-se essencial para o desvelar da trama, tanto no que tange ao conflito entre Shylock e Antônio, como para a escolha do pretendente de Pórcia, que encontra-se dependente da determinação de seu pai de que o merecedor de sua filha e, automaticamente, de seu patrimônio material, seria revelado somente através da loteria. A grande maestria do autor, ao inserir a lei como temática determinante, se ratifica pelo alerta dos riscos sujeitos à interpretação daquele que a utiliza. A mesma lei que pode condenar também tem a capacidade de absolver.

Enquanto a submissão à lei encontra-se em voga, a relação de desobediência paternal é retratada em diferentes núcleos da obra. Dentre os cerne protagonistas, encontra-se a relação de Shylock e sua filha Jéssica, que afronta a autoridade paterna ao ápice *mor*, ao optar por evadir-se com o cristão, apossando-se também das riquezas do pai. No caso de Pórcia, apesar de não contrariar a resolução deixada pelo pai em vida, o discurso intrinsecamente transmite uma carga de contrariedade e lamento sobre o aprisionamento ao qual a personagem se encontra, demonstrando absoluto desdém a vários pretendentes.

“Um é mais fácil ensinar a vinte pessoas como devem comportar-se, do que ser uma das vinte, para seguir a minha própria doutrina” [...] Mas, ai de mim! "Escolha" é modo de dizer. Não está em mim nem escolher quem eu desejara, nem recusar quem me desagradar. Desse modo, dobra-se a vontade de uma filha viva ante a de um pai morto. Não é duro, Nerissa, não poderemos escolher nem recusar ninguém? (SHAKESPEARE, ATO I, CENA II).

Dentre as personagens secundárias, Lancelote, até então servo do judeu Shylock, ao encontrar, após anos, seu velho pai cego oferece informações erradas sobre seu paradeiro, inclusive citando a própria morte para o lamento paterno. “A subversão de Lancelote, contudo, tem dimensões muito mais cômicas em comparação às temáticas

mais ‘nobres’ como o cuidado e afeição presumidamente assumidas em relações entre filhos e pais”<sup>24</sup> (DRAKAKIS, 2010, tradução nossa).

Outra incidência dicotômica na construção de Shakespeare se dá na delimitação espacial do enredo. Apesar de as obras shakespearianas romperem com os modelos estanques Aristotélicos que demarcam espaço e tempo, a escolha de seus cenários tende a ser fora do contexto inglês. Explícito no título da obra, Veneza e depois apresentada Belmonte, situadas na Itália, são escolhidas como cidades para ‘hospedar’ a trama. O distanciamento do território doméstico denota uma preocupação com possíveis associações do público a situações vivenciadas internamente, o que poderia gerar críticas que comprometeriam a receptividade da obra. Além disso, a opção de tecer a história em território estrangeiro, principalmente Itália e Grécia, berço das artes clássicas, induz aos ideais românticos.

As duas cidades oferecem realidades que divergem entre si. Veneza é vista como centro mercantil, transações econômicas e festividades repletas de libertinagem. O grande destaque que deve ser dado à Veneza do mercador é a sua influência no comércio da Europa. Havia grande circulação de dinheiro em Veneza e Belmonte. Em Veneza o que preponderava era o comércio e em Belmonte, o comércio do amor (HELIODORA, 1998, p. 276). Em contrapartida, Belmonte é tida como ‘local seguro’ para os enamorados bem como para aqueles que pretendem, por algum motivo, escapar dos perigos de Veneza. Segundo Drakakis (2010, p. 61, tradução nossa):

a oposição manifesta entre Veneza e Belmonte introduz adiante um imaginário conflito entre uma entidade política cujo próprio autoconhecimento, projetado sobre seus súditos legítimos, é preocupante em um mundo de fantasia que nunca pode satisfazer o desejo ou livrar-se de preocupações cotidianas. Assim, um dos maiores contrastes estruturais na peça acaba por ser algo diferente do que aparenta, um pouco como o baú de chumbo cujo conteúdo Bassânio arrisca sua fortuna.<sup>25</sup>

Dessa forma, funda-se um novo paradoxo constituído por homens e mulheres. O universo veneziano é predominantemente composto por indivíduos masculinos e seus conflitos: as aventuras dos jovens, os intercalços entre judeus e cristão, incluindo o julgamento. Alternadamente, Belmonte protagoniza as situações

<sup>24</sup> [...] lends a comic emphasis to the more serious theme of the care and provision that children are expected to make for parents.

<sup>25</sup> The manifest opposition between Venice and Belmont figures forth an imaginary conflict between a political entity whose own self-knowledge, projected onto its legitimate subjects, is troubling, and a fantasy world that can never quite satisfy desire or shake itself free from quotidian concerns. Thus one of the major structural contrasts in the play turns out to be something other than it claims to be, rather like the leaden casket upon whose contents Bassânio risks his fortune.

vivenciadas pelas personagens femininas abrangendo a “loteria” por Pórcia, os desenlaces amorosos das mulheres bem como a acolhida de Jéssica.

Aprecia-se assim a inegável capacidade do autor de desenvolver o enredo que intercala dualismos a partir de temáticas e universos distintos, que se agrupam e se apartam ao bel-prazer dos eventos, o que indubitavelmente ‘abraça’ a plateia, seja essa na condição de espectador, telespectador ou leitor.

Assim, explicitada a evidência de que a obra de Shakespeare influencia, até o presente, autores de diversas artes e nacionalidades, busca-se discorrer também a respeito das inspirações adotadas pelo Bardo na composição de “*O Mercador de Veneza*”. Para Bakhtin (2003, p. 95) “todo o texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla”. Logo, é correto afirmar que o autor inglês também estivera passível de influências diversas.

Nesse princípio, destaca-se que o autor inspira-se predominantemente em duas obras da literatura italiana – “*Il Pecorone*” de Giovanni Fiorentino (1378?) e “*Gesta Romanorum*” (coleção de contos do século XIV), supostamente referendando conceitos adquiridos em sua educação clássica e as influências das produções greco-romanas com as quais acredita-se ter tido contato. Autoridades acadêmicas em Shakespeare e suas obras reconhecem a probabilidade de outras fontes como *Zelauta* ou “*The Fountain of Fame*”, de Antony Munday, impressa em 1580, bem como outras, porém com a identificação de vínculos em menor escala.

Em *Il Pecorone*, encontram-se os principais indícios que estruturam a construção de “*O Mercador de Veneza*”. Inclui-se a barganha do pagamento da dívida com uma quantia de carne, que também se faz presente em *Zelauta*. No contexto literário brasileiro, a passagem da libra de carne (“*tirinha de couro*”) insere-se em “*O Auto da Compadecida*” (1955), de Ariano Suassuna (1927-2014) que adota a referência semelhante para a personagem de Chicó, que pleiteia casamento com Rosinha – a filha de coronel. Há indícios de que tal analogia seja citada em contos populares da literatura oriental, incluindo os países Índia e Pérsia, o que remete aos vínculos da tradição oral que são abordados no segundo capítulo dessa pesquisa.

Ainda na obra de Fiorentino, a busca pelo dinheiro de um agiota judeu para fins de realizar o matrimônio com uma bela de Belmonte, esta, porém, uma viúva, conhecida por conquistar e arruinar todos com os quais se envolve. Por fim, ao ser obrigado a pagar a dívida, o personagem é liberto de sua obrigação a partir de uma

intervenção feminina. Outras alusões identificadas estão na loteria dos baús pela mão de Pórcia também presente em uma coletânea de contos de fadas e lendas medievais em latim intitulada *Gesta Romanorum*, do século XIII assim como a figura do judeu, central na obra de Shakespeare, que traz semelhanças com a obra “*O Judeu de Malta*” (1589-1590), de Christopher Marlowe, que, aliás, já possuía peças de grande sucesso no teatro britânico, antes mesmo de Shakespeare se lançar no cenário literário.

Na obra Marlowiana, Barrabás é um rico judeu que se recusa a pagar impostos ao Rei, que por sua vez, apropria-se de suas posses. Consumido pelo ódio, Barrabás parte em busca de vingança, envenenando inclusive sua filha Abigail e matando seu amante. Ele apóia os turcos durante a invasão de Malta, o que lhe rende a governança do território, porém, ao assumir o poder, planeja exterminar seus, até então, aliados, em uma armadilha. Porém, traído, acaba sucumbindo à própria arapuca.

Para Azevedo (2008) a linguagem de Shylock e a forma que Shakespeare usa o personagem para demonstrar a dissimulação da sociedade cristã evidentemente foram inspiradas em Barrabás. Drakakis (2010, p.34, tradução nossa), por outro lado, ressalta que “a narrativa envolvendo um mercador italiano, um judeu e um usurário, um casamento entre amor e dinheiro, indica como esses detalhes interligados podem ter circulado no consciente popular Elisabetano”<sup>26</sup>.

Nota-se, portanto, que a escolha do enredo segue um arquétipo recorrente do período literário, não obstante, destaca-se possivelmente a alusão a um fato vivenciado na época, admitindo-se que, em 1594, o médico da rainha Roderigo Lopez, judeu convertido cristão, tenha sido julgado por traição, ao atentar contra a vida da própria rainha.

Condenado, o doutor foi enforcado e seu corpo esquartejado. Em virtude do escândalo envolvendo a acusação, julgamento e condenação, a temática relacionada aos judeus assume estado de furor e, assim, a peça de Marlowe volta a ser encenada, cerca de vinte vezes, em localidades diferentes, o que se presume ter motivado Shakespeare a produzir sua versão quanto ao personagem judeu.

Para Greenblatt (2011, p. 281) “a execução do Dr. Lopez foi um acontecimento público. Se Shakespeare testemunhou-a pessoalmente, deve ter visto ou ouvido alguma coisa além da habitual exposição horrenda de medo e crueldade

---

<sup>26</sup> The narrative involving an Italiante Merchant, a Jew and a usurer, a marriage between Love and Money, along with sundry refinements indicates how these interconnected details might have circulated in the Elizabethan popular consciousness.



extrema”. O autor ainda chama a atenção para relatos do historiador William Camden, que descreve uma declaração suposta proferida pelo sentenciado que afirmara, pouco antes de ser enforcado “que amava a rainha como amava a Jesus Cristo”. Tal afirmação, considerando as acusações de traição impetradas ao Dr. Lopez aliadas a seu status de ‘recém-convertido’, teriam gerado na plateia, reações de riso e zombaria, totalmente incompatíveis com o tom do momento.

Sobre as semelhanças demonstradas pela intertextualidade, Bloom (1998, p. 186) reitera que “a transformação de Shylock de um vilão-cômico (ao invés de um herói-vilão, como Barrabás) mostra Shakespeare trabalhando sem precedentes e por motivos dramáticos muito difíceis de imaginar”.<sup>27</sup> Coadunando com essa assertiva, Heliadora (2014, p. 223) descreve Barrabás com um “monstro de perversidade, de dimensões tais que beiram o caricato”.

Entende-se que o dialogismo e a intertextualidade são inerentes e indispensáveis para a produção literária, porém, torna-se imprescindível salientar que a transmutação oferecida por Shakespeare - seja na construção de Pórcia, como mulher encantadora, inteligente e honrada, que difere em essência da senhora de Belmonte de Sir Giovanni, ou em um vilão que desperta empatia ao ser vitimado pela soberania cristã, que se distancia do Barrabás de Marlowe, possibilita o engendramento exemplar de personagens, temas e conflitos que se completam em um enredo harmonioso.

---

<sup>27</sup>The transformation of Shylock from a comic villain (rather than a hero-villain, like Barrabas) shows Shakespeare working without precedents, and for dramatic motives very difficult to surmise.

### 3. VÍNCULOS COM A TRADIÇÃO ORAL E OS CONTOS POPULARES NA OBRA SHAKESPEARIANA

Embrenhando-se na análise de “*O Mercador de Veneza*”, sob o prisma da tradição oral, é possível reconhecer o enredo de contos populares, enquanto gênero literário, cujos personagens veiculam conceitos e valores. A criação e a transmissão de histórias são práticas imbricadas em toda e qualquer sociedade, antecedem a composição escrita, assim como desconsideram *status* social e cultural. A tessitura narrativa incorpora-se ao rol formado pela tradição oral como condição humana para exprimir ideias, conhecimentos e manifestações artísticas através da oralidade.

Essa condição de ‘criador’ fundamenta-se na necessidade humana de ‘se explicar’, de compreender sua natureza perante si e aos outros. Para Góes (1991, p. 64), “esta é a primeira preocupação com o valor científico a surgir no homem, seu primeiro sentir filosófico”. E assim, fundamentada em suas vivências e aprendizados, acrescidos de imaginação e fantasia, o homem começa a tecer narrativas que se materializam em mitos, lendas, fábulas e contos.

Sendo assim, infere-se que o universo popular, repleto de manifestações culturais, passa a integrar as produções literárias ao redor do mundo, conquistando espaço dantes ocupado pelas temáticas religiosas e narrativas de heróis fantásticos. Para tal, Patrick Ryan (2011) hipotetisa quanto a possibilidade de que Shakespeare tenha ouvido os contos populares de seus familiares ou professores em Stratford-on-Avon.

Com a popularização do teatro inglês no reinado de Elizabeth I, pessoas de toda Europa visitavam Londres e traziam consigo contos de todas as partes do mundo, logo, é plausível que o autor teria tido contato com essas histórias também. Segundo Greenblatt:

[...] costumes populares, todos eles firmemente enraizado nas Midlands, tiveram forte impacto na imaginação de Shakespeare, modelando seu senso dramático ainda mais que as moralidades levadas à província pelas companhias itinerantes. A cultura popular está presente em toda a sua obra, na rede de evocações e nas estruturas subjacentes (GREENBLATT, 2011, p. 39).

Ressalta-se que ao propor-se uma análise a partir das tradições orais, assume-se a condição de enveredar por campos imprecisos, no que tange às datas e fontes, que subsidiem a capacidade de pontuar onde, quando e, principalmente, por quem, tais elementos dos contos populares, possam ter sido cunhados pela primeira vez.

Afinal, é evidente que tanto anonimato quanto atemporalidade são características essenciais da tradição oral. Não obstante, para amparar cientificamente o estudo, referenda-se as renomadas coletâneas de contos populares realizados ao longo da história mundialmente, enquanto frutos de descobertas arqueológicas. Para Coelho (2012), no encaço dessas descobertas, surgem também escavações da memória popular, nacional; difundem-se as pesquisas das narrativas populares, que se empenhavam em revelar as verdadeiras raízes nacionais. A autora ainda destaca:

O cruzamento das várias pesquisas acabou revelando, nas raízes daqueles textos populares, uma grande fonte narrativa, de expansão popular: a fonte oriental (procedente da Índia, séculos antes de Cristo), a fonte latina (grego-romana) e a fonte céltico-bretona (na qual nasceram as fadas) (COELHO, 2012, p. 36).

Os mais antigos exemplos de compilações de mitos e lendas incluem a *Bíblia* (histórias hebraicas), os “*Vedas*” (lendas árias) e “*Zend-Avesta*” (narrativas persas). Esses, de cunho mais mítico, fantástico e maravilhoso, passam a conviver com os contos, que traziam os acontecimentos da vida cotidiana, assumindo uma condição moralizante perante a sociedade. Para estudiosos literários, o mais antigo conto é de autoria grega, conhecido como “*Conon*” que narra a peregrinação de um personagem que busca quitar uma dívida. Outros contos antigos, que se destacam são “*Calila e Dimma*” (origem indiana), “*O Sendeban*”, de origem judaica, que se assemelha aos contos de “*As Mil e Uma Noites*”.

Dentre os contadores de histórias, destacavam-se os Isopetes (séc. V ao XV) que retratavam histórias de animais. Jean La Fontaine (1621 – 1695) é um expoente desse gênero, fundamentando-se ainda em fontes da antiguidade como as “*Fábulas de Esopo*” (Grécia) e as “*Fábulas de Fedro*” (Roma).

Na sequência, o “*Fatum*”, ou o fado - destino do homem -, influencia a criação dos contos de fadas, que mesclam as narrativas humanas sob o viés maravilhoso. Esses contos não se restringem a um arquétipo de personagem específico, haja vista que as fadas não possuem castas e, dessa forma, possibilitam narrativas que contemplam uma sociedade livre. Essa modalidade encantou (e encanta) autores e leitores de diversas nacionalidades desde a Idade Média até os dias atuais.

Nos registros literários, a primeira coletânea de contos populares, que por muitos eram tidos como contos infantis, considerando a forma de transmissão e linguagem acessível, foi realizada pela França, no século XVII, durante o reinado de Luis XIV. Compilados por Charles Perrault (1628-1703), os “*Contos da Mãe Gansa*”

(1697) apresentavam narrativas coletadas a partir da memória popular. Góes (1991, p.77) destaca que “o maravilhoso ocupa lugar bem modesto na obra de Perrault. As fadas são singularmente raras em suas narrativas. Sua moralidade não é pedante, mas diluída no conteúdo”.

Ainda em busca pela determinação de autenticidade popular, como forma de identificação social, Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) – os Irmãos Grimm, pertencentes ao Círculo Intelectual de Heidelberg, passaram a viajar e hospedar-se em casas de alemães, com o intuito de recolher contos da memória popular, publicando, entre 1812-1822, o volume “*Contos de Fadas para Crianças e Adultos*”.

Na mesma monta, o dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875) coleta e recria contos advindos da cultura popular, mesclando elementos do folclore nórdico à fé religiosa, com o intuito de demonstrar meios para a superação de mazelas sofridas pela sociedade. Já no Brasil, Silvio Romero (1851-1914) foi o primeiro autor a coletar contos e lendas tradicionais brasileiros, obra intitulada de “*Contos Populares do Brasil*”, primeiramente publicada em Lisboa, em 1885. O volume, assim como todos os outros supracitados, mantém-se referência para pesquisas na área de tradição oral.

Ressalta-se ainda que a coletânea de Romero, assim como a antologia de Câmara Cascudo, ambos autores referências na construção da tradição oral brasileira, fundamentam-se não apenas na cultura indígena, como povo nativo do território nacional, mas majoritariamente em narrativas de origem europeia, considerando as influências dos povos colonizadores a partir de 1500. Outrossim os contos disseminados no velho continente, têm raízes em civilizações antigas como Pérsia e Índia. Dessa forma, justifica-se possíveis ‘distorções’ cronológicas entre as obras de Shakespeare e os contos populares quando citados nessa pesquisa.

Tal explanação, além de elencar os registros da memória popular, comprovando sua existência e relevância para a tradição oral, que fundamentam essa pesquisa, incitam para a constatação de que esses relatos, sejam originários da Ásia, África, Europa ou América, tanto do século V como XXI, prefiguram-se reais junto a sabedoria popular. Fica evidente que as coletâneas que buscavam traçar perfis sociais específicos, na verdade, contribuíram para o reconhecimento do sujeito humano.

Nessa perspectiva, propõe-se demonstrar na escrita de “*O Mercador de Veneza*” a presença de elementos inerentes à tradição oral apontando vínculos entelhados à simbologia que remetem aos contos populares sobreviventes às variações

temporais bem como linguísticas e culturais. A propósito, Candido (2006, p.127) afirma:

Mário de Andrade, em *Macunaíma* compendiou alegremente lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu, mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalçado que precisava adquirir estado de literatura.

Por mérito da tradição oral, pessoas absorvem desde sua infância produções literárias em diferentes formatos – contos, fábulas, lendas, mitos, cantigas – componentes de um arcabouço que integra a cultura popular que, por ventura, são retransmitidas, tanto oralmente como por escrito, suscitando a possibilidade de releituras inspiradas nas criações populares. Ou seja:

Todas as crianças do mundo aprenderam, geralmente da boca de suas mães, parlandas, canções, contos, que constituem o fundo cultural comum a seu grupo linguístico, assim como, em seguida, aprenderão os provérbios, as formulas cristalizadas, etc. Algumas dessas formas se fixam definitivamente e se transmitem sem variação alguma. Em outras formas, a liberdade ‘do contador’ é muito grande e a permanência se limita ao conteúdo semântico e a algumas formulas chaves (CALVET, 2011, p. 35).

Se, por um lado, indivíduos são capazes de reproduzir, na íntegra, cantigas de roda, provérbios e trava-línguas, o ato de narrar uma história agrega características peculiares ao narrador. Logo, ao aludir Shakespeare como autor popular, que alcançava instâncias sociais diversas, contempla-se a liberdade tomada pelo bardo ao incluir em sua composição matérias-primas advindas da tradição.

Luís da Câmara Cascudo em sua obra *“Literatura Oral no Brasil”* (2012) destaca que a Literatura Oral é conservada e transmitida a partir da tradição, assumindo uma condição poderosa, transmitida oralmente, por gerações. O termo ‘Literatura Oral’ tão utilizado por autores de extensa contribuição acadêmico-literária como os brasileiros Ricardo Azevedo e Silvio Romero é questionado por muitos a partir do paradoxo estabelecido entre a terminologia literatura, que remete à produção escrita, adotada em uma esfera que, em essência, pressupõe a ausência gráfica.

Pondera-se, nesse sentido, a relação controversa que permeia o estabelecimento de conceitos e nomenclaturas no que tange à dicotomia entre oralidade e escrita. Para Walter Ong (1998, p. 20), a utilização de tal alcunha não deveria ser “possível, sem causar uma distorção desastrosa, descrever um fenômeno primário começando por um fenômeno subsequente secundário e comparando as diferenças”. De fato,

hoje, muitos pesquisadores mostram-se insatisfeitos com essas distinções. No continente americano, o mal-estar se manifesta na opinião que parece prevalecer há alguns anos: no interior de uma mesma classe de texto será folclórico o que for objeto de tradição oral; “popular”, de difusão mecânica. Em outros lugares, a “literatura oral” será formada como uma subclasse da “popular”, enquanto que alguns, se negarão a ligar essas categorias ou atribuirão o título de “primitivo” a toda poesia “puramente” oral (ZUMTHOR, 2010, p. 20).

O autor ainda discorre quanto à utilização do termo popular para caracterizar a cultura, a literatura, bem como a canção e a poesia, o que meramente oferece uma perspectiva de pontos de vista suscetível à interpretação, tanto daquele que o utiliza tanto quanto àquele que o acessa. Logo, a inquietude que perpassa por essa questão concatena-se à pré-concepção de que o ‘oral’ ou ‘popular’ estaria em condição inferior à produção escrita. Todavia, nesse estudo proposto, tanto a literatura quanto a tradição oral harmonizam-se com a perspectiva daquilo que remete à cultura popular a partir de narrativas construídas pelo e para o povo. Coelho (2012, p.106) reitera que

foi por meio das fontes vivas da tradição popular que se divulgaram, no meio culto, as cantigas e estórias repetidas pelas crianças, verdadeiro ponto de transição entre a alma popular e a inteligência culta, e gravadas pela memória dos velhos, dos homens e das mulheres do povo, que sempre foram os grandes agentes de conservação e transmissão das tradições herdadas.

Em um paralelismo de paradoxos, identificado pela problematização entre oralidade e escrita, encontra-se a peça de Shakespeare. Sua composição é feita em verso branco e linguagem erudita, contudo, contempla nuances populares às quais o público diversificado estabelece um sentimento de pertença, ao reconhecer o vínculo com variantes que retomam histórias uma vez ouvidas. Segundo Bloom:

Shakespeare é praticamente único ao simultaneamente manifestar a arte popular e erudita. Eu suspeito, que aí encontra-se a verdadeira ofensa e a explicação de como e por que Shakespeare se centra no Cânone Literário. Até hoje, multi-culturalmente, Shakespeare manteria a atenção de qualquer audiência, de classe mais alta a mais baixa.<sup>28</sup> (BLOOM, 1994, p.59, tradução nossa).

Todavia, o conhecimento e o acesso às narrativas orais demonstram-se, no atual contexto globalizado e interativo, cada vez mais escasso, com a predominância do texto escrito e da utilização de mídias. Logo, o relato oral assim como a retomada popular limitam-se a comunidades que resguardam o ato de ‘contar histórias’. Essa

---

<sup>28</sup>Shakespeare is virtually unique in simultaneously manifesting both difficult and popular art. There, I suspect, was the true Shakespearean offense and the ultimate explanation of why and how Shakespeare centers the Canon. To this day, multiculturally, Shakespeare will hold almost any audience, upper or lower class

condição, contudo, difere-se da realidade do século XVI-XVII em que as peças de Shakespeare eram encenadas para uma plateia familiarizada com os contos populares.

Comumente a sociedade atual conhece os clássicos contos de fadas e os cânones literários, porém mantém-se alheia às fontes da tradição oral que frequentemente inspiram a construção de novas histórias. Charlotte Artese, em seu livro “*Shakespeare’s Folktales Sources*” (Fontes dos Contos de Shakespeare), comenta acerca do conhecimento prévio sobre referências populares, afirmando:

Nenhuma dessas alusões (*aos contos populares*) ressoa plenamente a menos que o público conheça essas histórias. Audiências, leitores e estudiosos de hoje, na maioria dos casos, não. Mas se nós aprendemos os tradicionais contos de que Shakespeare utilizava, podemos ver os aspectos de suas peças largamente invisíveis para nós agora. Ao reconstruir os contextos populares de suas peças, ganhamos uma consciência aumentada da obra como uma interação entre o dramaturgo e a sua audiência, uma negociação que ocorre porque os contos populares pertencem a ambos<sup>29</sup> (ARTESE, 2015, p.1-2, tradução nossa).

Uma vez constatada a presença do conto popular como parte integrante da peça escrita, reflete-se quanto ao desafio de estabelecer um critério sistemático que possibilite recompor, com precisão, as fontes que, possivelmente influenciaram o autor. Assim, como apresentado no capítulo inicial dessa pesquisa, faz-se possível identificar obras literárias, de autoria reconhecida, que pré-datam a criação de suas peças. Essas, porém trazem imbuídas em suas elaborações os elementos do conto popular que, por possuírem origem no relato oral, não podem ter sua origem ou autoria determinadas.

Dessa forma, a análise dos vínculos com os contos populares presentes em “*O Mercador de Veneza*” adota um caráter simbólico, considerando indícios que aproximam o texto escrito às narrativas populares. Logo, parte-se da recorrência de símbolos que marcam a construção das personagens e seus enredos, assumindo papel de destaque para a compreensão da audiência. Afinal, a cultura se materializa pela constituição de sistemas simbólicos capazes de desencadear sentidos. Por consequência, ao desvendar os significados desses elementos, deve-se considerar diversas interpretações, nem sempre uníssonas, levando em conta, sem restringência, a sua inserção social (ARANTES, 2012).

---

<sup>29</sup>None of these allusions resonates fully unless the audience knows those stories. Audiences, readers, and scholars today, in most cases, do not. But if we learn the traditional tales Shakespeare knew, we can see aspects of his plays otherwise largely invisible to us now. By reconstructing a play’s folktale contexts, we gain a heightened awareness of the play as an interaction between the play wright analusionond his envisioned audience, a negotiation that occurs because the folktales belong to both of them.

Destarte, ao identificar os símbolos que remetem à cultura popular e à tradição oral, pretende-se oferecer uma interpretação condizente com a configuração das personagens inseridas em um contexto sociocultural. Validando a necessidade de se considerar os símbolos integrados a um contexto, Lévi-Strauss (1986) argumenta quanto à pluralidade de símbolos, dos quais nenhum, tomado isoladamente, significa o que quer que seja. Só adquirem significação na medida em que entre eles se estabelecem relações. Sua significação não existe no absoluto; é somente ‘de posição’.

Além disso, vale ressaltar a existência de uma multitude interpretativa indissociável ao aspecto cultural inerente a uma sociedade. Se por um lado, alguns símbolos assumem um mesmo significado para diferentes povos (ex. pomba branca como símbolo universal da paz), outros se encontram passíveis de interpretações que podem ser completamente opostas. O machado, por exemplo, tido como ferramenta com utilidades específicas para os ocidentais “para russos e sérvios, além de utilitários, eram objetos sagrados, símbolos de proteção” (BURKE, 1989, p.80).

Todorov (2006) destaca que números, formas e curvas são representações do pensamento assim como as palavras, e só podem ser compreendidos por aqueles familiarizados com esse sistema. Logo, para se estabelecer a relação entre signo – significado – significante torna-se primordial considerar os contextos nos quais se encontram. Evidencia-se, portanto, que o simbolismo, dotado de nuances significativas diversas e autênticas (perante uma cultura), não deve sobrepor-se a limiares repletos de defesas do ceticismo (CIRLOT, 2012).

Nesse sentido, ampara-se a análise em recortes simbólicos que reportam-se aos contos populares considerando sua relevância para a idealização das personagens, bem como seu papel para o desenrolar do contexto da obra estudada. Dentre esses destacam-se: a utilização das máscaras e do chapéu como peças tipicamente integradas à sociedade e período retratados; a loteria de baús relacionados aos processos de adivinhações que marcam a literatura oral; o anel como ícone de aliança, a mística que circunda o número três contumaz nos contos populares; a alusão aos animais e a questão da carne e do sangue que, no desenvolvimento da narrativa, desempenham uma fração de extrema significância.



### 3.1 – AS MÁSCARAS E O CHAPÉU VERMELHO

*“Vá, vá, Graciano! Onde estão os outros?  
São nove horas: os nossos amigos esperam-te.  
Nada de máscaras esta noite: o vento decidiu mudar...!”  
(Bassânio, Ato II, Cena VI)*

As máscaras se fazem presentes no universo do homem há séculos, em diversas culturas, sendo utilizadas como artifício decorativo ou religioso, para fins de entretenimento ou adoração. Sempre impregnadas de significados, as máscaras trazem uma carga imaginativa que transmite mensagens a partir da criatividade e do propósito daquele que as portam. Para Burke (1989, p. 345) “o uso de máscaras ajudava as pessoas a se libertar dos seus cotidianos, conferindo a todos um senso de impunidade como o manto da invisibilidade dos contos populares”.

Assim, sob o subterfúgio de ocultar a identidade real de seu usuário, as máscaras oferecem a oportunidade de assumir uma nova conduta, comportar-se e relacionar-se de forma divergente a uma postura esperada, uma suposta condição que mistura liberdade e libertinagem. Cirlot (2012) destaca ainda que todas as mudanças apresentam nuances de mistério e vergonha simultaneamente, ainda que o equívoco e o ambíguo produzam-se a partir de sua própria modificação, assumindo assim a condição de “outra coisa”, mas continuando a ser o que era.

Na esfera popular, registros apontam que contadores de histórias adotavam as máscaras ao relatar suas histórias tal como atores também o faziam para a criação de suas personagens. O recurso propiciava a transmutação entre o real e o fictício, o artifício da fantasia e ilusão para a construção imaginária daqueles que ouviam, bem como oportunizava ao contador maior desenvoltura haja vista a desinibição proporcionada por sua identidade oculta. “O povo usava máscaras, algumas com narigões, ou fantasias completas. Os homens se vestiam de mulher, as mulheres de homem” (BURKE, 1989, p. 315). Nas criações dramatúrgicas e cinematográficas, bailes de máscaras são comumente representados, onde indivíduos de diferentes classes sociais e até mesmo grupos rivais, interagem em um momento festivo em que suas reais identidades permanecem ocultas.

Em “*O Mercador de Veneza*”, o termo ‘mascarada’ configura-se um espetáculo de entretenimento, em que os participantes cantam, dançam e fazem encenações pelas ruas. Aline Pascholati (2016), artista plástica, escritora e historiadora

da arte, aborda essa temática em seu artigo “A arte de se disfarçar: uma história das máscaras de Veneza”. Segundo a autora,

em Veneza, o nascimento das máscaras é intimamente ligado ao Carnaval. A comemoração do carnaval veneziano pode ser atestada desde o século XI, na época do célebre doge Vitale Falier, governante responsável por parte da decoração em mosaico da Basílica de São Marco. O Carnaval veneziano vem da tradição da Saturnália, festividade romana em honra ao deus Saturno, onde o renascimento da vida e das forças da natureza, após o rigoroso inverno, era celebrado. O Carnaval veneziano medieval correspondia à época na qual os venezianos podiam se permitir divertimentos proibidos em outras épocas do ano (PASCHOLATI, 2016, sem paginação).

A referência ao carnaval e celebrações, de cunho pagão, remetem no Ocidente às máscaras usadas nas festividades de Dionísio, deus do vinho e da fertilidade que, para participar das celebrações de colheita junto aos mortais, precisa disfarçar-se para não ser reconhecido.

Nas encenações teatrais bem como nas adaptações cinematográficas de “*O Mercador de Veneza*” é comum observar a adoção de máscaras com o formato de nariz alongado, semelhante aos bicos de aves, além de integrarem o carnaval veneziano, referendando os trajes utilizados pelos ‘médicos da peste’, alcunha dada aos profissionais que tratavam de pacientes acometidos pela peste negra, que assolou a Europa no século XIV. Chamados de médicos empíricos por nem sempre possuírem formação acadêmica ou representados por indivíduos incapazes de se estabelecerem como clínicos gerais, usavam métodos ortodoxos para o tratamento dos pacientes. O ‘bico’ da máscara possuía itens aromáticos e especiarias com o intuito de prevenir a inalação do ar fétido presente nas áreas contaminadas. Mais tarde, com a erradicação da peste, o traje passou a ser utilizado como fantasia carnavalesca e as máscaras peculiares sobreviveram por séculos.

Datada desde a antiguidade grega, as máscaras associavam-se a homenagens aos deuses, à celebração, aos prazeres da vida e à proteção contra o maligno. Segundo Chevalier & Gheerbrant (2017, p. 598) “as tradições gregas conheceram as máscaras rituais das cerimônias e das danças sagradas, as máscaras funerárias, as máscaras votivas, as máscaras de disfarce e as máscaras teatrais”.

Na obra em análise, o uso das máscaras se faz explícito dentre os jovens personagens masculinos representados por Antônio, Bassânio, Graciano e Lourenço como parte integrante de suas aventuras. No ato II, cena IV, Lourenço ao planejar os passos da noite que culminaria com a fuga de Jéssica, para unir-se ao cristão, contrapondo seu pai judeu, diz a seus amigos “esgueiramo-nos à hora do jantar /

Mascaramo-nos em minha casa e regressamos: tudo numa hora.” Já na cena VI, do mesmo ato, Graciano e Salarino aparecem mascarados, sendo então mencionados à Jéssica pela fala “os mascarados já devem estar à nossa espera”.

Nesse sentido, apesar de aludir a adoção das máscaras à realização de bailes (mascaradas), demonstra-se que os adereços intentam acordar a identidade dos sujeitos que a portam. Na verdade, subentende-se que o baile de máscaras fora planejado, mas como um pretexto que proporcionou o desenvolvimento da narrativa que envolve a fuga de Jéssica, filha de Shylock, com seu amado Lorenzo que, oportunamente, encontra-se disfarçado. Infere-se pela peça que as noites de mascaradas envolviam pessoas jovens, solteiras que se engajavam em práticas promíscuas e pagãs, condenáveis aos olhos das outras personagens. Shylock, alheio aos planos da filha, ao ouvir sobre a noite de festa adverte-a:

O quê? Vai haver mascaradas? Escuta bem, Jéssica: / Tranca-me as portas. E quando ouvires os tambores /E os guinchos de enforcado das gaitas de foles,/ Não trepes até às bandeiras das janelas/ Nem enfies a cabeça para espreitar a rua/A olhar esbugalhada os bobos cristãos de caras pintadas,/ Mas tapa os ouvidos da minha casa, quero dizer, as janelas/ Não deixes que o som da futilidade vazia entre / Na minha sóbria casa. Pela vara de Jacó, juro/Que não me apetece nada festejar esta noite:/Mas irei. Vai lá à minha frente, mariola./Diz-lhes que irei (SHAKESPEARE, ATO II, CENA V).

Evidencia-se, portanto, que as máscaras, nesta obra, enquadram-se na categoria do disfarce vis-à-vis o propósito imbricado de ocultar a identidade dos jovens cristãos e, igualmente, o relacionamento estabelecido entre Jéssica e Lorenzo e a sua traição ao pai. A condição de disfarce também incorre em narrativas populares, na tentativa de ocultar a real face das personagens. Nas esferas populares, tanto as narrativas africanas e orientais introduzem guerreiros envoltos de máscaras que tem como objetivo afugentar seu oponente, galgar respeito de seus pares ou mesmo invocar poderes que advém da natureza ou de planos superiores.

No conto de Eros e Psiquê, a máscara é usada para ocultar as deformações do rosto do personagem, que na sequência revela-se o mais belo dos homens. Em meio a cultura popular, a máscara usada pelos bandidos para ocultar sua identidade ao infringir a lei, é também adotada pelos super-heróis que busca reforçá-la. Paradoxalmente, o uso do chapéu, também um adereço, assume a condição de revelar nuances da identidade de um indivíduo.

Os registros mais antigos quanto à existência do chapéu datam de 4.000 a. C., referindo-se ao Antigo Egito, à Grécia e à Babilônia. Inicialmente tido como

acessório para proteção, o chapéu logo assume condição para a distinção de status social. A nobreza, por exemplo, passa a usar adereços sobre a cabeça (chapéu, coroas, tiaras, turbantes, etc) com a clara referência à demarcação de papéis em concordância com a sociedade vigente. Também na Idade Média, a adesão ao chapéu denota a questão religiosa, em uma fusão de respeito e temor à entidade religiosa.

Logo, a incidência do acessório entre os personagens masculinos na obra analisada se faz evidente, em consonância tanto com a sua condição social quanto a religiosa. Tanto nobres e plebeus, quanto cristãos e judeus adotam adereços correspondentes a sua inserção cultural.

Sobre a questão religiosa, conforme informações disponíveis na Livraria Virtual Judia, no século XVI, em Veneza e outros lugares, judeus eram obrigados a usar um chapéu vermelho sempre que estivessem em público para assegurar sua fácil identificação. Se eles não cumprissem com essa determinação, eles poderiam enfrentar a pena de morte<sup>30</sup>. De fato, a adoção do chapéu junto à cultura judia, como adereço, mantém-se presente pelo uso do ‘*quipá*’, como demonstração de temor a Deus.

Atestando tal condição, o diretor Michael Radford ao realizar uma adaptação cinematográfica homônima em 2004, insere a seguinte epígrafe, contextualizando a realidade condizente ao período histórico vigente:

a intolerância contra os judeus era um fato na vida do século XVI. Mesmo em Veneza, a mais liberal e poderosa cidade-estado na Europa... Por lei, os judeus foram obrigados a viver na antiga fundição murada ou "Ghetto" da cidade. Após o anoitecer o portão era fechado e guardado pelos cristãos [...] Durante o dia qualquer homem que deixasse o ghetto tinha que usar um chapéu vermelho para marcá-lo como um judeu... Os judeus eram proibidos de possuir propriedade própria, então eles praticavam a usura, o empréstimo de dinheiro a juros. Isto era contra a lei cristã<sup>31</sup> (HOLDERNESS, 2010, p.11, tradução nossa).

Citando algumas referências explícitas ao adereço em “*O Mercador de Veneza*”, sob a perspectiva social, observa-se a fala de Pórcia, ao analisar, em conversa com sua dama de companhia, um de seus pretendentes a matrimônio. Diz a dama:

<sup>30</sup> Informação disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Shylock> de acordo com jewish virtual library.org.

<sup>31</sup> Introdução inserida no filme “*O Mercador de Veneza*” (2004) de Michael Radford. Versão original “Intolerance of the Jews was a fact of sixteenth-century life. Even in Venice, the most powerful and liberal city-state in Europe... By law, the Jews were forced to live in the old walled foundry or “Getto” of the city. After sundown the gate was locked and guarded by Christians [...] In the day time any man leaving the ghetto had to wear a red hat to mark him as a Jew .. The Jews were forbidden to own property, so they practised usury, the lending of Money at interest. This was against Christian law...”

Sabes que não lhe digo nada, porque não me entende / Nem eu a ele: não sabe nem Latim, nem francês, / Nem italiano, e se fosses a tribunal poderias / Jurar que não sei patavina de inglês. É uma bela figura de homem, mas, infelizmente, quem / Pode falar por mímica? / E veste-se tão mal! / Acho que comprou o casaco em Itália, / as largas calças em França, / o **chapéu** na Alemanha e tem um comportamento de todas as partes (SHAKESPEARE, ATO I, CENA II, grifo nosso).

Nesse trecho, observa-se que o menosprezo que a dama de Belmonte defere a seu pretendente, assumindo um julgamento de encontro às escolhas de suas vestimentas. Já Graciano, fiel escudeiro de Bassânio, recorre ao acessório em duas instâncias. Primeiramente, ao tentar comprometer-se a uma postura mais apropriada, que lhe permita acompanhar seu mestre até a cidade de Belmonte. Diz a personagem:

Se eu não exhibir um aspecto mais sóbrio, / Falar com respeito e só disser palavras de vez em quando, / Usar o livro de orações na algibeira e tiver um olhar solene, / Ná, mais, se quando rezarem, cobrir os olhos / Assim com o **chapéu**, e suspirar ao dizer <amen>, / Se não seguir todas as observâncias da civilidade / Como alguém bem-educado numa atitude severa / Para agradar à avó, nunca mais confies em mim (SHAKESPEARE, ATO II, CENA II, grifo nosso).

E na sequência, ao acompanhar Salarino na empreita de apoiar a fuga de Jéssica junto a Lourenço, o termo chapéu é utilizado como interjeição no ato II, cena VI, demonstrando a exasperada condição em que se encontravam: “Ora, pelo meu **chapéu**, uma gentia e nenhum Judeu”. Dessa forma, percebe-se a relação de aproximação entre as questões social e religiosa, sendo a primeira enfatizada na análise soberba de Pórcia e na associação do chapéu para expressão de comportamentos.

Além disto, a referência a esse símbolo na obra escrita se faz de forma singela, de maneira indireta ao tratar da ‘cobertura’ da cabeça como representação de poder e status social. No discurso de Aragão, um dos pretendentes de Pórcia, nota-se essa condição: “Se os estados, ofícios, posições não fossem dados por maneira corrupta, e as honrarias só fossem conquistadas pelo mérito, quantas pessoas que andam descobertas, a cabeça cobriram!” (SHAKESPEARE, ATO II, CENA IX).

Para Chevalier & Gheerbrant (2017) o chapéu, em sua função de cobrir a cabeça do líder, simboliza também o pensamento, sendo ainda um elemento de identificação. Ainda tratando de definição,

o chapéu por cobrir a cabeça, tem em geral o significado do que ocupa a cabeça (pensamento). Tomar um chapéu corresponde a uma posição, expressa o desejo de participar desta ou entrar na posse das qualidades que lhe são inerentes. Alguns chapéus tem um significado fálico especial, como o barrete frígio, ou possuem a propriedade de tornar invisível, símbolo de repressão (CIRLOT, 2012, p. 156-157).

Inicialmente de exclusividade masculina, o chapéu sempre esteve impregnado de significado seja para distinção social, um adereço exclusivo da nobreza ou elegância e praticidade, seja para substituir os cabelos ou mantê-los arrumados. O chapéu usado pelos escravos alforriados representava a conquista da liberdade e pelas mulheres, passou a ser artefato de moda e proteção. Dessa forma, o chapéu assumia um caráter de definição de identidade e até os dias atuais, seu uso remete a situações sociais e representações culturais.

Nos contos populares, o chapéu figura-se presente na construção dos vestuários das personagens. Para Cascudo,

os objetos maravilhosos e característicos, a panela que cozinha sem fogo, o couro do cavalo, urubu ou outro bicho sacrificado, tornado mágico, adivinhando os segredos do adultério, o apito ressuscitador, o pássaro escondido (excremento) sob o chapéu, a tira de pele humana arrancada ao patrão brutal, o cadáver dado por morto várias vezes, são motivos de estórias alemãs e da Europa central, como a do grande e do pequeno Nicolau, todas disseminadas no vasto ciclo malazartino (CASCUDO, 2012, p. 296).

Seguindo essa definição de maravilhoso, demonstra-se o “Chapéu Seletor” presente nas obras de J. K. Rowling, *“Harry Potter”*, que narram o universo de magia e as aventuras vivenciadas pelo protagonista que dá nome à heptalogia e seus amigos em um clássico duelo entre as forças do bem contra o mal. Nessa construção, crianças com aptidões mágicas ingressam seus estudos em uma instituição (Hogwarts) que se divide em quatro escolas, cabendo ao chapéu seletor enfeitiçado a identificação do perfil das personagens para alocá-las em uma das escolas. A magia que envolve o chapéu também atua em prol dos alunos de Hogwarts, ao guardar em seu interior a espada de Godric Griffyndor, capaz de destruir outros seres também mágicos.

No contexto popular brasileiro, o chapéu se faz presente como integrante de uma indumentária que corrobora para a construção das personagens. Notoriamente de conhecimento popular, encontra-se a figura do Saci-Pererê sempre portando o seu gorro vermelho e dotado de poderes sobrenaturais.

No conto *“O caboclo da água”*, de Henriqueta Lisboa (2002), o chapéu constitui vestimenta de seus protagonistas. O índio Guaripuru decide abandonar sua tribo de Tupinambás, deixando para trás os conselhos de seu pai, para conhecer o mundo do branco. E assim o fez, tornando-se enfim um capitão-general das tropas d’El rei. “Depois da vitória, galões de ouro lhe cingiram os punhos e plumas de cores lhe enfeitaram o chapéu” (LISBOA, 2002, p. 46). Assim, percebe-se que o chapéu denota o

alcance do status almejado pelo indígena e representa a celebração de suas conquistas, a coroação de seu triunfo na sociedade branca.

Como demonstrado, em “*O Mercador de Veneza*”, a cor do chapéu destinado ao povo judeu é vermelha (vide imagens de encenações e adaptações cinematográficas), que traz em si uma carga semântica, comportando-se como um distintivo, que expõe a individualidade do agiota, que apesar de contribuir para a economia local com seus empréstimos, está aos olhos dos cristãos infligindo as leis. O vermelho é a cor do sangue palpitante e do fogo, dos sentidos vivos e ardentes.

O simbolismo da cor costuma proceder de um destes fundamentos: a expressão inerente a cada matiz, que se percebe como um fato dado; a relação entre a cor e o símbolo planetário a que a tradição o remete; finalmente, o parentesco que em lógica elementar e primitiva, percebe-se entre uma cor e o elemento da natureza, reino, corpo ou substância que costuma apresentá-la, ou que a apresenta sempre em associação indestrutível e capaz, portanto, de suggestionar para sempre o pensamento humano (CIRLOT, 2012, p.173).

No conto popular “*João Gurumete*”, o sapateiro inocente é erroneamente tido como um grande e valente guerreiro, após matar, por acidente sete moscas em um ‘caco de goma quente’, é orientado pelo seu astuto aprendiz. O discípulo, vendo aquilo, aconselhou ao mestre que escrevesse em letras grandes na copa de seu chapéu: “João Gurumete, que com um golpe só matou sete. Assim o fez. O povo quando viu aquilo, ficou pensando que o sapateiro era um homem muito valente” (LISBOA, 2012, p.115).

Diante da fama adquirida, o sapateiro é intimidado pelo rei em uma série de combates que incluem um bicho bravo de sete cabeças e sete línguas, três gigantes grandes e temíveis e comandar as tropas do rei em guerra. Em todas as instâncias, Gurumete fica apavorado, considerando-se incapaz de vencer os obstáculos. Seu discípulo, contudo, o auxilia a derrotar todos os seus algozes, e a cada vitória, ele é recompensado. Primeiro, torna-se conde, depois general e, por fim, recebe a mão da filha do rei em casamento. Apesar das vitórias, o sapateiro continua a sonhar com seu ofício, e assim, continua os seus dias ao lado da princesa.

O caráter identificador do chapéu demonstra-se evidente neste último conto haja vista que é em decorrência da inscrição em sua copa que todo o mal entendido é construído. O sapateiro inocente assume uma nova personalidade sob o ponto de vista dos outros, imagem que acaba por perpetuar-se pela astúcia de seu aprendiz, que arquiteta estratégias condizentes ao desafio que se apresenta.

Na facécia “*Quem o mandou descer*”, compilada por Cascudo, apresenta-se um vaqueiro, que pela primeira vez indo a cidade se depara com a procissão da Semana

Santa que reconta o suplício e morte de Jesus Cristo. Da primeira vez, o vaqueiro tenta adquirir o maior número de informações possíveis, quem morreu, quem o matou. No ano seguinte, o vaqueiro volta à cidade e vê o processo de crucificação. Na terceira vez,

O vaqueiro não achou razão de tristeza. Ficou com o chapéu atolado na cabeça, trepado na sela do seu cavalo. Um amigo, que ia passando, interpelou-o: — Ei, compadre, deixe de ser bruto! Tire o chapéu, ali vai Nosso Senhor Morto! — Vai morto porque quis! Todo ano dá ele para descer e ser preso pelos judeus malvados! Não sabe já? Quem mandou descer? (CASCUDO, 2012, p.348).

Por fim, o símbolo e o gesto ‘de tirar o chapéu’ revelam uma prática cultural em forma de demonstração de respeito diante de uma situação social, o que remete a uma mudança de pensamento. Ao se recusar o costume esperado e manter o chapéu em sua cabeça exprime uma desobediência às convenções determinadas pelo contexto vigente.

### 3.2 – A SORTE E OS BAÚS

*Felizmente estes bobos têm a dita de só escolher a sorte já prescrita.*  
(Pórcia, Ato II, Cena IX)

A sorte, como conceito abstrato e passível de interpretações variadas, conforme abordagem analítica adotada (filosófica, emocional, religiosa, exotérica, etc), apresenta-se recorrente em construções narrativas, e tanto desempenha papel primordial quanto secundário no desenvolvimento de enredos de personagens. Em uma análise reducionista, os fortunatos e abastados são ‘abençoados’ por sua presença enquanto que os desvalidos encontram-se acometidos por sua ausência.

Etimologicamente, a palavra sorte deriva da palavra latina ‘*sorsou*’, ‘*sortise*’ tanto pende para o aspecto positivo quanto negativo. No dicionário Gama Kury da Língua Portuguesa oferece-se algumas definições para o termo sorte, citando-a como:

“1. força que regula todos os acontecimentos da vida; destino, fado, fatalidade. 2. Felicidade, fortuna, ventura inesperada. 3. Acaso. 4. Modo de viver; condição social. 5. Bilhete ou esferazinha nas rifas ou loterias. 6. Bilhete premiado em loteria ou noutro sorte (GAMA KURY, 2001, p.743).

Pelas definições, nota-se que a sorte, por sua natureza abstrata como já apontado, encontra-se associada a outros elementos que tanto esboçam maior



concretude, como por exemplo, a loteria, o destino, a vida. Aristóteles, ao estabelecer relação entre a sorte e a causalidade, destaca que a primeira é o acaso ou a casualidade em si, adicionado a uma atividade planejada e intencional dos homens, que depende do uso consciente do determinismo.

Comumente adotada como recurso na tradição oral, com o intuito de envolver os receptores da trama, a utilização da sorte apresenta-se como fator decisório em narrativa. Para Ong (1998, p.55), “provérbios e enigmas não são usados para armazenar conhecimento, mas para envolver as pessoas em um combate verbal e intelectual: dizer um provérbio ou um enigma desafia os ouvintes a superá-lo”.

Logo, a sorte na tradição oral carrega em si o aspecto fantástico da narrativa mítica, uma força que transcende o controle e a condição humana. Responsável pelo sucesso ou justificativa de um fracasso (ausência de), ela é patrimônio e, ao mesmo tempo, sina a depender do sujeito que a porta. Para Cascudo (2012, p.201), “a sua sorte é um fado, talvez a remissão de um pecado; mas esta adição vê-se quanto é estranha ao mito na sua pouca generalização. Por via de regra, o fado é moral - é uma sorte apenas”.

Em “*O Mercador de Veneza*”, a sorte (ou sua falta) se materializa visivelmente nos discursos dos pretendentes de Pórcia, instância que, aliás, observa a inserção do elemento em associação ao sorteio dos baús. Dialogando com seu aspirante marroquino no ato II, cena II, a dama adia sua escolha ao determinar-lhe “primeiro vamos ao templo. Depois do jantar, a vossa sorte será lançada”. Em resposta, o mouro afirma: “Boa fortuna, então! Para me tornar o mais venturoso ou desventuroso dos homens”.

Contudo, a sorte não é exclusividade dos pretendentes de Pórcia que buscam a vitória na escolha do baú, apesar de nitidamente permear seus discursos ao justificar suas decisões. Por exemplo, Antônio – o mercador – tanto roga à sua sorte para que seus empreendimentos além-mar possam ser todos frutíferos como também tenta não sucumbir ao acaso, ao dividir suas posses em três carregamentos diferentes. “Sou grato à minha **sorte**; mas não confio nunca os meus haveres a um só lugar e a um barco, simplesmente nem depende o que tenho dos azares do corrente ano, apenas.” (SHAKESPEARE, ATO I, CENA I, grifo nosso).

Para Lancelote, servo de Shylock, a sorte referenda a expectativa de um futuro melhor sob os serviços de outro senhor que lhe ofereça comida e pagamento, diferente da avareza do amo judeu. “Se há homem na Itália com uma palma mais bonita

para fazer um juramento sobre um livro - hei de ter uma boa sorte” (SHAKESPEARE, ATO II, CENA II).

Já para Jéssica, filha de Shylock, que tem como função relacionar os enredos que transcorrem em Belmonte (Pórcia e Nerissa) e Veneza (Antônio e Bassânio), a sorte faz alusão à condição conducente para sua fuga, quando a escuridão da noite acoberta sua retirada com Lourenço assim como esconde sua aparência masculina baseada em seu disfarce. Isto é,

Tomai esta caixinha; vale a pena. Por **sorte** a noite é escura e não me vedes, pois tenho acanhamento de meus trajos. Contudo, o amor é cego, e os namorados nunca vêem as tolices impagáveis que eles próprios praticam, que, se o vissem, até mesmo Amor ficara enrubescido, por me ver transformado agora em pajem (ATO II, CENA VI, grifo nosso).

Mesmo Shylock, em sua lamúria ao amigo Tubal, pela fuga de sua filha e perda de seus ducados, extravasa:

ora bem, ora bem, ora bem! Um diamante desaparecido custou-me dois mil ducados em Francoforte! A desgraça nunca caiu sobre a nossa nação até agora, nunca a senti, até agora: dois mil ducados nisso; e outras jóias preciosas, preciosas. Pudesse a minha filha estar aqui morta a meus pés, com as jóias nas orelhas! Antes amortalhada a meus pés, com os ducados no caixão! Não há notícias deles? Ora, assim: e nem sei quanto se agastou na busca. Ora, perda sobre perda! A ladra partindo com tanto, e tanto para encontrar a ladra, e nenhuma satisfação, nenhuma vingança, nem **sorte** a agitar-se além da que me pousa nos ombros, nem suspiros além da minha respiração, nem lágrimas senão as deitadas por mim (SHAKESPEARE, ATO III, CENA I).

Em todas as instâncias, a sorte assume um papel relevante seja para bendizer ou amaldiçoar a realidade vivenciada pelas personagens. Enquanto Jéssica apela à boa sorte para conseguir evadir-se com seu amado e as posses do pai, Shylock, em outro extremo, lamuria a desesperança de suas perdas. No núcleo de Belmonte, o pretendente fica à mercê de sua sorte para conquistar a donzela, ao tempo que a dama torce pelo seu azar. Nessa constante perpendicularidade, a vida das personagens, refletindo a condição dos seres humanos, mantém-se em movimento.

E, assim, a concepção de sorte apresenta-se profundamente enraizada no imaginário popular, interferindo na conduta dos que nela acreditam, de acordo com a forma em questão. Em diferentes culturas, associa-se a sorte aos artifícios mágicos, como trevos de quatro folhas, pés-de-coelhos, ferraduras, conforme a superstição vigente na localidade que, em princípio, confunde-se com forças e crenças sobrenaturais.

Ricardo Azevedo em seu conto, “*Dona Boa-Sorte e Dona Riqueza*”, integrante da obra “*No meio da noite escura tem um pé de maravilha*” (2002), suscita a reflexão sobre as necessidades do homem a partir do enredo protagonizado por um lavrador pobre que vive em condições austeras. Trabalha muito e nunca tem dinheiro, vivendo em condição miserável. Porém, ao receber a visita das duas senhoras, precisa escolher entre a sorte ou o dinheiro. Esse mote é o exemplo de que:

[...] a narrativa se constitui na tensão de duas forças. Uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da “vida” (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros. A narrativa nunca obedece a uma ou a outra força, mas se constitui na tensão das duas (TODOROV, 2006, p. 20-21).

Em outro conto do autor, “*Moço bonito imundo*”, um homem bonito, após a morte dos pais e sem perspectiva de futuro, decide seguir seu caminho em busca de uma oportunidade: “ - Vou deixar minha sorte nas mãos do destino – disse ele, pegando a estrada com uma sacola pendurada nas costas” (AZEVEDO, 2002, p.10).

Em meio a sua jornada, encontra o diabo e “os dois rolaram pelo chão numa luta de vida ou morte. Num golpe de sorte, o rapaz conseguiu virar o corpo de lado, pegar areia do chão e, rápido, atirar nos olhos do bicho” (AZEVEDO, 2002, p.10). Enfim, o demônio faz a oferta de dar-lhe riquezas sem fim, com a condição de que durante sete anos, o protagonista use somente uma capa de pele de animal oferecida pelo próprio demônio e evitando qualquer tipo de asseio pessoal.

Nesse conto, o elemento da sorte é duplamente contemplado, sendo na primeira incidência uma variante de incerteza que remete à sina da personagem, enquanto que na segunda, como justificativa para a aplicação bem sucedida do golpe contra o maligno.

O mesmo conto ainda aprecia outra analogia simbólica que se assemelha às referências shakespearianas. Em sua condição de homem imundo, ao cumprir o acordo com o diabo, o jovem é excluído de toda interação social. Porém, em um momento singular, o protagonista ajuda com moedas um outro homem endividado. Como ‘recompensa’, o beneficiado oferece a mão de uma de suas três filhas. Ao se deparar com sua figura, as duas filhas mais velhas o desdenham, enquanto a filha mais jovem, enxerga a pessoa para além da aparência grotesca.

No conto africano “*O Homem sem sorte*”, de autoria desconhecida, o personagem principal, cansado de tanta má-sorte, sai em busca do Criador, nos confins do mundo, para ouvir o motivo para tamanho dissabor em sua vida. A jornada leva muito tempo e, pelo caminho, encontra um lobo doente, uma árvore deflorada, enfraquecida e com as raízes expostas e uma linda mulher que vive mergulhada em tristeza profunda. Em cada encontro, o homem sem sorte se queixa e reitera a sua busca pelo Criador para demandar respostas. Após ouvi-lo, o lobo, a árvore e a mulher pedem ajuda ao homem, para que apresente suas desventuras junto ao Criador, na esperança de, assim como o homem sem sorte, obterem uma resposta. O personagem, que além de sem sorte, havia se tornado um chato egoísta, reclamava, mas enfim seguiu sua busca.

Enfim, a criatura encontra o seu Criador, que lhe assegura que a sorte encontra-se disponível no mundo, e que o homem só precisava manter-se atento às oportunidades. Desesperado para encontrar sua sorte, o homem é lembrado sobre os pedidos do lobo, da árvore e da mulher e recebe a resposta. No caminho de volta, ao reencontrar a mulher, o conselho é que ela apenas precisava de um companheiro, pois sofria de solidão, o que tanto a fazia feliz como seria imensamente afortunado. No caso da árvore, seu problema era um baú de ouro plantado sob suas raízes que impediam seu crescimento. Tanto a oferta de acabar com a solidão da bela mulher quanto o resgate do tesouro para aliviar o sofrimento da árvore lhe passaram despercebidos. Ao encontrar o lobo, o homem transmite o recado do Criador, afirmando que seu único problema era fome. Nesse caso, dispensa-se o final da história.

Já no conto de cordel “*Os três conselhos da Sorte*”, de Manoel D’Almeida Filho, as estrofes iniciais demonstram-se carregadas de sabedoria popular, expondo as voltas da vida a que qualquer indivíduo encontra-se sujeito.

Ninguém entende esta vida, / Em tudo existe um segredo, / Surpresa sobre surpresa, / Enredo em cima de enredo / A sorte nunca aparece / Na casa de quem tem medo. / Aqui queremos mostrar, / O quanto o destino é forte, / Como um rapaz inocente / Passou por cima, da morte, / Achando a felicidade / Nos três conselhos da sorte (D’ALMEIDA FILHO, 2005, p. 4).

Por essa exposição, constata-se a incessante busca por “algo”, materializado pela sorte nas tessituras, que pode ser traduzido pela fortuna, felicidade, saúde e amor. A conquista, contudo, sofre influências que transpõem a noção de controle, em sua totalidade, ou mesmo, a questão da consciência. Para Carl G. Jung essas influências são “forças interiores” que se fazem presentes desde as civilizações mais antigas, destacando que

estão tão ativas hoje em dia como no passado. Se se ajustam aos nossos desejos, falamos em boa sorte ou inspiração feliz, e congratulamo-nos por sermos "pessoas tão sabidas". Se as forças nos são desfavoráveis referimo-nos à nossa pouca sorte, dizemos que alguém está contra nós ou que a causa dos nossos infortúnios deve ser patológica, etc (JUNG, 2016, p.82).

Logo, nota-se que, ao recorrer ao elemento da sorte, as narrativas estabelecem um 'diálogo' entre o real e o imaginário, atribuindo ao acaso possibilidades diversas para sequências de eventos, nem sempre passíveis de explicações sob a luz da ciência ou racionalidade. A premissa da escolha que envolve sujeitos imbuídos de ídoles e atitudes que se contradizem, a valorização do caráter e da essência que sobrepõe às questões exteriores que remetem ao materialismo ou as coisas perenes, condiz com a vivência real dos homens, possibilitando, assim, a aproximação entre autor-obra-leitor.

Voltando à obra analisada, já pautada a associação da sorte a elementos mais concretos, aprofunda-se a abordagem a partir da relação estabelecida com a loteria dos baús que se revela no enredo de Pórcia, uma bela mulher, herdeira de grandes posses, que pela determinação de seu pai, em seu leito de morte, encontra-se privada de escolher seu pretendente. De acordo com a decisão do rei, todos os interessados deveriam se submeter a uma loteria de três baús - ouro, prata ou chumbo. Somente um deles armazena em seu interior uma imagem de Pórcia - o que na idealização de seu pai significa que esse tem o direito de cortejar sua filha - sendo os outros dois apenas distratores.

Vosso pai foi sempre virtuoso, e as pessoas assim pias ao morrerem tem inspirações felizes. Por isso, a loteria concebida por ele, dos três baús, de ouro, prata e chumbo, com a afirmativa de que quem escolhesse segundo o seu modo de pensar vos escolheria também, sem dúvida alguma so poderá ser ganha por quem vos ame verdadeiramente. Mas a que ponto vos sentis inclinada para qualquer dos pretendentes principescos que já se fizeram anunciar (SHAKESPEARE, ATO I, CENA II).

A alusão ao baú, formato paralelepípedo, assemelha-se ao cofre ou arca, usados para guardar, proteger ou mesmo ocultar preciosidades e segredos. Esse axioma revelado pelo seu abrir/fechar, esconder/revelar demonstra-se fundante na constituição do símbolo. Para Chevalier & Gheerbrant (2017), o simbolismo do baú tem por base dois elementos: depósito para algo de extremo valor material ou espiritual e caráter revelador a partir de sua abertura.

O primeiro dos significados aludidos é o que se apresenta no simbolismo do período românico. Num sentido mais amplo, desde a antiguidade os

recipientes fechados representam tudo aquilo que pode conter segredos, como a arca da aliança dos hebreus ou a caixa de Pandora (CIRLOT, 2005, p.167).

Na obra, a inserção do componente fortuito oportuniza que indivíduos de diferentes nacionalidades, classe social e crença ‘concorram’ em condição de igualdade pelo ‘prêmio’ oferecido prevalecendo a imparcialidade e a isonomia, o que para a protagonista do processo representava uma tragédia por encontrar-se em uma situação de submissão. “As exigências de um olhar de jovem em nada influem nesta minha escolha. Demais, a loteria do destino que me tocou me priva do direito da livre escolha” (SHAKESPEARE, ATO II, CENA I).

Nesse sentido, a obra de Shakespeare constrói um cenário diverso representado pelos pretendentes, que tanto são mencionados em um diálogo com sua ama, Nerissa, e pelos que, de fato, tentam a sorte ao escolher os baús. Daqueles aos quais manifestaram interesse pela loteria estão: um príncipe napolitano, um conde palatino, um senhor francês, um barão inglês, um senhor escocês, um jovem alemão.

Apesar dos títulos de nobreza de seus postulantes, Heliadora (1998, p. 116) destaca que “até o momento parecem-lhe horríveis todos os candidatos que se apresentaram. E ela deve receber em breve o príncipe de Marrocos, que também quer tentar a escolha”. Dos que se submetem a escolha de um dos baús, tem-se além do marroquino, um príncipe de Aragão e, por fim, Bassânio, um veneziano sem títulos. Para Drakakis,

a diversidade exibida reflete a pressão mercantilista que compreende o contexto histórico da época, contudo a aversão de Pórcia e expressão de alívio a cada escolha errônea de seus ‘indesejados’ pretendentes, esboça uma ‘exclusividade cultural’ perpetuada pelos venezianos.<sup>32</sup> (DRAKAKIS, 2010, p. 97, tradução nossa).

Ilustrando tal percepção, as figuras do príncipe marroquino quanto do pretende espanhol encontram-se acompanhadas por comitivas que exacerbam esteriótipos de suas nacionalidades oscilando entre o extravagante e o ridículo. No plano intelectual, demonstram incapacidade de interpretar as charadas ou mesmo compreender certos vocábulos e sentenças que se apresentam verbalmente nos baús.

Na cultura popular, o baú cheio de ouro é constantemente representado pelos dotes de donzelas ou tesouros de piratas, assim como uma recompensa

---

<sup>32</sup> the displayed diversity reflects the mercantilist pressure from the historical context of the time, however the aversion of Portia and expression of relief in each erroneous choice of her ‘unwanted’ suitors, outlines a ‘cultural exclusivity’, perpetuated by the Venetians.

conquistada. A expressão ‘golpe do baú’ referenda ao casamento por interesse, apoderamento de uma herança.

Em um famoso conto popular que envolve um homem e um espelho, o baú é utilizado para guardar o acessório, até então desconhecido pela população, que não entendia sua capacidade refletora. Assim, cada pessoa via no espelho aquilo que seu íntimo almejava ou temia. O homem via o reflexo de outro homem, que ele julgava ser seu pai. A esposa do homem, ao ver sua reação de felicidade após consultar o espelho, via uma outra mulher.

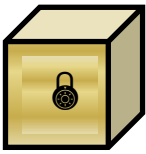

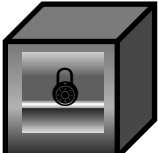
Quanto à relação estabelecida entre o objeto e as adivinhações, como apresentado em “*O Mercador de Veneza*”, Calvet (2011, p.28), seguindo a definição do dicionário, afirma que “a adivinha é uma pergunta, uma questão enigmática, que geralmente exige resposta ou solução engenhosa”. Não obstante a conceituação, o autor alerta, a partir de estudos da tradição africana, que a adivinhação nem sempre condiz com o formato interrogativo, apontando a existência de relações de sentido entre a emissão de uma mensagem inacabada – que não necessariamente é uma pergunta – e seu complemento oferecido por um receptor.

A construção shakespeariana referenda esse formato, em que a adivinhação presente no baú escapa do questionamento direto, e constrói-se a partir da relação entre uma afirmação complementada por um ensinamento presente no interior do objeto. Tanto a adivinha quanto seu complemento remetem à tradição oral. “As frases-feitas, adágios, provérbios, rifões, exemplos, sentenças, ditados, anexins, aforismos, apotegmas, máximas constituem uma literatura incrivelmente atual. É a sabedoria popular” (CASCUDO, 2012, p. 72).

Dessa forma, estabelecendo interlocução entre a loteria de Pórcia com a tradição oral, destaca-se que, na compilação de contos populares, Câmara Cascudo propõe a categorização a partir de afinidades temáticas e formais, dentre as quais destaca-se o conto de adivinhação que “apresenta como principal característica enigmas – motivo que remonta à antiguidade. E a vitória do herói consiste na elucidação do enigma proposto” (MAIA, 2012, p.82-83).

Em “*O Mercador de Veneza*”, duas mensagens se revelam em cada baú, sendo primeiramente a charada (enigma) a ser lida antes de sua abertura, para na sequência encontrar um texto em seu interior.

**Quadro 2: Loteria de Pórcia. Baús e suas inscrições<sup>33</sup>.**

	<b>Charada</b>	<b>Conteúdo presente no interior baú</b>
	<i>“Quem me escolher, ganha o que muitos querem”</i>	<i>Nem tudo o que luz é ouro, proclamam sábios em coro. Muita gente acaba em choro, por só procurar tesouro. Mausoléus são comedouros de vermes em fervedouro. Se houvesse sabedoria nessa vossa cortesia, a consulta não faria turvar-vos a fantasia. Passai bem; vossa ousadia foi castigada.</i>
	<i>“Quem me escolher, ganha o que bem merece”</i>	<i>Fui sete vezes fundido. Sete vezes aferido deve ser quem o apelido não quiser de intrometido. Quem beija sombra de dia, terá sombra de alegria. Bobos há, cuja alarvia com a prata se concilia. A noiva tão procurada só por mim vos será dada. Saí, senhor de fachada, que aqui não vos retém nada</i>
	<i>“Quem me escolher, arrisca e dá o quetem”</i>	<i>Já que não foi pela vista que escolheste, eis a conquista. Vossa ventura é bem-vista; em tudo ela vos assista. Se vos alegre o festejo, aproveitai logo o ensejo para pedir, em gracejo, que a noiva vos dê um beijo. Gentil escrito. E agora, bela dama, com vossa permissão.</i>

Nota-se que a escolha do baú correto está relacionada para além do aspecto da sorte, reverberando uma série de preceitos bíblicos que pregam pelo desapego material e o combate ao desejo pela riqueza. O prêmio encontra-se justamente no baú de menor valor material o que indica que a escolha pela aparência bem como a adivinhação que denota unicamente ao ganho induzem ao erro os pretendentes anteriores. No baú mais rústico, a adivinhação remonta o ensinamento de que ‘é dando que se recebe’, o que também alude à tradição oral.

Sigmund Freud, inspirado em Shakespeare, elabora um artigo intitulado “The Theme of the Three Caskets”<sup>34</sup>, que em sua produção remete a escolha de um homem entre três mulheres, em substituição ao objeto. Para sua tessitura, o autor retoma a reincidência do número três, presente nos mitos, provérbios e literatura, incluindo a

<sup>33</sup> Autoria própria a partir da tradução de H. Barras.

<sup>34</sup> “O Tema dos Três Escrínios” (1913) A correspondência de Freud (citada em Jones, 1955, 405) mostra que a ideia subjacente a este artigo ocorreu-lhe em junho de 1912, embora o trabalho só fosse publicado um ano depois. Em carta a Ferenczi de 7 de julho de 1913, ele relacionou a ‘determinante subjetiva’ do artigo com suas três filhas (Freud, 1960a).



constelação das três Marias, as três filhas e três irmãs recorrentes nos contos de fada. De maneira extremamente complexa, o autor alude a sentimentos incestuosos, nutridos pelo pai a uma de suas filhas, bem como a associação das personagens femininas a elementos mitológicos como a deusa da morte. Para Drakakis (2010, p. 81, tradução nossa),

Freud estava ciente do simbolismo dos baús, observando que Pórcia tinha se tornado o objeto de desejo cujas qualidades estavam dispostas nos três baús, e que, uma peça onde sucesso financeiro está normalmente dependente de forças externas ao controle do homem, a escolha se torna um meio de subverter ao destino.<sup>35</sup>

Assim, percebe-se a influência exercida pela sorte corroborando com o caráter fantástico da narrativa popular. Enquanto isso, o recurso da loteria, que envolve a competição entre diferentes candidatos pautada pelo elemento da sorte, é também integrante da tradição oral e, frequentemente, é adotado em produções literárias. Nas narrativas orais eram recorrentes os duelos e as campanhas empenhadas para conquistar a princesa ou ascender ao trono.

Segundo Carvalhal (1994), a forma em prosa dos contos populares orais facilitou especialmente sua migração e permitiu substituições que retiraram a cor local e os detalhes peculiares dos originais estrangeiros. Na cultura popular brasileira, por exemplo, a cantiga de roda “Terezinha de Jesus” introduz, dada a inversão do gênero, a escolha de uma mulher entre três homens: “*Terezinha de Jesus / De uma queda, foi ao chão / Acudiram três cavalheiros / Todos os três chapéu na mão*”. Como tem sido demonstrado, observa-se que os símbolos sujeitos à análise proposta reincidem nas manifestações populares, tanto em situações isoladas como em associadas a outros elementos.

Semelhantemente a reincidência do símbolo da sorte presente nas diferentes personagens da obra analisada, o baú não se restringe apenas a Pórcia. De significativa contribuição para a narrativa, a circunstância que envolve a filha de Shylock nada condiz com o desafio para candidatos que pleiteiem sua mão e tampouco representam uma deliberação paterna. Heliodora resumidamente sintetiza a personagem:

Jéssica, filha de Shylock, está apaixonada pelo cristão Lorenzo e os dois pretendem fugir, no que são ajudados por Launcelot, o esperto criado de Shylock que passa para o serviço de Bassânio. E, quando Shylock sai de casa para ir tratar do empréstimo a Antônio, Lorenzo e seus amigos, aproveitando

---

<sup>35</sup> Freud was well aware of the symbolism of caskets in the play, noting that Portia becomes an object of choice whose qualities are displaced into the three caskets, and that, in a play where financial success is normally dependent upon forces outside human control, choice becomes a means of subverting destiny.

o Carnaval, raptam Jéssica, que leva consigo joias e dinheiro do pai, tendo se disfarçado de pajem para integrar-se no alegre grupo (2014, p. 119).

No ato II, cena VI, que desenrola o plano de Lourenço e Jéssica de fugirem, a moça afirma ao amado “Vá, apanha esta caixa. Vale o esforço”. A caixa em questão, refere-se ao baú, o tesouro de Jéssica, fruto de roubo, haja vista a natureza sorrateira em que a jovem se encontra, corresponde aos três mil ducados que seu pai Shylock guardava na casa e as jóias que incluíam um valioso anel de turquesa, presente de sua falecida e amada esposa, Lia. Para Drakakis (2010, tradução nossa), “Jéssica dirige-se pelo terreno repleto de restrição parental e, ao fazê-lo, projeta-se em um relacionamento romântico que, em última instância, limitará sua liberdade”.<sup>36</sup>

De fato, ao evadir-se com Lourenço, Jéssica abdica não somente do contato com seu pai, mas também de sua casa, sua religião, seus amigos e toda condição que lhe é familiar. Apesar do sentimento que o casal nutre entre si, é perceptível o sofrimento de Jéssica, pelo ciúme de Lourenço e pela nova vida que se revela, quando assume a condição de ama de Pórcia.

Sobre o relacionamento entre pai e filha, Bloom (1998, p. 183, tradução nossa) afirma que “enquanto Shylock evidentemente lamentou a morte sua mulher Leah, Shakespeare não esclarece relação do agiota com sua filha ladra, mas ele está certamente melhor sem ela e é suficiente apropriado seu luto igualmente por seus ducados e sua usurpadora”.<sup>37</sup> Sobre a lamentação pela quantia monetária perdida, o autor refere-se ao discurso proferido por Shylock ao se deparar com o desaparecimento tanto da filha quanto de suas posses:

Oh, minha filha! Meus ducados! Fugir com um cristão! Meus ducados cristãos! Lei e justiça! Minha filha! Meu saco de ducados! Não, dois sacos selados de ducados! Ducados duplos, que roubados foram por minha filha [...] E jóias! Duas pedras ricas, preciosas, que roubadas foram por minha própria filha. Lei e Justiça! Ide atrás dela! Tem consigo as pedras, meus ducados e as pedras! (SHAKESPEARE, ATO II, CENA VIII).

Tal lamúria tem sido sujeita a críticas diversas por enfatizar o apego material do judeu, equiparando seu pesar à perda da filha, coadunando com o estereótipo que perpetua a imagem do agiota como vilão. Não obstante, a passagem que

---

<sup>36</sup> Jéssica drives through the fraught terrain of parental constraint, borrowing the appearance of an adolescent masculinity, and projects herself into a romantic entanglement that will ultimately limit her freedom.

<sup>37</sup>“while Shylock evidently has long mourned his wife Leah, Shakespeare does not clarify Shylock’s relationship to his thieving daughter, but he is certainly better off without her, and is accurate enough in grieving equally for his ducats and their appropriator”.

discorre quanto ao baú de Jéssica, apesar de diminuta, em comparação ao imbróglio de Pórcia, é fundamental para o desenrolar da trama, pois a fuga com um cristão, rival em crença e aliado de Antônio, adiciona mais tensão ao sentimento de ódio que Shylock nutre por seu nêmeses.

Nessa perspectiva material que remete ao valor tangível do conteúdo do baú de Jéssica quanto à matéria-prima, que em associação às adivinhações envolve os baús de Pórcia, centra-se a análise no ouro, na prata e no chumbo como indícios recorrentes à tradição oral. O ouro, de maior valor material é posto em extrema oposição ao chumbo. Tais elementos mantêm importância e sua presença no contexto do homem moderno se faz tão presente quanto se fez nas expressões orais do passado. Para citar algumas instâncias, estes são percebidos como elementos categorizadores, nas construções transmitidas em formato de provérbios e adivinhações, na busca pelo enriquecimento, na ornamentação e desenvolvimento de acessórios e adereços.

O ouro é o metal perfeito, tem o brilho da luz. Tem o caráter ígneo, solar e real, até mesmo divino. A transmutação do chumbo ao ouro é uma redenção, é a transformação do homem, por meio de Deus em Deus. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 669).

A prata está em relação com a lua. Tradicionalmente, por oposição ao ouro, a prata é princípio passivo, feminino lunar, aquoso, frio. Branca e luminosa, a prata é igualmente símbolo de pureza, No plano da ética, simboliza também o objeto de todas as cobiças (Ibidem, p. 739-740).

O chumbo é símbolo do peso e da individualidade incorruptível. Simboliza a base mais modesta de onde pode partir uma evolução ascendente (Ibidem, p. 235).

Aludindo entre as características e a noção de valor atribuída aos metais mais valiosos, em paralelo com a imagem idealizada da donzela Pórcia, seria obviamente esperado que sua mão estivesse nos baús de ouro, que referenda sua beleza ou no de prata, sua pureza e índole<sup>38</sup>. E é justamente essa obviedade que induz os candidatos marroquino e espanhol, respectivamente, a optarem erroneamente pelos baús de maior valia material.

Outra questão passível de análise descansa nas charadas presentes no exterior de cada baú. Na tradução de Heliadora (2014, p.120) “a primeira é de ouro com a inscrição “Eu tenho o que desejam muitos homens” / a segunda, de prata, promete:

---

<sup>38</sup> Em Belmonte há uma jovem que de pouco recebeu grande herança. É muito linda e, mais do que esse termo, de virtudes admiráveis. [...] Como o velo de ouro o solar cabelo lhe orna a fronte, o que transforma a sede de Belmonte em uma nova Cólquida, empenhando-se muitos Jasões no afã de conquista-la (SHAKESPEARE, ATO I, CENA I).

“Quem me escolher terá o que merece” /a terceira, de chumbo, afirma, rude: “Escolhe a mim quem dá e arrisca tudo”. Novamente, observa-se explicitamente a distinção entre os primeiros baús e o último, sendo esse o único a representar o desapego material, enquanto os dois somente exprimem ofertas.

Em *Gesta Romanorum*, umas das fontes que inspiraram o autor inglês, a loteria pelos baús é apresentada em uma inversão de papéis em que uma mulher, filha de um imperador, é enviada para além-mar para escolher seu futuro marido, sendo esse um filho de outro imperador. Durante a viagem, o navio sucumbe e a protagonista acaba engolida por uma baleia. A própria é responsável pelo seu resgate e após chegar ao seu destino, deve, após fazer a leitura das charadas, escolher entre os baús de ouro, prata e chumbo (HELIODORA, 2014, p. 120).

É provável que a plateia original da peça estivesse ciente de que o baú de chumbo era o correto. Não obstante, a maior tensão dramática é gerada pelo conhecimento do público dos contos populares que tratam dos baús e das adivinhações<sup>39</sup> (ARTESE, 2015, p. 99, tradução nossa). Ao recorrer a esse artifício, Shakespeare se aproxima da audiência em uma condição de pertença, enquanto os autores, considerados ‘forasteiros culturais’, mantêm uma relação de distanciamento. Ao ter conhecimento do desenrolar da história em concordância com a tradição oral, a audiência tem a oportunidade de considerar-se no papel do pai de Pórcia, responsável pela criação do desafio, sendo esse o detentor de sua solução e também da protagonista, como mulher submissa à determinação patriarcal.

Bassânio, ao fazer sua escolha, precisa abdicar do seu interesse material – afinal, fica evidente na narrativa que o veneziano enfrenta problemas financeiros e busca, pelas vias de matrimônio, reintegrar posses. Infere-se que ao optar, ele possa ter sido influenciado pela canção proferida por Pórcia, enquanto esse familiarizava-se com as charadas ou por conhecer, assim como a audiência, o conto popular. Assim, o axioma que preconiza a valorização do simples em detrimento do complexo, o bruto em substituição ao refinado, perpetua-se na obra assim como na cultura popular.

Na tradição oral, a relação entre ouro e chumbo é habitual, apontando a condição de extremos em que um transmuta-se em outro, conforme o valor agregado pelo indivíduo que o possui e a forma que o utiliza. Paradoxalmente, o ouro, apesar da beleza, simboliza o desejo humano, a luxúria e a ganância, enquanto que o chumbo, representa a beleza interior e a modéstia.

---

<sup>39</sup> The play’s original audience, in all probability, knew in advance that the lead casket was the right one [...] The greatest dramatic tension is generated by what the audience that knows the folktales is least in suspense about, the casket and bondriddles.

No conto “*Felicidade é sorte*”, de Henriqueta Lisboa, a narrativa se constrói a partir do paralelismo entre o ouro e o chumbo em que um pobre pai de família, sapateiro, enfrenta dificuldades. Um dia, dois amigos discutem sobre a fonte da felicidade – para um, a fortuna e para outro os auxílios. Para testar suas teorias, o primeiro amigo resolve dar cinquenta moedas de ouro para o amigo. Feliz, o sapateiro volta a casa e guarda o dinheiro em um vaso com um pé de manjerição. No dia seguinte, ao notar o desaparecimento do vaso, é informado pela esposa que o mesmo tinha sido vendido para conseguir dinheiro. Após contar o acontecido, foi a vez do amigo dos ‘auxílios’ testar sua teoria:

É minha vez de provar o que penso. Tome este pedaço de chumbo que encontrei no chão. Pode ser que seja mais feliz com o chumbo do que foi com o ouro. O sapateiro trouxe o pedaço de chumbo para casa, cada vez mais triste. Lá para as tantas da noite acordou com a voz da mulher de um pescador seu vizinho. A mulher vinha pedir um pedaço de chumbo para completar a chumba da tarrafa do marido que ia pescar. O sapateiro entregou o que recebera e a mulher do pescador agradeceu muito, retirando-se (LISBOA, 2002, p. 95-96).

Na conclusão do conto, a mulher do pescador, para demonstrar agradecimento oferece um peixe que marido havia fígado. Ao fazer o preparo, a esposa do sapateiro encontra um ‘enorme diamante’, que a família entrega para o rei, que em troca os presenteia com ‘uma verdadeira riqueza’. E, em um trocadilho com um provérbio popular, o amigo ‘dos auxílios’ diz: “Mais vale quem Deus ajuda do que quem cedo madruga...” (Idem, p.96).

Em “*Os sete pares de sapatos da princesa*”, ainda da citada autora, inclui-se uma série de metais e pedras preciosas para construir uma narrativa fantástico-maravilhosa, que se apresentam como fantásticas e terminam com o sobrenatural. Segundo Todorov (2006) essas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de não ter sido explicado, racionalizado, nos sugere a existência do sobrenatural.

A princesa de um reino é cercada por um mistério: toda noite ela gasta sete pares de sapato. O rei, para encontrar uma explicação, lança um desafio em que a mão de sua filha é oferecida em casamento para aquele que desvendar o ocorrido. Joazinho, moço esperto e da confiança do rei, se aventura e ao espreitar a noite da princesa, percebe que ela guarda, embaixo da cama um baú.

Lá pela meia-noite ouviu uma voz. Era da princesa , que chamava: - Calicote!  
Calicote!  
De dentro do baú saiu um diabinho!

- É hora! É hora, princesa!

A princesa vestiu-se no momento. Pôs no bauzinho meia dúzia de pares de sapatos.

Lá fora havia uma carruagem toda dourada, com cavalos pretos arreados de ouro e prata. [...]

Lá adiante apareceu um campo todo de flores de bronze. E adiante, um campo com flores de prata; depois de ouro; depois de diamantes; e de rubi; e esmeraldas (LISBOA, 2012, p. 151 - 152).

Para angariar evidências, Joãozinho a cada campo coletava um tipo de flor. Ao chegar em um castelo majestoso, a princesa participava de um baile com muitos convidados que se deleitavam com um banquete. A cada contradança, um sapato usado por Calicote arrebatava-se e era substituído por outro em sua bolsa. O moço coletava também alimentos e um par de sapatos para mostrar ao rei. O conto conclui-se com a revelação de que a princesa havia sido amaldiçoada por uma ‘fada infernal’ e, com a descoberta de Joaozinho, o feitiço foi quebrado e a jovem liberta. Logo, evidencia-se que um mesmo enredo transmuta-se para diferentes contextos e realidades, com personagens distintos, porém sem perder sua ‘essência’, mantendo-se fidedigno aos indícios basilares que deram sua origem a partir da versão transmitida oralmente.

Reiteradamente faz-se possível reconhecer os vínculos destacados entre os contos populares, que traduzem a tradição oral, com as construções narrativas desenvolvidas por Shakespeare. Assim, privilegia o estudo de semelhanças (analogias e parentescos, na perspectiva até aqui rastreada), sem se ocupar com as eventuais diferenças (CARVALHAL, 2006).

Enfatiza-se que a herança cultural transmite-se independentemente da questão temporal ou espacial, como já demonstrado nos processos de coleta de contos populares realizados por Perrault, Andersen, Irmãos Grimm, para citar alguns. Dessa forma, o íterim considerado nessa análise comparativa, contrapõe a obra do século XVII com contos que tem sua origem nos primórdios da tradição oral e que, paralelamente, mantêm-se em voga até os dias atuais.

### 3.3 – A MÍSTICA DO NÚMERO 3

*“Estas três condições devem jurar todos  
Os que vierem arriscar pelo meu humilde ser”  
(Pórcia, Ato II Cena IX)*

Ao ilustrar a simbologia da sorte e do baú, faz-se perceptível a recorrência do número três corroborando com a apreensão de que o algarismo imbui-se de

significado, sendo referendado reiteradamente na literatura aludindo à tradição oral. Nessa passagem, em meio ao enredo de Pórcia, observam-se os três baús, de três materiais diferentes, a serem submetidos a três pretendentes distintos, como demonstrados na fala de Nerissa:

Portanto, a loteria que ele inventou com essas três caixas de ouro, prata e chumbo, das quais quem descobrir o sentido a ganha a si, é, sem dúvida, para que seja bem escolhida só por quem souber muito bem amar (SHAKESPEARE, ATO I, CENA II).

A reincidência do numeral também se materializa nos três mil ducados de Shylock, nos três carregamentos de Antônio, e nos três meses de prazo para o pagamento da dívida. No ato I, cena III, o mercador tranquiliza seu amigo Bassânio sobre sua expectativa de lucro de suas empreitadas marítimas “O quê, não temas, homem. Não serei penhorado: dentro de dois meses, ou seja, um mês antes do contrato expirar, espero o regresso de três vezes o triplo do valor desta fiança”.

Faz-se perceptível a ênfase da mística do numeral quando Shylock, no mesmo ato e cena sobreditos, “três mil ducados, por três meses e Antônio por fiador”, assim como no momento em que Balthazar (Pórcia travestida) oferece ao judeu três vezes a quantia emprestada, para que rasgasse o contrato.

Já Lancelote, o Ato II, Cena II, aludi ao numeral em duas instâncias, primeiro citando “as Três Irmãs”, como ânciãs, de origem greco-latinas, capazes de determinar os destinos dos homens, e na sequência ao mencionar, como fortuna humana, a capacidade de “escapar ao afogamento três vezes”.

O concorrente marroquino também recorre ao número para alegar “que ganhou três campos do Sultão Solimão” (SHAKESPEARE, ATO II, CENA I), como forma de ressaltar suas vitórias, provando-se merecedor de conquistar a dama de Belmonte. A reiteração se mantém quando Aragão, no ato II cena IX, o pretendente espanhol de Pórcia, antes de fazer sua escolha compromete-se a respeitar três ‘coisas’: não revelar a ninguém a caixa escolhida, não cortejar nenhuma outra mulher e partir imediatamente, em caso de escolha errada. E também no julgamento do contrato entre judeu e cristão, quando é oferecido ao credor três vezes o valor como indicação de misericórdia.

Condição idêntica demonstra-se nas analogias apresentadas pelos contos populares: três gigantes são combatidos por “*João Gurumete*”, três filhas tem o “*homem endividado*”, três encontros feitos pelo “*homem sem sorte*”, três cavalheiros na cantiga

de Terezinha... Em uma analogia às situações rotineiras de qualquer indivíduo e como demonstração da presença repetida do número três, cita-se a composição de bancas seletivas e julgadoras, considerando o princípio da imparidade, na brincadeira *uni-duni-te* para escolha ou tomada de decisões, nas contagens de 1, 2, 3 ou 3, 2, 1 para iniciar uma atividade ou tirar uma fotografia em grupo.

Para Ong (1998), agrupamentos numéricos são mnemonicamente úteis, o que na ótica oral demonstra-se essencial para a perpetuação de figuras folclóricas. Miranda Bruce-Mitford em, “*O Livro Ilustrado dos Símbolos*” (2001), afirma que desde a antiguidade, os números representam manifestações do cosmos, possivelmente, oriundos de observações dos babilônios a partir de ocorrências regulares como a noite e o dia, ciclos lunares e passagens anuais. Especificamente em relação ao número três, a autora postula-o como

sagrado para a maioria das religiões, combina os números um e dois, de forma que compreende toda a vida e a experiência: o nascimento, a existência e a morte; a mente, o corpo e a alma; o passado, o presente e o futuro; o homem, a mulher e a criança (BRUCE-MITFORD, 2001, p. 106).

Logo, notamos que a presença do número três perpassa pelos campos religioso, ético e científico. No primeiro, em várias crenças, o conceito de tríade assume um caráter essencial: para os cristãos, a noção de santíssima trindade composta pelo Pai, Filho e o Espírito Santo. Inclusive, a Bíblia, no Evangelho de Mateus, do novo testamento, destaca que são três os Reis Magos que visitam o menino Jesus para presenteá-lo com três presentes: ouro, incenso e mirra.

E a referência terciária não se limita a religião cristã. Na Mitologia Grega, os deuses fundadores são Zeus, Poseidon e Hares; Para os Hindus, Shiva, Vishnu e Brahma; Para os egípcios, Osíris, Hórus e Ísis e para os tupi-guaranis, Guaraci, Rudá e Jaci.

Já no aspecto ético, seguimos o preceito da imparidade aliado às perspectivas de diferentes pontos de vista que possibilitam uma decisão menos parcial. A própria constituição de ‘pirâmide social’ esboça uma divisão em três níveis (elite, classe média e plebe). No que tange à ciência, encontramos a referência ao número na triangulação de dados, construção de formas, descobertas e criações, na análise do ‘todo pela parte’, por exemplo, a noção de cabeça, tronco e membros ou raiz, caule e folhas, bem como a existência de três forças essenciais para a análise de fenômenos (positiva, negativa e neutra ou ativa, passiva e neutra).



Para Cirlot (2012), os números não são expressões meramente quantitativas, são ‘ideias-força’, com uma caracterização específica para cada um deles. Para o autor, o número três representa “síntese espiritual; fórmula de cada um dos mundos criados; a resolução do conflito colocado pelo dualismo” (IDEM, p. 413). Chevalier e Gheerbrant apontam uma série de ocorrências do número e sua simbologia em diferentes contextos.

Três é universalmente um número fundamental. Expressa uma ordem intelectual e espiritual em Deus, no cosmos e no Homem. Sintetiza a trindade do ser vivo que resulta na conjunção de 1 e 2, e é o produto da união entre o céu e a terra. O tempo é triplo (*trikala*): passado, presente e futuro. O mundo é tripo (*tribhuvana*) Bhu, Bhuv e Swar (terra, atmosfera e céu) A temática se expressa em diversos símbolos gráficos, tais como o tridente, o triângulo e a trinacria (que é um ser de cabeça única e três pés (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2016, p. 1016 - 1018).

Nas bases para análise de estruturas narrativas, Todorov (2003) destaca os três tipos de discurso – científico, literário e filosófico – como unidades de valor que influenciam e modificam o processo de produção de autores. Já Antônio Cândido (2006) reitera a indissolúvel relação entre a tríade formada por autor, obra e público, que são essenciais para a comunicação artística. No universo literário, várias são as referências ao número três. Nos contos de fadas, destacam-se os contos de Perrault que ao descrever a vida de Cinderela, a contextualiza em uma casa de três donzelas (duas filhas da madrasta e a própria) e o soar de três badaladas para o término do encanto que possibilita sua participação ao baile. Em o “Gato de Botas”, são três os filhos do moleiro que disputam a herança do pai.

No conto de encantamento “*Marieta e os Três Presentes de Grego*”, de Haulerands Yesares Carvalho Oliveira (Haulle)<sup>40</sup>, o autor apropria-se do numeral para tecer uma trama infantil, dialogando com outros clássicos e referências literárias ao oferecer três presentes – a invisibilidade, o poder da teletransportação e o poder da transformação. Em “*Os Três Porquinhos*” (1840), o autor Joseph Jacobs referenda o número três na composição de suas personagens principais, na repetição das falas do lobo mau: “Eu vou soprar...” e na construção das três casas, cada qual refletindo a personalidade e a atitude de cada personagem. Segundo Bettelheim,

as casas que os três porquinhos constroem são simbólicas do progresso do homem na história: de uma choça desajeitada para uma casa de madeira, finalmente para a casa de tijolos. Internamente, as ações dos porquinhos

<sup>40</sup>Haulerands Yesares Carvalho Oliveira (Haulle) é graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão e graduado em Teologia pelo Seminário Teológico Batista em São Luís. É professor e tutor de Filosofia. Como escritor e poeta, publicou *A Condição Humana em Poesias: vida, morte e esperança* (2014), *Gotas de Essências* (2013), *São Luis: Séculos de Mistérios e Paixões em Poesias* (2013).

mostram o progresso da personalidade dominada pelo id para a personalidade influenciada pelo superego, mas essencialmente controlada pelo ego (BETTLEHEIM, 2003, p. 53).

O francês Alexandre Dumas ao escrever o romance “*Três Mosqueteiros*” adota o uso do número místico, dialogando com as três moiras da mitologia grega, tendo cada qual, habilidades e personagens específicas, que unidas se fortalecem. Em “*Um Conto de Natal*”, de Charles Dickens, três espíritos visitam o personagem Ebenezer Scrooge: o fantasma do natal passado, do natal presente e do natal futuro. No conto árabe de Aladin, o gênio da lâmpada lhe concede três desejos.

O mesmo padrão ocorre em muitos contos populares, como ilustraram as três primeiras estórias da coletânea de Straparola. Na primeira, o pai moribundo diz ao filho que observe três preceitos; ele os rompe um a um. Na segunda, um funcionário desafia um ladrão a roubar três objetos, e o ladrão consegue. Na terceira, um padre é enganado por três malandros, mas vingá-se deles em três etapas. Esses exemplos mostram o que Olrik chamou “a lei dos três”, outra de suas “leis da narrativa folclórica”. É claro que uma estrutura ternária não se restringe à literatura popular, mas é interessante ver que, quando a estória de Davi e Golias foi extraída da Bíblia para se converter numa balada espanhola, Davi é levado a atirar contra o gigante três vezes antes de derrubá-lo (BURKE, 1989, p. 242 - 243).

Relacionando o campo literário com a psicanálise, a repetição do número três nos contos de fadas coincide com os três aspectos da mente: id, ego e superego. Para Bettelheim (1998), no conto dos Irmãos Grimm, “*Três Plumás*”, a necessidade de o indivíduo familiarizar-se com seu inconsciente, aprendendo a apreciar seus poderes e usando seus recursos, supera a questão da tripartição da mente humana.

Na cultura oriental, é realçada a importância do número três, no I Ching ou livro das mutações, reconhecido como um dos textos mais antigos e clássicos da China. De acordo com Jung,

o método usado para consultar o I Ching utiliza três moedas. Cada vez que se lançam as moedas obtém-se uma linha. “Cara” significa a linha masculina e vale três; “coroa”, uma linha quebrada, feminina, e vale dois. Jogam-se seis vezes as moedas e o número obtido indica o sinal do hexagrama (isto é, o conjunto de seis linhas) a ser consultado (JUNG, 2016, p. 291).

O próprio Shakespeare, em “*Rei Lear*”, retoma o número místico apresentando um rei que divide seu reino entre suas três filhas, de acordo com o afeto que essas lhe demonstraram. A menção às três descendentes é costumeira no conto popular. No conhecido clássico, “*A Bela e a Fera*”, o mercador, pai de três belíssimas filhas, perde toda sua fortuna e se muda para um vilarejo no interior para proteger suas herdeiras da vergonha social. As duas mais velhas sentem-se tristes por não ostentarem

a vida de luxo. Em busca de oportunidades, o pai viaja e pergunta às filhas o que desejam de presente.

A mais velha disse que queria um rico piano; a do meio pediu um vestido de seda; e a mais nova respondeu que não pretendia nada, senão que ele fosse muito feliz e a abençoasse. O pai, que esta era a filha que ele mais prezava, insistiu com Bela para que escolhesse também alguma prenda. Vai a moça disse: - Pois bem, meu pai, quero que me traga a mais linda rosa do mais lindo jardim que o senhor encontrar (LISBOA, 2016, p. 85).

A conclusão do conto é conhecida: a rosa vermelha recolhida pelo pai, pertencia ao jardim de um palácio regido por uma fera que, na verdade, fora um rei amaldiçoado por uma bruxa. Para quebrar o feitiço e retomar a sua forma humana, a fera deveria se apaixonar e ter seu amor correspondido. Reitera-se a valorização da boa índole humana, bem como a referência à postura altruísta e o paralelismo entre a humildade e a recompensa, valorizando os aspectos interiores como caráter e ações de abnegação sobre práticas egocêntricas.

Com base no exposto, reitera-se que a identificação de símbolos e alegorias que remetem a tradição oral possibilita o autêntico reconhecimento dos elementos que compõe a cultura das mais variadas civilizações, agregando valores de pertencimento e representação coletivos.

### 3.4 – O SIMBOLISMO DO ANEL

*Se o anel um dia me sair do dedo é que a vida também terá  
saído, podendo vós dizer: morreu Bassânio  
(Bassânio, ATO III, CENA II)*

Ícone envolto de significados que integram as relações humanas desde a antiguidade, o anel carrega em si um paradoxo semântico representado por simbologias de conotações positiva e negativa. Da primeira, remetem-se às relações de afeto entre casais e amigos em que o anel simboliza o vínculo entre aqueles que o utilizam. Segundo Bruce-Mitford (2001), o costume dos anéis de compromisso origina-se na época dos romanos, representados por anéis de diamante que simbolizavam fidelidade. A partir do século XV, o aro de ouro assume a simbologia de bodas, em referência ao vínculo eterno e o ciclo da vida.

Em contrapartida, o objeto concebe a condição de superioridade versus a subserviência, visto nas relações entre amos e súditos. Tal alusão endossa o status de prestígio, restrito a indivíduos dotados de grandes posses, sendo inclusive usado como ‘carimbo’ para identificar seus pertences. Logo, o anel simboliza tanto a união quanto a separação.

Encontrando-se presente em cantigas e brincadeiras populares, assim como recorrente nas narrativas vinculadas à tradição oral, o anel difunde preceitos de aliança, magia e poder que são divulgados e perpetuados em indivíduos, superando enquadramentos sociais, culturais e temporais. Cirlot (2012, p.78) define que o objeto

é um símbolo da continuidade e da totalidade, pelo que serviu tanto como emblema do casamento quanto do tempo em retorno. Às vezes, o anel apresenta-se teoriomórfico, como serpente que morde sua própria cauda. [...] Em diversas lendas, constitui um resíduo de cadeia.

Por sua natureza opositiva, é recorrente a transmutação de valor que permeia a acepção do símbolo. Nas relações afetivas, por exemplo, o anel, que expressa o voto de fidelidade e sentimento, também se associa a condição de ‘aprisionamento’ a qual o casal se compromete. “Com efeito, uma dialética duplamente sutil, e que exige que cada um dos cônjuges se torne, assim, amo e escravo do outro” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 53).

Nos contos populares, o anel exprime a natureza mística, ao refletir poderes mágicos que correspondem à proteção, ao poder sobrenatural. Para Jung (2016), nos mitos, a magia e os amuletos, capazes de curar má sorte ou infortúnio do rei ou da nação, são frequentemente algo muito peculiar. Em consonância, o anel constantemente encontra-se agregado aos metais preciosos equivalendo aos tesouros e a conquista de algo de grande cobiça.

Em “*O Mercador de Veneza*”, o símbolo assume a conotação de ambos os extremos (união e separação), bem como o valor material. No âmbito positivo, o signo abarca o relacionamento amoroso de Bassânio e Pórcia. Tão logo aquele soluciona o desafio do baú da donzela de Belmonte, a dama oferece-lhe um anel:

Até há momentos, era eu senhora desta bela casa, dona dos meus criados, soberana de mim própria; mas desde este momento a casa, a famulagem, minha própria pessoa, meu senhor, a vós pertence. Tudo vos dou com este anel. Se acaso vos separardes dele, ou se o perderdes, ou se presente a alguém dele fizerdes, indício certo isso será da morte de nosso amor e causa de queixar-me. (SHAKESPEARE, ATO III, CENA II).

A simbologia do anel matrimonial, aliás, remete às tradições romanas, bem como saxãs, que influenciaram as tradições culturais inglesas. Por conseguinte, ao oferecer sua “própria pessoa”, o objeto porta, simbolicamente, tanto o valor material confirmado pelas posses como também da amplitude casta imbuída na virgindade da donzela. Kahn (2010, p. 24, tradução nossa) discorre que “em um nível, o anel obviamente representa o vínculo matrimonial, como acontece na cerimônia de casamento. Mas, por outro, tem uma conotação especificamente sexual”. Na sequência, a autora afirma que “Anéis, círculos e O’s são, com frequência, nas obras de Shakespeare e outros, metáforas para partes sexuais femininas<sup>41</sup>”.

Corroborando com tal abordagem, Drakakis destaca que

a associação metafórica entre ‘anel’, ‘honra’, ‘joia’ e ‘vagina’ era comum no período Elisabetano, mas em “*O Mercador de Veneza*” envolve-se uma nova série de associações que fazem referência a paranomásia “Judeu/Joia” permitindo uma conexão entre riqueza material, castidade e sexualidade humana.<sup>42</sup> (DRAKAKIS, 2010, p. 92, tradução nossa).

Comprova-se tal concepção quando Pórcia afirma a Graciano: “separares-te tão ligeiro da primeira prenda da tua mulher: uma coisa enfiada com juras no teu dedo e tão rebitada com fé na tua carne” (SHAKESPEARE, ATO V, CENA I). Infere-se que a expressão ‘primeira prenda’ referenda a virgindade oferecida ao marido após o casamento. A conotação sexual também é evidenciada na conclusão do ‘teste do anel’ em que, tanto Pórcia quanto Nerissa, lançam mão de ameaças de infidelidade, como maior ofensa que uma mulher possa impor a um homem. Ainda sem revelar a identidade travestida, tanto a senhora como sua pajem afirmam ter ‘se deitado’ com, respectivamente, o doutor e seu ajudante, sendo as próprias portadoras de ambas as identidades.

Analogamente, o compromisso assumido pela adoção do anel também remete ao contrato celebrado entre Antônio e Shylock da mesma forma que a ‘vingança’ momentânea a que Pórcia impõe sobre o marido ao se desfazer do anel, subjugando o valor do matrimônio, aproxima-se do revanchismo ao qual o judeu sobrepõe aos cristãos.

---

<sup>41</sup> on one level, the ring obviously represents the marriage bond, as it does in the wedding ceremony. But on another, it bears a specifically sexual meaning [...] Rings, circles, and O’s are frequently, in Shakespeare’s Works and elsewhere, metaphors for female sexual parts.

<sup>42</sup> The metaphorical association between ‘ring’, ‘honor’, ‘jewel’ and ‘vagina’ was an Elizabethan commonplace, but in the Merchant of Venice it becomes entangled in a further of associations that indicate punning reference to ‘Jew’/‘jewel’ and that permit a connection between material wealth, chastity and human sexuality.

Outrossim, verifica-se que a metamorfose semântica do símbolo, capaz de unir e/ou separar, ocorre quando as personagens femininas se travestem em figuras masculinas para atuar no julgamento de Antônio, em tribunal, e ao salvá-lo do cumprimento do fatídico contrato, recebendo como pagamento exclusivamente os respectivos anéis.

Logo, o dantes símbolo de enlace matrimonial, evoca ao valor material como forma de pagamento de serviços (pelo menos aos olhos de Bassânio que mantém-se alheio a real identidade do advogado) para, enfim, denotar a constatação da renúncia da promessa empenhada para, em seguida, voltar representar a retomada de votos. Destarte, imputa-se ao anel o estabelecimento de prioridades, comprovado pelo ‘teste’, às quais as esposas submetem seus maridos, uma condição determinante a respeito da lealdade à mulher ou ao amigo. Heliadora (2014, p. 211) destaca que “condenado Shylock, é a partir do pagamento do “advogado” com o anel que Pórcia deu ao marido que começa a transição para a retomada do tom mais leve da comédia”.

Além do imbróglio que permeia os casais, o atributo também faz menção, de forma indireta, ao amor e devoção que Shylock sentira por sua esposa Lia, haja vista que o relacionamento entre o judeu e a mãe de Jéssica não é explícito na história. Contudo, ao ter suas posses roubadas pela filha, ao fugir com Lourenço, o vilão expressa extrema lamentação ao saber que o anel fora vendido pela filha em troca de um macaco. “A peste que a carregue! Torturas-me, Tubal. Era a minha turquesa<sup>43</sup>; presente de Lia, quando eu ainda era solteiro. Não a trocaria por uma floresta de macacos” (SHAKESPEARE, ATO III, CENA I).

A atitude de Jéssica representa a transgressão, não somente ao próprio pai, mas a construção narrativa da peça, ofertando um contraponto entre toda a estrutura hierárquica que o autor busca estabelecer. Sobre a troca do objeto, Drakakis (2010, p.91, tradução nossa) afirma que ao vender o anel de seu pai, Jéssica “desvaloriza-o tanto como símbolo de autoridade parental quanto como unidade conjugal<sup>44</sup>”.

---

<sup>43</sup> Uma turquesa era considerada preciosa não apenas por sua raridade e beleza, mas pelas suas propriedades mágicas. Dentre suas virtudes, supunha-se ter o poder de reconciliar um homem com sua esposa, e de avisar seu portador, se algum perigo se aproximava. Também era tida com uma pedra complacente, mudando de cor, parecendo pálida e fosca, se seu portador estivesse doente (HUDSON, 1879 p.137, tradução nossa). “A turquoise was held precious not only for its rarity and beauty, but for the magical properties. Among other virtues, it was supposed to have the power of reconciling man and wife, and of fore warning the wearer, if any danger approached him. It was also thought to be a very compassionate stone; changing its colour, and looking pale and dim, if the wearer were ill”.

<sup>44</sup> [...] devalues it as a symbol of parental authority and conjugal unity.

Essa citação revela uma face vulnerável de Shylock que destoa da construção do vilão odioso e irreduzível, que busca vingança contra o ‘bom cristão’. E mesmo abordado brevemente, em uma única instância e sem retomadas, a menção assume caráter de mais valia, ao oferecer uma perspectiva mais humana, capaz de sentir amor e lamúria que transcende a relação de ódio. Como afirma Bloom (1998, p.177, tradução nossa), “ninguém (ele ou ela) em ‘*O Mercador de Veneza*’ é o que parece ser<sup>45</sup>”.

Repetidamente, percebe-se um paralelismo discordante entre Pórcia e Jéssica, na representação simbólica do anel, assim como fora demonstrado com os baús. Enquanto para a donzela de Belmonte o objeto reflete a promessa do amor e compromisso para com o seu pretendente - caracterizando a obediência, a determinação de seu pai – para a filha de Shylock, o desdém à ‘turquesa’ expõe a transgressão bem como o desprendimento à figura paterna.

Dessa forma, observa-se a alternância entre a construção cômica e trágica que oscila conforme a trama se faz protagonizada por núcleo de personagens em momentos distintos. Se a vertente trágica rodeia o universo de Shylock, a comicidade perpetua-se pela analogia simbólica que se repete nas atitudes de Graciano e Nerissa, que espelham suas ações a partir das de seus amos. Graciano propõe casamento à Nerissa após Bassânio fazê-lo a Pórcia. Nerissa oferece, para depois tomar o anel, assim como sua ama o faz. Logo, o humor é marcado pela natureza imitativa dos servos, que duplicam as atitudes de seus mestres, como em uma tentativa de demonstrar a retidão com que estes conduzem suas práticas.

Na tradição oral, é inegável a recorrência do anel, desde as cantigas populares até a construção de obras que se desenvolvem a partir da busca pelo ícone.

Ciranda, cirandinha, vamos todos cirandar / Vamos dar a meia-volta, volta e meia vamos dar / O anel que tu me deste era vidro e se quebrou / O amor que tu me tinhas era pouco e se acabou / Por isso, Seu Fulano, faz favor de entrar na roda / Diga um verso bem bonito, diz adeus e vá-se embora.

Nesses versos, o anel de vidro denota a fragilidade dos sentimentos enquanto “*ele vai, ele vem/Por aqui já passou / Ele vai, vai, vai/ Ele vem, vem, vem/Por aqui já passou*”, representa o movimento de passagem do anel em uma brincadeira infantil. Ao tempo em que o anel se desloca de mão em mão, as crianças entoam a

---

<sup>45</sup>“No one in *The Merchant of Venice* is what he or she seems to be”.

canção, que não apenas anima, mas, principalmente, ludibria os participantes na resolução da charada.

Diz à lenda que o grande Rei Salomão possuía um anel mágico, sendo esse a fonte de sua sabedoria.

Os árabes contam que, certo dia, Salomão marcou com o sinete desse anel todos os demônios que havia reunido para suas obras divinatórias, e eles se tornaram seus escravos. [...] Assim, esse anel seria o símbolo do saber e do poder de Salomão, sobre outros seres. É como um sinete de fogo recebido do céu, que marca seu domínio espiritual e material (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2017, p. 55).

Na literatura, J. R. R. Tolkien escreveu um romance, dividido entre três volumes, fundamentando-se na busca por um anel. A saga “*O Senhor dos Anéis*”, por si só, é uma sequência da obra escrita “*O Hobbit*”, construída em uma narrativa da Idade Média em que um anel - criado pelo obscuro Lorde Sauron – é capaz de governar todos os poderes dos outros anéis. Nessa construção, raças de todas as sortes se unem, enfrentam obstáculos em aventuras repletas de perigos em busca desse objeto ‘precioso’.

No conto popular “*O Pescador, o Anel e o Rei*” de Bia Bedran (1996), um rei na tentativa de testar a fé de um pescador devoto, o desafia a guardar o seu anel por quinze dias, quando então deve ser retornado intacto ao seu titular, caso contrário seria decapitado. Alheio ao conhecimento do pescador, o rei envia um criado para oferecer alta quantia em ouro para a esposa do homem simples. Diante do montante oferecido, a senhora acaba vendendo o anel. A mando do rei, o criado jogou o anel em alto mar, para que ninguém pudesse encontrá-lo. Na véspera de sua morte, uma vez que não tinha mais o anel, o pescador decide sair para pescar e, assim, fazer uma última refeição com sua mulher.

Pescou 50 peixes, 49 ele vendeu no mercado, e 1 levou para mulher preparar. Ela caprichou no tempero e fez no fogão de lenha, aquele peixe que seria sua última ceia junto com o marido depois de tantos anos. Mastiga daqui, chora dali, pensa de lá, e de repente...  
Pescador: (Se engasgando) O que é isso? Mulher (cospe o anel).  
Eu não disse que Deus pode mais que todo o mundo?  
Canto (bem animado): Viva Deus...” (BEDRAN, 1996, p. 17).

Já em “*Dona Labismina*”, de Silvio Romero (2017), o anel é utilizado pelo rei para encontrar a pretendente ideal, em uma analogia com o sapato de cristal de Cinderela, em que somente a candidata perfeita seria capaz de usá-los adequadamente.



O símbolo na literatura shakespeariana não é exclusividade de “*O Mercador de Veneza*”, ao contrário, constata-se incidência em “*Bom é o Que Acaba Bem*”, “*Cimbelina*”, “*A Tempestade*”, “*Os Dois Cavalheiros de Verona*”, “*A Megera Domada*”, “*A Comédia dos Erros*” e “*Noite de Reis*”. Em todas as obras, o objeto é associado aos metais preciosos como diamante e ouro referendando o valor material, assim como alude à conotação matrimonial e transmutação semântica. Portanto, explicita-se que o símbolo encontra-se imbuído de dualismos conforme a criação que o contempla: o objeto salva/condena, recompensa/pune, vincula/aparta e, nessas construções paradoxais, pereniza-se pelas vivências reais e literárias.

### 3.5 – O ‘PESO’ DA CARNE E A ALUSÃO AOS ANIMAIS

*“Sois Lancelote, sois a minha própria carne e sangue”*  
(SHAKESPEARE, ATO II, CENA II)

Ao apontar a carne como alegoria vinculada à tradição oral, percorre-se por valores semânticos distintos que perspassam pela sua necessidade de consumo ou proibição, que se faz diretamente relacionada às condicionantes religiosas. Tal dualismo reflete dilemas entre o corpo e o espírito, indubitavelmente, inerentes à realidade humana.

Em “*O Mercador de Veneza*”, a simbologia da carne exhibe-se proeminente no que tange ao pagamento de uma dívida, que remete a construções da tradição oral desde o século XII. De acordo com Bonacin (2012), “a primeira versão em língua inglesa do tema foi encontrada no poema *Cursor Mundi* (final do século XIII) que também tinha como credor um judeu”. De autoria anônima, o poema histórico-religioso possui aproximadamente 30.000 versos e é tido como fonte de provérbios e ditos populares ingleses, a partir dos preceitos cristãos bíblicos, seguindo a história da criação do mundo<sup>46</sup>.

A história da penhora de uma libra de carne humana poderia também ser facilmente encontrada na popular A balada da crueldade de Geruntus, com data anterior a 1590, bem como em O orador, uma coletânea de orações que

<sup>46</sup> Informações compiladas e traduzidas de [https://en.wikipedia.org/wiki/Cursor\\_Mundi](https://en.wikipedia.org/wiki/Cursor_Mundi) e [https://en.wikiquote.org/wiki/Cursor\\_Mundi](https://en.wikiquote.org/wiki/Cursor_Mundi) acessado em 07 de abril de 2018.

continha uma oração (de número 95), com o título De um judeu, que queria, por uma dívida, obter uma libra de carne de um cristão (BONACIN, 2012, p. 11-12).

Outrossim, faz-se crível afirmar que Shakespeare não seja o criador da referência e que de fato, a citação veicula-se em obras de autores europeus precedentes ao Bardo, já mencionados anteriormente (Zelauta, Giovanni Fiorentino), que advém de interpretações orais em vasta dimensão geográfica desde a Índia à Irlanda. Artese (2015, p. 114, tradução nossa) destaca que “a natureza conservadora da narrativa tradicional, que permanece reconhecidamente em si ao longo de séculos de transmissão, pode ser vista quando Shakespeare cita fórmulas do conto popular<sup>47</sup>”.

Torna-se plausível estabelecer um paralelo entre a condição de penhora da carne, patrimônio inerente a todos os sujeitos, com as punições que datam aos períodos mais antigos da civilização. A subjugação da carne dos escravos às ‘chibatadas’ de seus ‘senhores’ assim como os flagelos da tortura de prisioneiros denotam as ideias de castigo e vingança que se apresenta na obra. No Brasil, Ariano Suassuna (1927-2014), em o “*Auto da Compadecida*”, recorre à intertextualidade com a obra “*O Mercador de Veneza*” para inserir o episódio da ‘tira de couro’ como pagamento de uma dívida pela mão de uma dama rica.

Ricardo Azevedo, em seu conto “*O Lagartão da Moça Bonita*” (2015), trata de um homem que, amaldiçoado a viver o dia como um lagarto e a noite em forma humana, se envolve com uma bela moça e, em seu relacionamento, busca encerrar o feitiço. Nessa construção, o autor referenda o símbolo da carne em um dos sentidos distintos: o alimento ‘*um pedaço de carne-seca*’ essencial para a sobrevivência da mulher que sai em busca do esposo, assim como a expressão ‘*carne viva, cheios de manchas e feridas*’ adotada para descrever as aflições da maldição que acometem os pés do personagem central.

A referência à ‘libra de carne’ de Antônio assume assim um sentido denotativo, em decorrência da penalidade estabelecida por Shylock na ocasião do não-cumprimento do contrato estabelecido entre ambos para a penhora financeira. Nesse sentido, a “libra de carne”, representando o único patrimônio real de todos os homens, substitui o valor financeiro em permuta aos juros típicos a essa transação. Tal insinuação, por sinal, é sucessiva em circunstâncias de débito em que o “endividado” só possui o próprio corpo como garantia. Ao estabelecer o acordo, Shylock profere:

---

<sup>47</sup> The conservative nature of traditional narrative, that it can remain recognizably itself throughout centuries of transmission, can be seen when Shakespeare cites folktale formulas.

E, por brincadeira,/ se não me pagardes em tal dia,/ Em tal lugar, tal soma ou somas como/ Estipulado nas condições, deixai que o penhor / Seja exatamente meio quilo/ Da vossa carne branca, a ser cortado e tomado/ Da parte do vosso corpo que mais me agradar (SHAKESPEARE, ATO I, CENA III).

A adoção da expressão ‘por brincadeira’, inserida no início da peça tem suscitado interpretações antagônicas que questionam as intenções do agiota quanto à real cobrança do contrato. Na opinião de Heliadora, a postura da amante vingativa de Shylock para cobrar o ‘débito’ é resultado da atitude de Jéssica que, ao fugir com um cristão, concentrou todo sentimento negativo do judeu para com os adeptos à religião cristã, tomando Antônio como ‘bode espiatório’ para receber todo o ódio do judeu, como se tentasse recuperar a ‘carne e sangue’ perdidos no corpo do inimigo.

Dessa forma, para a autora, o agiota não tinha a pretensão de realizar a cobrança haja vista que

sabe que os termos do contrato são totalmente inaceitáveis à sociedade cristã em que vive; e – motivo principal para que ele pudesse fazer o que ele chama de “brincadeira” – que seriam quase inexistentes as chances de Antônio, rico mercador, com vários navios para realizar seus negócios em lugares diferentes, ter todos os seus navios naufragados, aparecendo assim à ocasião para ser cobrada a multa (HELIODORA, 2004, p. 275).

Todavia, apesar do ‘peso’ da referência à questão da carne como penhora, o símbolo não se limita unicamente a essa abordagem. Conotativamente, a carne alude aos laços cosanguíneos, bem como o compromisso estabelecido perante a lei divina celebrada nos rituais de matrimônio que referendam a premissa de ‘*dois corpos unidos em uma só carne*’, associada ao símbolo do anel como pacto firmado entre o casal. “Uma coisa enfiada com juras no teu dedo/E tão rebitada com fé na tua carne.” (SHAKESPEARE, ATO V, CENA I).

Na cultura popular, o símbolo está presente em ditados e expressões como “*unha e carne*”, “*sentir na carne*” contemplando o carnal e o terreno, em contraposição ao espírito, em uma perspectiva que retoma as convenções bíblicas. Chevalier e Gheerbrant destacam (2017, p.187) que “no antigo testamento, a carne é representada em sua fragilidade com seu caráter transitório; a humanidade é carne e é o divino espírito”. Nessa perspectiva, sobre a condição carnal referendada pelo símbolo a partir da expressão popular, Burke afirma que

foi a carne que compôs a palavra Carnaval. O maciço consumo de carne de porco, de vaca e outras ocorria de fato e era representado simbolicamente. O "Carnaval" pendurava frangos e coelhos nos seus trajes. Em Nuremberg, Munique e outros lugares, os açougueiros desempenhavam um papel

importante nos rituais, dançando, correndo pelas ruas ou mergulhando algum novato na água (BURKE, 1989, p. 318).

O autor ainda adiciona que a “carne também significava ‘a carnalidade’. O sexo, como é usual, era mais interessante simbolicamente do que a comida, devido às várias maneiras de se disfarçar, por mais transparentes que esses véus possam ser” BURKE (1989, p. 320). Essa conotação sexual apresentada por Burke materializa-se em expressões cotidianas como “os prazeres da carne” ou “a carne é fraca”. Na adivinhação, compilada por Cascudo (2012, p.67), “a carne da mulher é dura e mais duro é quem a fura; metendo o duro no mole fica numa dependura”, percebe-se a intenção de cunho obsceno e lascivo para se referir ao brinco, um acessório feminino.

A celebração do carnaval (*festival da carne*), tão enraizada como prática popular, contrasta com premissas religiosas, que incluem a visão cristã que cunha a ‘carne’ como a representação do corpo de Cristo, ou as crenças judias, islâmicas ou hindus que proíbem o consumo da matéria conforme específico (s) animal (is). Ambos extremos aproximam-se ao serem reconhecidos como genuínas manifestações culturais populares.

Assim, transcendendo a associação da carne ao universo humano, ressalta-se a importância do símbolo em sua forma de alimento, em que alude à figura do animal. A construção textual do discurso de Shylock, aliás, referenda um paralelismo entre a carne de Antônio (humana) em demérito à carne de animais etc. “Meio quilo de carne humana tirada a um homem/ Não é tão estimável, nem lucrativo, / Como carne de carneiros, bois ou bodes” (SHAKESPEARE, ATO I, CENA III). Essa analogia, em tom jocoso, visa refutar qualquer ideal de concretizar a cláusula do pagamento estipulada em contrato.

O símbolo também é explicitado pela resignação de Antônio ao sucumbir sua carne como pagamento do débito em prol de sua amizade por Bassânio tanto quanto a proferição de Bassânio, que oferece “sua carne, sangue, ossos, tudo” (SHAKESPEARE, ATO IV, CENA I), representa o extremismo da amizade, esboçando um vínculo que se assemelha ao compromisso de união ‘em um só corpo’, o que conflitua com a representação matrimonial. Tal postura suscita entre diversos críticos literários suposições a respeito da relação homossexual estabelecida entre as personagens-amigos.

Portanto, reitera-se que a penhora da carne é central para o desenvolvimento do enredo final marcado pelo julgamento, porém, em uma significativa inversão de

papéis (típico ao autor). No tribunal - ambiente predominante masculino - Pórcia assume posição protagonista na mediação do cumprimento da sentença, ao se travestir de homem na representação de um advogado. Assim, mais uma vez, o paradoxo se firma pela contraposição entre o aprisionamento de Pórcia à loteria dos baús versus o papel de libertadora para a dispensa da sentença de Antônio.

Destaca-se ainda a relação que se estabelece entre a carne e os animais explicitada em “*O Mercador de Veneza*”. Ora, obviamente o símbolo da carne denota ao sangue, à vida e dentre os seres ‘vivos’ engloba-se homens e animais. De fato, várias culturas estabelecem rituais de passagem e maturidade em que jovens, ao atingir certa idade, submetam-se a ‘testes’ de habilidades de sobrevivência, onde o consumo da carne animal transpõe a questão física do corpo, para denotar a absorção de sua força.

Logo, ao adotar o símbolo como nutrimento manifesta-se o resgate às práticas primitivas de caça, essenciais para a condição de sobrevivência humana. Esse ângulo demonstra-se contumaz na tradição oral, em que o alimento inserido na narrativa remete à bonança e sua aquisição uma denotação de fortuna, habilidade e/ou esperteza. No conto popular “sopa de pedras”, compilado por Joseane Maia (2017), o astuto protagonista João, consegue, em uma de suas andanças, ludibriar uma senhora avariada a oferecer-lhe ingredientes necessários para o preparo de uma sopa de pedras. Intrigada pelo prato incomum, a mulher termina por conceder todos os itens que compõe a sopa.

O espartalhão catou algumas pedrinhas no terreiro da casa, pediu um pouco de gordura, sal, pimenta, água, batata, arroz e mandioca. Misturou tudo com as pedras, levou ao fogo, mexendo sempre.

- Parece boa! Você tem um naco de carne para ficar mais suculenta?

A mulher entregou-lhe um pedaço de carne seca que estava pendurada.

(MAIA, 2017, p.13).

Ao concluir o preparo, o protagonista degusta do alimento descartando as pedras. A carne, assim, remete à substância, à energia e ao vigor que advém do animal. Assim, observa-se que a questão da carne assume ‘pesos’ sujeitos às interpretações variadas que designam nuances metafóricas baseados nos relacionamentos entre as personagens. Artese (2015, p. 22, tradução nossa) salienta que

o que caracteriza ambos os contos populares e Shakespeare é sua adaptabilidade interminável, seu inato sucesso em sobreviver em uma incrivelmente ampla gama de tempos, lugares e contextos. Estas formas narrativas se permanecem e ainda podem ser diferentes em cada interpretação permitindo sua sobrevivência interminável e variada<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> characterizes both folktales and Shakespeare’s plays is their endless adaptability, their sheer success in surviving in an incredibly wide range of times, places, and contexts.

Logo, demonstrando a recorrência dos vínculos à tradição oral, referenda-se a alusão aos animais que ultrapassa a questão da carne, assumindo conjunturas metafóricas. Nesse sentido, seguindo a premissa de Shakespeare em estabelecer construções opositivas, abastecidas de dualismos, a menção aos animais abarca significância concreta e abstrata. A concretude indissocia-se da noção de alimento imbuída no símbolo da carne. Já o abstraísmo remete às analogias metafóricas.

Inegavelmente, o símbolo dos animais apresenta-se essencial à construção da narrativa oral para a representação e materialização de idiosincrasias da condição humana. Segundo Bettelheim (1998, p.367), “as crianças tem uma afinidade natural com os animais” e assim, para transmitir ensinamentos populares, os contos abordavam problemas existenciais em uma vertente simbólica ao construir identidades que distanciavam do indivíduo real.

Sobre os contos populares Azevedo (2007, p. 8) destaca sua capacidade de retratar a vida real em todas as suas peculiaridades, ressaltando que “animais que falam e se comportam como gente e heróis transformados em animais ou monstros estão em busca de sua identidade perdida”.

Em “*O Mercador de Veneza*”, o autor ratifica as ações das personagens reportando-se a metáforas que submetem os animais a uma personificação. No verso de Antônio “é o mesmo que discutir com o **lobo**/Para não fazer a **ovelha** chorar por causa do **cordeiro**” (SHAKESPEARE, ATO IV, CENA I, grifo nosso), o lobo, a ovelha e o cordeiro representam o triângulo que envolve Shylock, Bassânio e o próprio Antônio, considerando tanto a personalidade quanto o papel assumido por cada indivíduo referendando a doutrina bíblica.

Os judeus, como os lobos das histórias infantis modernas, ocupavam um importante papel simbólico no imaginário do país. Para Shakespeare e seus contemporâneos, os judeus, como etíopes, turcos, bruxas, corcundas e outros, eram instrumentos conceituais úteis. Esses personagens temidos e desprezados proporcionavam orientação rápida e fácil, limites claros, situações extremas (GREENBLATT, 2011, p. 263).

Em consonância, o lobo é extremamente incidente na literatura oral como o vilão dos contos infantis, imbuindo-se de uma carga negativa, natureza sanguinária e violenta. Paradoxalmente, a ovelha e o cordeiro induzem a ideia de inocência, pureza, brandura e sacrifício indevido (CIRLOT, 2012). Em primeira pessoa, o próprio Antônio corrobora com a noção de sacrifício “Sou a ovelha marcada do rebanho /Escolhida para a morte”.

A interlocução entre os animais e as parábolas religiosas, além das ovelhas e cordeiros, também inclui a alcunha do ‘cão’ para a representação de forças diabólicas e o próprio demônio. No tocante à tradição oral, populares comumente adotam nomenclaturas que suprimem a expressão direta ao diabo, como ‘*o coisa ruim*’ ou ‘*cão danado*’. Na obra analisada, a adoção do animal alude à figura de Shylock, representada pelo paralelismo negativo entre judeu e cristão.

A constituição discursiva do judeu também contempla a alusão aos animais na passagem em que a filha Jéssica troca a turquesa (anel), de extremo valor material e, sobretudo sentimental, por um macaco, supracitado anteriormente. Nessa visão, o animal representa a banalidade e insignificância em antítese à jóia, inferindo-se a possibilidade de aproximação com a figura do animal sorrateiro que, em sua natureza imitativa, torna-se capaz de realizar furtos e roubos. Contudo, em sua incidência na tradição oral, frequentemente o ícone associa-se à condição de agilidade, esperteza e sagacidade.

Para além do macaco, o discurso de Shylock demonstra-se abarrotado de referências metafóricas relacionadas à simbologia apresentada. Em sua alegação em corte, a respeito da cobrança de sua penhora, a personagem discursa:

E se a minha casa fosse perturbada por um rato / E me agradasse dar dez mil ducados / Para que fosse bandido? Entao, já está respondido? / Já homens que não gostam do grunhir de um porco; / Alguns ficam loucos quando vêem um gato (SHAKESPEARE, ATO IV, CENA I).

Nessa exposição fragmentada, Shylock se exime, a partir de questionamentos, de justificar sua preferência pela carne ao invés dos ducados. No tribunal, o judeu busca assegurar o mérito de cumprir-se o contrato estabelecido perante a lei, independente das suas prerrogativas de escolhas.

Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais, mas onde o leitor nunca se interroga acerca de sua natureza, pois sabe que não deve tomá-los ao pé da letra. Se os animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico (TODOROV, 2006, p.150).

Em comparação à seleção dos animais, percebe-se que, em contraste aos símbolos usados pelo cristão, que remetem a ídoles mais ‘positivas’, o discurso do agiota expressa uma carga de maior negatividade. A citação do porco retoma a questão religiosa, possuindo o animal extrema carga simbólica negativa para a religião judaica enquanto o rato “esfomeado, prolífico e noturno, tido como criatura temível, até infernal

[...] tido como impuro, que escava as entranhas da terra” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p.770).

A escolha dos animais, na verdade, reverbera contextos socioculturais e históricos. Estabelecendo um paralelo com as alusões apresentadas, no Brasil,

os contos dos animais são representados pelas narrativas que trazem a onça e o macaco como personagens, tornando-se, comprovadamente, as mais populares, pelo número de versões ouvidas, como por integrar quase todas as antologias do folclore nacional (MAIA, 2012, p. 66).

Todavia, ressalta-se que a significação atribuída ao símbolo está condicionada à propositura semântica que o autor e personagem depreendem, a partir de suas experiências e contextos, bem como ao objetivo para construir a narrativa. Na história “*O Flaustista de Hamelim*” (1284) dos Irmãos Grimm, os ratos são tidos como praga, infestação. Já na fábula de Esopo, século VI a.C. “*O Leão e o Rato*”, observa-se a associação do rato à conotação de superação, do menor e mais fraco, capaz de ajudar ou vencer o mais forte, frente à uma condição adversa, em paralelo à parábola de Davi e Golias.

Baseado no exposto, reitera-se quanto à possibilidade de estabelecer-se relações de significado a partir de elementos vinculados à prática cotidiana, inerentes à tradição oral e ao contexto de formação de leitor. Dessa forma, concebe-se, portanto uma condição de pertença que oferece interpretações contextualizadas de grande relevância para o público leitor/espectador que superam barreiras relacionadas à estruturação literária erguidas pelos aspectos temporais ou pelas características estilísticas dos autores.



#### 4. A FIGURA FEMININA NA TRADIÇÃO ORAL

*“O mundo inteiro é um palco, e todos os homens e mulheres não passam de meros atores. Eles entram e saem de cena e cada um no seu tempo representa diversos papéis”  
(SHAKESPEARE)<sup>49</sup>*

Tomando como ponto de partida a constatação de Shakespeare, expressa na citação acima, observa-se que mulheres e homens, como seres inseridos em contextos socioculturais, assumem diferentes papéis determinados por naturezas distintas e coexistentes, refletindo funções atribuídas por esferas históricas, sociais e culturais, citando algumas: pais, filhos, chefes, subalternos, sábios, tolos se alternam e coabitam em sociedade, conjuntura essa em que o binômio feminino e o masculino imputa-se como determinante para o estabelecimento de funções, embora, evidentemente, o viés masculino tenha sido hegemônico ao pautar a evolução da raça humana.

Desde civilizações mais antigas até as primeiras conquistas da chamada Revolução Industrial, a história da humanidade tem sido a história de personagens masculinos, sejam eles guerreiros, sacerdotes, heróis ou artistas: os faraós do Egito, os deuses da mitologia grega, os profetas da fé mosaica e islâmica, os evangelistas que disseminaram o culto cristão, os imperadores da China, os samurais do Japão, sem exclusão, foram todos personagens homens (TOSCANO, 1998, p. 97).

Esse sobrepujamento também se explicita por pensadores, artistas e autores. Não obstante, é também notório que, paralelamente, disposta à vertente masculina, algum tipo de contrapartida feminina sempre se fez presente, seja simbolicamente ou de maneira mais robusta. Se não saltam aos olhos lideranças femininas, são inúmeras as personagens memoráveis “sempre faladas, descritas, narradas, interpretadas pela visão, fala e representação masculinas” (KÜHNER, 1998, p.54).

Nesse ponto, vale ressaltar que, apesar de percorrer momentos históricos que demonstrem a posição de subjugação da mulher, retratando condições que demonstram um ‘silencionamento’ feminino, a abordagem não se pretende aprofundar-se na história das mulheres e tão pouco enveredar sob o viés de protagonismo feminino.

Dito isso, antes de explanar a representação da mulher nos contos populares, lembremos a prefiguração da figura feminina na transmissão da tradição oral. Segundo

---

<sup>49</sup> Versos integrantes do monólogo “O mundo é um palco” integrante da peça “As you like it” proferido pelo personagem Jaques. Originalmente lê-se “All the world’s a stage, and all the men and women merely players; they have their exits and their entrances and one man in his time plays many parts” (SHAKESPEARE, ATO II, CENA VII)

Cascudo (2012, p. 184), “as mulheres possuem o arquivo mental em desenvolvida extensão”, haja vista sua condição da ‘primeira narradora’ das histórias transmitidas no seio familiar. O autor destaca as contribuições das mulheres para os processos de coletas de memórias, elencando “[...] Luzel e Sébillot na Bretanha, Pittrè e Comparetti na Itália, as tias em Portugal, para Adolfo Coelho e Consiglieri Pedroso, a Brígida para Almeida Garrett, mucamas, mães-pretas para o Brasil”.

A figura feminina nos contos populares ostenta representações de extrema importância para o desenvolvimento dos enredos a partir da personificação de filhas, mães/madrastas e esposas como personagens basilares nas construções familiares. Tais constituições sobrevivem há séculos e reproduzem memórias coletivas dotadas de comportamentos e atitudes de seres femininos. Para Jung (2016), muitos mitos e contos descrevem simbolicamente estágios iniciais do processo de individuação. Logo, a ilustração dessas mulheres, em diferentes funções, possibilita o processo de construção de seres independentes entre si.

Para além dessas figuras, incorre-se também na utilização do substantivo ‘mulher’, livre de uma nomenclatura de cunho familiar, como personagem central da tessitura narrativa. Nessa instância, o autor isenta-se de atribuir nomes às suas protagonistas, como nos contos “*A Mulher e a Filha Bonita*”, “*A Mulher Dengosa*”, “*A Mulher Gaiteira*”, compilados por Silvio Romero (2017), bem como “*A Mulher do Piolho*” e “*A Mulher da Tesoura*”, coletados por Câmara Cascudo (2012).

Dessa forma, essas histórias, protagonizadas por mulheres, ecoavam sua vida real, suas atividades corriqueiras, condizentes com as manifestações culturais vigentes à época e ao contexto social. O confinamento ao lar, a subserviência à figura paterna ou matrimonial, a maternidade, os afazeres domésticos, bem como a abnegação da própria sexualidade, os medos e a expectativa (ou tentativa) de aversão eram temáticas que alimentavam as tessituras que se construía.

Alinhadas às narrativas populares, a modalidade “conto de fadas” recorre com frequência à figura feminina como central em suas tramas, acrescentando nuances do fantástico, do maravilhoso e do mitológico. “*Chapeuzinho Vermelho*”, “*Cinderela*”, “*A Bela Adormecida*”, “*Branca de Neve*” são algumas narrativas em que jovens do sexo feminino protagonizam histórias que, a partir de abordagens distintas, retratam o amadurecimento feminino, no que tange à concepção de maturação vigente. Nesses contos, as mulheres, sejam principais ou secundárias, transmutam-se em rainhas,

princesas, bruxas e fadas, comumente dispostas em dois extremos que refletem a polarização do bem e do mal.

Para Calvino (2007), os contos centrados em figuras femininas adotam modelos semelhantes: a ‘donzela de condição real’ em apuros (seja pela rivalidade entre irmãs ou com a madrasta) e ‘a verdadeira pastora’ que supera as adversidades a partir de um nascimento plebeu. Anota-se a exceção do que Bettelheim (1998, p. 18) chama de contos de fadas amorais, que “não mostram polarização ou justaposição de pessoas boas ou más”. Nessa vertente, o objetivo é semear a esperança de que qualquer um pode alcançar o sucesso, independentemente da promoção de escolhas entre polos opostos.

Todavia, os contos de fadas, sendo a forma primeira e mais estável da narrativa, imbuem-se de acontecimentos sobrenaturais (TODOROV, 2006), estando repletos de manifestações maniqueístas evidenciadas pelas personagens femininas.

A mulher teria representado no universo: uma força primordial, necessária e, ao mesmo tempo, temida e, por isso mesmo, continuamente dominada pelo homem. As fadas simbolizariam talvez a face positiva e luminosa dessa força feminina e essencial: o seu poder de dispor da vida, de conter em si o futuro. O reverso seria a face frustradora: a da bruxa – a mulher que corta o fio do destino, frustra a realização do ser (COELHO, 2000, p.177).

Fadas e bruxas, como seres encantados pertencentes ao imaginário popular, são acompanhadas de características peculiarmente atribuídas às suas naturezas contrapositivas. Fadas remetem à beleza, à bondade e jovialidade enquanto as bruxas, respectivamente, ao extremo oposto. Tais qualidades são transportadas para as representações femininas difundidas pela tradição oral.

Outra simbologia recorrente nos contos populares associa a figura feminina ao diabo ou a outro ente responsável pela perdição/tentação do homem, aludindo às concepções religiosas da transgressão de Eva. Capturando essa ideia, cita-se o conto “*O Diabo Apaixonado*”, de Jacques Cazotte (1719-1792), o ‘*coisa ruim*’ transforma-se em uma bela mulher para seduzir Persival.

Também comum, aponta-se a constituição da mulher vinculada ao hibridismo ou transmorfismo como a mulher ‘amaldiçoada’ pela coexistência em duas formas (humana/animal). Esse tipo de personagem é referendado por Cascudo (2012) em “mulher-sapo-cururu”, esposa de um homem chamado Pechioço que, em um conto indígena, representa uma constelação; a “mulher-búfalo”, num conto africano, identifica-se com uma integrante de um bando de búfalos que, ao tirarem sua pele, apresenta-se como ser humano. Vale reportar-se a seres folclóricos como a personagem

brasileira Iara (mulher-peixe), condizente com as ninfas do mar que tem como objetivo seduzir navegantes ou a mulher-veado (*deerlady*). Essa combinação de mulher e malogrado culmina na metáfora da morte, que mais uma vez assume a representação feminina.

#### 4.1 – AS PRESENCAS SIMBÓLICAS DE PÓRCIA, NERISSA E JÉSSICA

Salientados alguns apontamentos quanto à figura feminina na tradição oral, adentra-se na explanação quanto à presença feminina em “*O Mercador de Veneza*”, destacando que as mulheres criadas por Shakespeare apresentam-se notoriamente de extrema importância para suas peças. É plausível, inclusive, admitir-se que as personagens femininas shakespearianas são tão conhecidas como o próprio autor.

A romântica Julieta (*Romeu e Julieta*), a teimosa esposa Catarina (*A Megera Domada*), a submissa e eternamente em suspeita Desdemona (*Otelo*), a delicada e sensível Ofélia (*Hamlet*) são apenas algumas personagens que se agregam no imaginário popular. Interessantemente, todas as intérpretes têm seus enredos desenrolados à luz de seus correlatos masculinos. Para Toscano,

na maior parte dos casos em que a mulher surge na cena, ela tem como ponto de referência o desempenho masculino, seja como exemplo ou modelo de solidariedade e dedicação ao homem, seja como objeto de paixão ou outras expressões derivadas das ações masculinas, essas, sim, entendidas como originais, renovadoras, revolucionárias, em uma palavra, criadoras de algo novo (TOSCANO, 1998, p. 99).

Logo, Julieta se destaca como a jovem obstinada que se sacrifica pelo amado devido à existência de Romeu. Catarina só é considerada cabeça-dura porque tem Petruchio, um homem de feitos rudes, como marido. Desdemona é submissa e envolta de um imbróglio que questiona sua fidelidade porque Otelo é possessivo e extremamente ciumento. Em todas essas histórias, como incidente em tantas outras, a desenvoltura do personagem masculino funda-se com a trama na evolução das protagonistas femininas.

Não obstante, tal comparação, um tanto quanto resumida, não limita as construções de personagens em nuances de pouca profundidade. Pelo contrário, como demonstrado por estudiosos, de tempos e localidades mais diversificadas, as

possibilidades analíticas são imensas, quiçá inesgotáveis, ao ponderar-se quanto à maravilhosa variedade de personagens, e o impacto que exercem em seus leitores.

De fato, esse dualismo, inserido em produções escritas, nada mais é que o reflexo de um dos princípios fundamentais em que sociedades foram construídas (MENDELSON & CRAWFORD, 1998), baseados em premissas misóginas e pautadas por ideias de que homens são superiores<sup>50</sup>, dados os papéis assumidos por cada um dos gêneros nas constituições sociais arcaicas e medievais. Rosenbaum (2011, p.167) afirma que “a constituição da identidade individual foi configurada pela ‘hegemonia’, o patriarcado, a hierarquia da realização”.

Assim, em “*O Mercador de Veneza*”, a construção das personagens femininas não foge, em totalidade, aos moldes perpetuados. O autor dá vida a Pórcia, Jéssica e Nerissa à luz das formações patriarcais tradicionais, isto é, conforme a sociedade elisabetana vigente na Inglaterra de autoridades parentais e prospectos matrimoniais. Antes de discorrer a respeito do contexto de cada personagem, cabe notar a pequena incidência de mulheres na peça, como prática habitual *vis-à-vis* a ausência de atrizes nas companhias de teatro.

Heliodora (1998) destaca que somente em 1660, quando se inicia o período da restauração da monarquia, que os novos teatros, além dos italianos, começam a contar com atrizes. Essa ausência, aliás, explica os poucos papéis femininos nas peças de Shakespeare. Nesse sentido, todas as personagens femininas eram performadas por rapazes e homens, o que, por conseguinte, será retomado a partir do ato de mulheres travestirem-se figuras masculinas em algum momento.

Voltando às damas da obra analisada, Pórcia e Jéssica compõem, de certo modo, antíteses entre si, apesar de não se adequarem aos ‘rótulos’ de mocinha e vilã. Ambas, com comportamentos e atitudes distintas, desdobram-se a partir das relações estabelecidas com seus pais e pretendentes. A interpolação também se reprisa nos vínculos de cada personagem como os símbolos do anel e do baú. Se Pórcia tem papel proeminente por motivar o pedido de empréstimo de Bassânio, bem como seu desempenho na corte, que culmina com o não pagamento da dívida, Jéssica é fundamental, na medida em que fornece um espelho para a trama romântica envolvendo Pórcia e Bassânio. Ao contrário de Pórcia, que obedece à autoridade de seu falecido pai,

---

<sup>50</sup> The difference between the two sexes was a fundamental principle upon which society was constructed. Writers assumed that woman was inferior.

Jéssica lamenta “Infeliz, que pecado odioso há em mim que tenho vergonha de ser filha do meu pai<sup>51</sup>” (DRAKAKIS, 2010, tradução nossa)

A propósito, tamanha a relevância de Pórcia pode ser comprovada pela distribuição das falas das personagens principais que integram a peça. Segundo dados compilados por Smith (2014), atribui-se à rica herdeira 22% das alocações, em comparação aos 13% de Bassânio e Shylock, protagonistas masculinos. Tal ‘supremacia’ justifica-se pelos discursos proferidos em Belmonte, durante a loteria dos baús, como também, no ato do julgamento, que inclui o célebre monólogo que apela à misericórdia do judeu. Curiosamente,

os dramaturgos elisabetanos recusaram as limitações de que as peças deveriam ser apenas comédias ou tragédias, introduzindo cenas cômicas nas mais sombrias tragédias, inventando o alívio cômico. Na dramaturgia clássica, só era permitido que três atores falassem na mesma cena e nenhuma personagem tinha licença de se dirigir à plateia, nada de solilóquios, nem de apartes (BRYSON, 2008, p.102-103).

Logo, a inserção do monólogo e os solilóquios de Pórcia se configuram com mais uma, de tantas particularidades estilísticas e hermenêuticas da escrita Shakespeare, que contrapunham noções clássicas estabelecidas a priori do reinado de Elisabeth I. A figura da rainha, por sinal, deve ser tomada como referência para a construção de personagens femininas de força em meio a ambientes predominantemente masculinos. A sociedade elisabetana era permeada por uma hierarquia forte e bem visível: homens prevaleciam sobre mulheres, adultos sobre crianças, velhos sobre jovens, bem nascidos sobre pessoas comuns (GREENBLATT, 2011).

Em “*O Mercador de Veneza*”, as mulheres não são fracas, nem recaem meramente aos paradigmas femininos condizentes com a sociedade patriarcal, alcançando padrões de igualdade, primeiramente perante seus esposos e, no caso de Pórcia, e mesmo Nerissa, em condição coadjuvante, perante a corte, adentra em meio restritamente masculino. Não obstante, diversas são as referências que se aproximam das concepções femininas adotadas nos contos populares. Na exposição das personagens introduzidas pela obra, Pórcia é a rica herdeira, Nerissa, a dama de companhia de Pórcia e Jéssica, a filha de Shylock, retomando-se aqui os papéis vinculados às esferas familiares. Para além, de apresentações elementares, citam-se as descrições imputadas por Shakespeare:

---

<sup>51</sup>Jéssica’s role is crucial in so far as it provides a mirror for the romantic plot involving Portia and Bassânio. Unlike Portia, who acknowledges her dead father’s authority, Jéssica asks ‘what heinous in is it i me / to be ashamed to be my father’s child’

Em Belmonte vive sozinha uma rica herdeira./ É bela, e mais bela ainda do que a palavra, tem virtudes maravilhosas./ Recebi em tempos, dos olhos dela, doces mensagens mudas/ Tem por nome Pórcia (ATO I, CENA I).  
 Tu viste a senhora, e eu reparei na criada;/ Tu amaste, e eu amei, [...] A tua fortuna estava dentro daquela caixa, / E, dadas as circunstâncias, a minha também .../ Consegui uma promessa aqui desta bela / De que teria o amor dela caso a tua fortuna / Conquistasse a senhora (ATO III, CENA II).  
 Espera aí, leva isto: diz à gentil Jéssica que não lhe faltarei [...] A Bela Jéssica levará a lanterna (ATO II, CENA IV).

A construção de Pórcia progride em viés crescente mesclando nuances de “Donzela Salva” com “Donzela Sábia” (BURKE, 1989) haja vista que a personagem inicialmente almeja a liberdade do testamento paterno, evoluindo para o papel de advogado (travestida de homem) capaz de racionalizar a libertação de Antônio, que se encontrava à mercê da crueldade judia. Jung (2016, p.123) reitera que “a donzela em apuros era o mito preferido na Europa medieval”, e no caso da rica herdeira, salvas as devidas ressalvas, o enredo aproxima-se ao estipulado por Cascudo (2012) de que a donzela era contra o casamento, refutando todos os pretendentes. Tal postura, alcançara os ouvidos de homens que a desejavam. E assim, a moça assumia condição de desejo.

Jéssica, por outro lado, tem em sua condição de filha do judeu, o ‘fardo’ do qual pretende se libertar. Tal assertiva, contudo, carece de um olhar cuidadoso e aprofundado, uma vez que perpassa por questões conservadoras e religiosas determinantes para o estabelecimento da relação entre pai-filha. Em consonância, ao optar pela transgressão de fugir e roubar as posses do pai, a própria conduta de Jéssica torna-se passível de interpretações opostas.

Já Nerissa tem sua condição de donzela posta em segundo plano, destacando-se pela condição subordinada aos acontecimentos de sua senhora. De forma secundária, a criada participa de todas as ações protagonizadas por Pórcia, ostentando a posição de confidente. Para Drakakis (2010, tradução nossa), a inserção de personagens de natureza serviçal reforçam os preceitos da teoria da prosperidade, conectando o sucesso a uma prática divinamente (e eticamente) sancionada<sup>52</sup>. A doutrina religiosa prevê que a ascensão financeira é a vontade de Deus para os cristãos. Porém, a vitória está sempre condicionada a comportamentos específicos como a profissão de fé, o discurso positivo e doações materiais.

Outra simbologia traduzida pela personagem de Nerissa é a outorga de um ‘futuro’ para o menos favorecido, que mesmo não sendo ‘destinado’ a abundância

---

<sup>52</sup> inserting characters from servant nature reinforce the precepts of prosperity, connecting success to divinely (and ethically) sanctioned practice.

material, também pode ser agraciado com o amor e o casamento, valores essenciais para a felicidade, em consonância com as construções tradicionais da figura feminina.

A felicidade e a realização que são o consolo máximo do conto de fadas têm dois níveis de significado. A permanente união de, por exemplo, um príncipe e uma princesa simboliza a integração dos aspectos díspares da personalidade e a conquista de uma harmonia das tendências até então discordantes dos princípios masculino e feminino (BETTELHEIM, 1998, p. 114).

Nota-se que esses direcionamentos reiteram o axioma da dominação cristã exposto por Shakespeare em *“O Mercador de Veneza”*, alicerçado no conflito entre cristãos e judeus, que dentre as personagens femininas manifesta-se indiretamente. Pórcia e Jéssica (cristã e judia) não travam um embate, como Shylock e Antônio/Bassânio, mas a correlação é evidente.

Em âmbito familiar, a questão patriarcal é punjante nas construções de Pórcia e Jéssica. O pai falecido decreta o futuro do matrimônio da primeira enquanto o judeu adverte a segunda para manter-se distante de cristãos, absorto do interesse romântico de sua filha. As figuras paternas são constantemente representadas em prismas antagônicos como perceptível nas falas de Nerissa e Lancelote (criados de Pórcia e Jéssica).

A dama de companhia discorre sobre o morto com admiração, para justificar a adoção da loteria, “O seu pai era um homem virtuoso, e os santos homens /Têm boas inspirações à hora da morte [...] A ganha a si é, sem dúvida, para que seja bem escolhida / só por quem souber muito bem amar” (SHAKESPEARE, ATO I, CENA II). Já o servo apenas oferece lamentações sobre o Agiota. “Os pecados do pai/ são para ser lançados sobre os filhos. Portanto, / Garanto-vos que temo por vós / Que pudésseis esperar que vosso pai não vos tivesse gerado, / Que não fosseis a filha do Judeu” (SHAKESPEARE, ATO III, CENA V).

Vale ressaltar que a recorrência às construções pautadas pela figura patriarcal não é exclusiva à produção analisada. Nos contos da tradição oral, reiteradamente observa-se a importância do pai como o chefe de família, o rei, o sábio, bastando retomar-se as variações populares protagonizados por princesas para se demonstrar tal aparição. Para Bettelheim (2003), a reiterada inserção da figura paterna nos contos protagonizados por mulheres, remete aos “conflitos edípicos” da menina. O pai é retratado como benevolente, no entanto, não é capaz de sanar os problemas enfrentados pela sua adorável filha. Nas variantes da “Borracheira” ou “Branca de Neve”, ele é sempre subjugado pela madrasta; em “Rapunzel”, para proteger a filha, o



pai permite seu aprisionamento na torre. Chevalier & Gheerbrant definem o símbolo “pai” como

uma figura inibidora; castradora, nos termos da psicanálise. Ele é uma representação de toda forma de autoridade: chefe, patrão, professor, protetor, Deus. O papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2017, p. 678).

Logo, à medida que a personagem feminina transita para a fase adulta “pode simbolizar perfeitamente a iniciação de uma jovem, isto é, a sua liberação dos laços paternos para encontrar o lado animal, erótico da sua natureza” (JUNG, 2016, p.138), tanto que o desvinculamento da figura paterna é tradicionalmente associado ao compromisso assumido com outra representação masculina, ou em abordagens mais modernas, a uma condição emancipatória independente.

Paralelamente a presença robusta do pai, nota-se a ausência do correlato feminino: a mãe. Nos contos populares, essa figura é corriqueiramente substituída pela madrasta, como a representação do mal a ser combatido. Em “*O Mercador de Veneza*”, são vagas as citações à figura da mãe, restringindo-se apenas a Jéssica, que em um diálogo com Lancelote, cogita a possibilidade do judeu não ser seu pai, o que significaria que sua mãe tivesse casado grávida ou cometido adultério. “Seria uma esperança um tanto bastarda, na verdade/Assim cairiam sobre mim os pecados de minha mãe” (SHAKESPEARE, ATO III, CENA V). No mais, nada se sabe a respeito da progenitora de Pórcia tampouco de Nerissa.

Quanto à escassez da genitora nos contos, Lings (2004, p.133) pondera que “demógrafos já mostraram que os riscos do parto na Inglaterra elisabetana eram altos, mas nem tanto pudessem explicar a ausência generalizada de esposas nas peças”. Todavia, apesar de não justificar a falta de mães, a constatação dos altos índices de mortalidade materna, certamente contribuiu para a construção do arquétipo “madrasta”, corroborando para a composição da protagonista pautada pelo sofrimento advindo da ausência daquela que a gerou.

Assim, condicionadas as imposições paternas, Pórcia e Jéssica adotam posturas diferenciadas para superar a autoridade parental. A rica herdeira, mesmo sem concordar, sucumbe à determinação pós-morte de seu pai para escolher seu esposo, e mesmo diante da possibilidade de trapaça, podendo dar indicações claras àquele de sua escolha sobre qual o baú correto, opta por não fazê-lo, o que resultaria em desobediência. O respeito fica evidente na fala do ato I cena II em que a dama enuncia

“viverei até ser tão velha quanto a Sibila, e morrerei tão / Casta quanto Diana, se não for conquistada nos termos do testamento de meu pai”.

Por outro lado, Jéssica é só desobediência quanto à resolução de seu pai, de manter-se distante dos cristãos. A filha, ao contrário, opta pela fuga para contrair um relacionamento justamente com um cristão. E a digressão de Jéssica transpõe à afronta de ‘unir-se ao inimigo’ perante os olhos do pai. O abandono da casa, o roubo das posses e a conversão à fé cristã são todas formas de desrespeitar a autoridade paterna.

Jéssica pode envenenar a vida do seu pai através de sua violação intencionalmente redutiva dos rituais íntimos que autorizam seu poder patriarcal, mas ao realmente cruzar para o outro, ela se torna o veículo através do qual a cura veneziana cristã é administrada.<sup>53</sup> (DRAKAKIS, 2010, p. 80, tradução nossa).

Também asseverando o caráter díspare das duas personagens, a questão do baú é tratada diferentemente. Enquanto Pórcia rende a si mesma à loteria dos baús, que tem como culminância a definição de seu futuro, Jéssica utiliza seu baú como moeda de troca, preenchido pelos pertences afanados de seu pai, para adentrar no universo cristão, o que, de certa forma, põe em suspeição o amor, como única motivação para seu relacionamento com Lourenço.

Na mesma linha de raciocínio, a simbologia do anel é referendada inversamente por ambas as personagens. Enquanto para Pórcia, e por extensão Nerissa, o anel é extremamente valioso, a ponto de ser utilizado como recurso para atestar a fidelidade e o compromisso de seus respectivos maridos, Jéssica, de acordo com relatos de Tubal (amigo de Shylock) abdicará do anel de turquesa, por um macaco. A reação de Shylock ao ouvir o ocorrido se lê no Ato III, Cena I, “Maldita! Torturas-me, Tubal, era a minha /Turquesa! Recebi-a de Léa quando era solteira: / Nunca a daria nem por uma selva de macacos”.

Vale anotar que para alguns autores, incluído Lings (2004, p.376), “a possibilidade mais lógica que se apresenta é que a história de Jéssica e da troca do anel por macaco que Tubal conta a Shylock seja falsa. Uma falsidade maldosa destinada a feri-lo”. Tal assertiva carece de comprovação e suscita questionamentos quanto às motivações de Tubal para ferir o até então tido amigo do judeu. Em outro enfoque, para Heliadora (2008), a fuga de Jéssica e o episódio do anel provocam a ira de Shylock que

---

<sup>53</sup>Jéssica can poison her father’s life through her wilfully reductive violation of those intimate rituals that authorize his patriarchal power, but by actually crossing over in to the other, she becomes the vehicle through whom christian venetian cure is administered.

acaba obcecado pela cobrança da multa do contrato como forma de impor vingança a todos os cristãos. Segundo Drakakis,

a troca do anel do pai o desvaloriza como um símbolo da autoridade parental e unidade conjugal. Em contraste, a outorga do anel de Pórcia a Bassânio reitera a continuidade de uma escolha iniciada por seu pai, que ela adota livremente como sua<sup>54</sup> (DRAKAKIS, 2010, p. 91, tradução nossa).

Com base no dualismo formado pelas ações exercidas por Pórcia e Jéssica, em diferentes categorias, percebe-se a tentativa do autor de manter distintas as esferas representadas pela dicotomia judeu/cristão. Se o âmago familiar de Pórcia é traduzido por um ideal ordeiro, em que a lei patriarcal prevalece vigente, o núcleo judeu é marcado por tensão e rupturas.

Comprova-se, portanto, que as tramas protagonizadas pelos personagens masculinos evoluem a partir dos enredos interpretados pelas duas mulheres em destaque analisadas. É a conquista de Pórcia que motiva Bassânio a recorrer a Antônio, que em consequência, sujeita-se ao agiota. A mesma dama é responsável, por meio da lei, de conduzir o processo de soltura do cristão e a punição do judeu. Do outro lado, são as ações de Jéssica que agravam o ódio de Shylock para com todos os adeptos da religião cristã. Dessa forma, comprova-se a importância e relevância das personagens femininas para a obra analisada.

#### **4.2 – O ‘TRAVESTIR’ RECORRENTE**

Iniciando outro ponto, mas sem perder a natureza comparativa entre as personagens femininas, destaca-se a alusão ao ato de mulheres travestirem-se de homens, a fim de solucionar algum tipo de problema ou superar uma dificuldade vivenciada. A prática do disfarce, na verdade, demonstra mais uma recorrência, dentre tantas já elencadas, das narrativas centradas na tradição oral. Segundo Castle (1999, p.197), “o impulso para o travestir-se teve suas raízes históricas na cultura inglesa.

---

<sup>54</sup>Jéssica’s exchange of her father’s ring devalues it as a symbol of parental authority and conjugal unity. In contrast, Portia’s bestowal of the ring upon Bassânio affirms the continuity of a choice initiated by her father, which she freely adopts as her own.

Rituais de religiões populares e festividades sazonais da Idade Média e do Renascimento muitas vezes exigiam o uso de determinadas roupas”.

Vale salientar que, nesta abordagem, não será aprofundado o travestir como prática social vigente durante o período Iluminista na Europa e tampouco de suas implicações para movimentos de gênero e representações sexuais, haja vista, o recorte pautado pela tradição oral. O enfoque, portanto, mantém-se restrito à identificação e análise do ‘travestir’ como elemento integrante dos contos populares, especificamente na composição das personagens femininas.

Dito isso, é improvável precisar-se a origem da adoção do artifício, porém, evidencia-se que o disfarce de personagens tem se materializado nas construções das narrativas populares diretamente associado a um propósito específico, condizente com a realidade do sujeito disfarçado. A oposição entre masculino e feminino ultrapassa as questões biológicas e anatômicas do ser, para reforçar os papéis desempenhados nos cosmos sociais.

O travestir masculino se aproxima da caricatura, isto é, uma mera postura jocosa de personagens, intencionando o deboche e o escárnio. Logo, pondera-se que a adoção do artifício do ‘homem vestido de mulher’ proporciona um impacto inferior no desenrolar das personagens, se comparado à vertente feminina, o que justifica sua menor incidência nas construções narrativas.

Exceção é o adolescente Huckleberry Finn, no romance de Mark Twain, o qual, depois de ter encenado seu próprio assassinato, se veste de mulher para auscultar condições de retorno ao mundo dos vivos. [...] Aquiles foi vestido de mulher pela mãe, para protegê-lo do oráculo que lhe predissera a morte na Guerra de Tróia. [...] O deus Dionísio, de quem consta que andou vestido de mulher até se tornar adulto, engambela Penteu, obrigando-o a vestir-se como uma bacante antes de ser sacrificado. O fato é que, para encontrar o homem vestido de mulher, só mesmo em situações muito arcaicas, quase indecifráveis (GALVÃO, 1998, p.117-118).

Paradoxalmente, quando adotado por mulheres, o disfarce remete à necessidade de ocultar sua real identidade, possibilitando-lhe adentrar em meios aos quais, em situações normais, não lhe seriam permitidos. Ao inverter a convencional atribuição de papéis, a mulher passa de dominada a dominadora, de excluída a inserida, de seduzida a sedutora. Tais conjunturas representam exprimir nuances de transgressão e de ruptura, oferecendo novas perspectivas de futuro.

Refletindo acerca da tradição oral, é comum encontrar registros de celebrações populares que incluem a liberação do comportamento feminino a partir de

apropriações masculinas como, por exemplo, festas camponesas na Europa central e em algumas regiões africanas. No Brasil, destacam-se o festejo do dia de “Maria Cebola”<sup>55</sup> em Brejo Seco e a “festa de Iamaricumã”<sup>56</sup> em Xingu no Mato Grosso.

Exemplo de travestir feminino é a herdeira que se disfarça de homem para não se submeter à sina não-quista como no conto “O Sarjatório” coletado por Silvio Romero em que a filha de um pescador, para fugir de um compromisso assumido pelo pai junto ao diabo, segue os conselhos de seu cavalo Bufanim para disfarçar-se de homem. Outras variações são representadas em contos árabes em que princesas, disfarçam-se de escravas, para não desposarem sujeitos alheios às suas vontades.

Já na literatura de cordel, uma enfermeira descobre que o cangaceiro moribundo à sua frente é seu distante pai, que demanda da filha a vingança contra seu algoz. Os versos seguem “Assim que ele morreu / Ivone com desespero / vestiu a roupa do pai / disse: no Brasil inteiro / comentarão a vingança da filha do cangaceiro” (GALVÃO, 1998, p.171).

Tal recurso não se restringe apenas a personagem de boa índole, podendo ser utilizado como artifício para ludibriar outrem, como por exemplo, nas ilustrações dos contos de fadas em que a bruxa malvada ou madrasta se disfarça de idosa, assim como o lobo, que adota as vestimentas da avó, em ambos os casos, para enganar a protagonista da história.

Tais posturas manifestam uma cisão com tradicionais representações femininas que restringem-se aos papéis de mãe/esposa/filha, coadjuvantes em relação às figuras masculinas que as rodeiam. E dessa forma, as mulheres passam a habitar esferas

---

<sup>55</sup>O Dia de Maria Cebola foi uma invenção de Al Capp, autor da que foi talvez a mais famosa história em quadrinhos de todos os tempos. “L’il Abner”, traduzida no Brasil como “Ferdinando Buscapé”, nome do herói e da série, que nas décadas de 1930 e 1940 popularizou a história em quadrinhos no Brasil. Maria Cebola (“SadieHawkins”) era filha de Equezebias Cebola (“Hekzebiah Hawkins”), o mais proeminente dos habitantes de Brejo Seco (“Dogpatch”). A despeito de ser herdeira de grande fortuna, a moça não primava pelas graças físicas e não conseguia arranjar namorado. O pai, temeroso de tê-la “enclhada” pelo resto da vida, resolveu o assunto à maneira dos coronéis nordestinos: na bala. No dia 9 de novembro, juntou todos os habitantes da cidade, deu aos rapazes solteiros uma pequena vantagem, e soltou todas as donzelas núbéis da cidade em seu encalço. O rapaz que fosse agarrado era automaticamente obrigado a casar-se com quem o pegara. Maria Cebola conseguiu um marido e suas concidadãs, em proveito próprio, resolveram manter a data como acontecimento anual. E até hoje, em Brejo Seco, as mulheres, no dia de hoje, podem agarrar seu preferido, se conseguirem vencê-lo na corrida. Tudo começa ao nascer do sol e termina quando o sol se põe. (Adaptado da descrição de Marlene Andrade Martins).

<sup>56</sup> Considerado o povo com a maior população no Alto Xingu-MT, os Kuikuro - vizinhos da aldeia Kamaiurá, celebram, até a atualidade, a festa da “Iamaricumã”, em que as mulheres da tribo se vestem de homens, com cocares e braçadeiras de penas e lutam a uca-uca, um corpo-a-copro masculino para medir forças.

não-convencionais, provocando reações diversas junto ao público. Para Oliveira (1998), ocultar sua identidade feminina, num travestimento implica, além de tantas ações inéditas, ainda assumir comportamentos considerados apropriados ao sexo masculino.

E apesar da ênfase no travestir feminino, vale notar que o “disfarçar” também incorre dentre as personagens masculinas, mesmo que em menor incidência, no universo das fábulas e dos contos de animais tradicionalmente integrantes da literatura oral. No primeiro, basta notar as incidências de príncipes ou reis que, para não serem reconhecidos ou para testarem a fidelidade dos seus, disfarçam-se de plebeus ou mendigos, como Ulisses ou Robin Hood. “No inconsciente colectivo, o príncipe disfarçado de pobre é a prova de que todo o pobre na realidade é um príncipe que sofreu uma usurpação e que tem de reconquistar o seu reino.” (CALVINO, 2007, p.17).

A referência, inclusive, alude aos textos bíblicos, em que o próprio Jesus Cristo disfarça-se de mendigo para examinar a conduta dos seus súditos, bem como costumes verídicos adotados por realezas, de diferentes nacionalidades, que buscavam descobrir as intenções e comportamentos de seus súditos. De acordo com um livreto popular do século XVII,<sup>57</sup>

o rei Henrique VIII disfarçava-se para ver o desempenho de seus guardas e vigias. Jaime V, rei da Escócia, assumia diferentes identidades para misturar-se a plebe enquanto na Rússia, tanto o Czar Ivã, o Terrível, quanto Pedro, o Grande, inseria-se junto aos bandos de ladrões para conhecer seus planos (BURKE, 1989, p. 265).

Por outro lado, nas narrativas protagonizadas por animais, é frequente observar o recurso do disfarce como estratégia de logro, como a raposa em pele de cordeiro ou o macaco camuflado com mel e folhas verdes para aproximar-se do bebedouro, sem ser capturado pela onça apresentado no conto “*Amiga Folhagem*” coletado por Silvio Romero ou ainda no conto caxiense “*A Onça, O Macaco e O Gato-Maracajá*” (MAIA, 2012). O mesmo recurso se repete em “*A Raposa e A Onça*” da antologia do mesmo autor, sendo a esperta raposa, a personagem a aderir ao disfarce.

O elo do disfarce vinculado entre humanos e animais reconhecido nos registros da tradição oral versa sobre práticas populares de civilizações diversas. Jung (2016) destaca quanto às figuras de seres semi-humanos disfarçados em animais, como um dos mais interessantes registros primitivos. Para o autor, “um chefe primitivo não

---

<sup>57</sup> The History of the King and the Cobbler (A história do rei e do remendão) citado por Peter Burke (1989).

se disfarça apenas de animal; quando aparece nos ritos de iniciação inteiramente vestido com sua roupa de animal, ele é o animal” (JUNG, 2016, p.236).

Em “*O Mercador de Veneza*”, tanto Pórcia quanto Jéssica empregam a prática do disfarce e, como também já demonstrado, em circunstâncias e justificativas distintas e diferentemente dos registros da tradição oral, Quarmby (2012) afirma que o recurso do disfarce na era Elisabetana pode ser identificado em dramas do século XVI, em peças cômico-históricas de 1580 a 1590<sup>58</sup>. A inserção do ‘*travestir*’ feminino, no entanto, não se apresenta restrita à obra analisada. De fato, Shakespeare adota o mesmo recurso em outras de suas peças. Contudo, antes de enveredar-se nessa descrição, vale ressaltar a conceituação do termo ‘*travestir*’, que

pode ser concebido como reflexo do “aspecto diferente” que as coisas e seres expressam no mundo, com sua individualidade, tendo suas raízes na unidade primordial e originária. Assim, cada parcela do Ser se fantasia para constituir um aparente ente autônomo (CIRLOT, 2012, p. 578).

Logo, compreende-se que ao aderir à transformação andrógina, o indivíduo denota a busca por uma condição alheia a sua realidade, que pode representar tanto a tentativa de alcançar a equidade de gênero ou de reiterar a balança de desequilíbrio sociocultural em vigor. Nesse sentido, uma nova lei instaura-se, embora não esteja explícita, segundo a qual a pessoa disfarçada pode seguir suas inclinações naturais (TODOROV, 2006).

Tal recurso de transformar, temporariamente, mulheres em homens, apresenta-se recorrente na literatura Shakespeariana. O primeiro registro dessa ocorrência apresenta-se em “*Os Dois Cavalheiros de Verona*” (*The Two Gentlemen of Verona*) em que a personagem Júlia se veste de rapaz, para encontrar seu amado. Segundo Heliadora (2008, p.37) “a idéia de um aprendiz, em papel feminino, se travestir em pajem funciona sem grande brilho no caso de Júlia, mas é usada com brilho mais tarde”, aludindo à adoção da estratégia em outras produções dramáticas.

O autor insere novamente o artifício do disfarce nas comédias “*Como quiserem*” (*As You Like it*) e “*Noite de Reis*” (*Twelfth Night*), em que Rosalinda e Viola, travestidas de homens, demonstram como os protagonistas masculinos deveriam alcançar seus interesses românticos. Tal premissa baseia-se supostamente na racionalização de que os homens têm dificuldade em expressar seus sentimentos e, por isso, as personagens femininas, que ‘urgindo’ por uma galanteria mais requintada,

---

<sup>58</sup> The feature of disguise in the Elizabethan Era can be identified in 16th century dramas, in comic-historical plays of the 1580 1590.

assumem o papel masculino, externando suas intenções. Essas peças oferecem ao público uma reflexão de que os matrimônios fundados nas escolhas das mulheres, que tendiam a serem pautados pelo amor, eram possíveis.

Já na tragédia “*Cimbelina*” (Cymbeline), a personagem Imogen disfarça-se de homem para escapar da perseguição e morte planejada por seus irmãos, até então tidos como falecidos, pois foram sequestrados do reino ainda em tenra idade. A incidência da prática chama atenção de críticos, suscitando interpretações associadas à sexualidade do autor ou mesmo a sua percepção a esse respeito. Entretanto, para Bloom (1998), a suposta androginia das heroínas de Shakespeare que adotam disfarces masculinos não possibilita a compreensão completa da visão de Shakespeare quanto à sexualidade humana<sup>59</sup>.

As heroínas são extremamente engenhosas, disfarçando-se como homens e sendo brilhantemente bem sucedidas em carreiras masculinas. Como mencionado anteriormente, elas, às vezes, ganham guerras dos seus países...(ARTESE, 2015, p. 79, tradução nossa).<sup>60</sup>

Como supracitado, Pórcia, Jéssica (e Nerissa, por extensão à sua dama) adotam o disfarce masculino. A filha do judeu, para acobertar sua fuga, traveste-se de pajem para que possa acompanhar o grupo de cristãos sem ser notada. Ao fazê-lo, a personagem encontra-se desprovida de sua vaidade feminina, o que a faz lamentar-se, ao se deparar com o amado Lourenço.

Ainda bem que é de noite, e não olhes para mim, / Porque muito me envergonho desta minha troca: / Mas o amor é cego e os amantes não podem ver / As belas loucuras que eles próprios cometem / Porque, se pudessem, o próprio Cupido coraria / De me ver assim mudada num pajem (SHAKESPEARE, ATO II, CENA VI).

A preocupação com a aparência é acompanhada pelo sentimento de vergonha, tão logo Lourenço lhe oferece uma lanterna, para auxiliar sua fuga. “Ora, tenho ainda que iluminar a minha vergonha? Ela por si, na verdade, é já clara, clara de mais. / Ora, isso é ofício de descoberta, amor, / E eu deveria ser encoberta” (SHAKESPEARE, ATO II, CENA VI). A sensação de embaraço, na verdade, também

---

<sup>59</sup>The supposed androgyny of Shakespeare’s heroines who adopt male disguises I cannot assert that I completely apprehend Shakespeare’s vision of human sexuality.

<sup>60</sup>The heroines are remarkably resourceful, disguising themselves as men and succeeding brilliantly in masculine careers. As mentioned earlier, they sometimes win their countries’ wars...



provoca uma reflexão quanto à desonra que a jovem inflige sobre o pai, e quiçá, a si própria, ao optar pela escapada.

Não obstante, ratifica-se que o disfarce de Jéssica é tomado para ocultar sua identidade, como subterfúgio obscuro, o que se demonstra paradoxal se posto em comparação ao travestir de Pórcia (e Nerissa). Avocando a nobre causa de resgatar Antônio, o amigo de seu marido, a jovem decide disfarçar-se de homem, na ‘pele’ de Balthazar, um jovem advogado, possibilitando sua inserção no tribunal e atuação na defesa do cristão.

Todavia, a motivação da dama parece estar mais relacionada à preocupação com o marido, e o início de sua vida conjugal, haja vista o sentimento de culpa de Bassânio, por ser o responsável pela contração da dívida de Antônio. Ora, que felicidade os esperaria se a morte de Antônio fosse causada pela remoção de meio quilo de seu peito? “Ela sabe que, se não livrasse Antônio, seu marido passaria o resto da vida carregando essa culpa” (HELIODORA, 2008, p.44). Para Drakakis, quando Pórcia disfarça-se de advogado

permite a sua entrada nas estruturas sociais do mundo patriarcal de Veneza e fornece a oportunidade de testar, embora em uma veia mais suave, a natureza substancial daqueles símbolos de fidelidade em que Veneza masculina coloca tanta fé (DRAKAKIS, 2010, p. 92 - 93, tradução nossa)<sup>61</sup>.

A atuação de Pórcia na corte, em um ambiente predominantemente masculino, é magistral. Acompanhada de Nerissa, travestida de homem, como seu fiel ajudante, a ‘herdeira rica’ Belmonte, despida de toda feminilidade, em momento algum esboça embaraço. Pelo contrário, sua postura altiva, dotada de eloquência, fundamentada na lei e pelo princípio da misericórdia, profere um dos mais conhecidos monólogos da obra Shakespeariana.

A qualidade da misericórdia não se impõe,/Cai como a suave chuva do céu/  
Sobre a terra em baixo. É duplamente abençoada:/ Abençoa quem a concede e  
quem a recebe; / É a mais poderosa entre os poderosos: fica melhor / Ao  
monarca do que a sua coroa; / O ceptro mostra a força do poder temporal, /  
Um atributo da reverência e da majestade, / Onde deve residir o temor e  
medo aos reis: / A misericórdia está acima da instabilidade do ceptro, / Está  
entronizada nos corações dos reis, / É um atributo do próprio Deus. / E o  
poder terreno mostra-se semelhante ao divino / Quando a misericórdia  
tempera a justiça. Portanto, Judeu, / Embora a justiça seja o teu pedido,

---

<sup>61</sup> [...] allows her entry in to the social structures of the patriarchal world of Venice, and provides the opportunity to test, albeit in a light-hearted vein, the substantial nature of those symbols of fidelity in which masculine Venice places such Faith

considera/ Que no curso da justiça nenhum de nós / Deveria ver a salvação.  
 Rezamos por misericórdia, / Essa mesma oração deve ensinar-nos a todos a /  
 Retribuir os atos de misericórdia. Falei este tanto / Para mitigar a justiça do  
 teu pleito / Pois, se prosseguires, o severo tribunal de Veneza / Ver-se-á  
 obrigado a dar sentença contra o mercador (SHAKESPEARE, ATO IV,  
 CENA I).

Heliadora (2008) define o discurso de Pórcia como a passagem sobre justiça e misericórdia mais famosa de toda a obra shakesperiana. Embora efetivo perante os presentes no tribunal, o Judeu prosta-se alheio à clemência solicitada, demandando o recebimento da dívida lavrado em contrato. Contudo, o desfecho do julgamento recai sobre a interpretação das cláusulas do contrato de Balthazar (Pórcia), que não estipula o derramamento de sangue. Dessa forma, impossibilitado de retirar a quantidade estabelecida em litígio, o contrato é anulado.

Ademais, reiterando o artifício da derrota do vilão, Shylock perde metade de suas posses para arcar com as despesas do julgamento e tem sua conversão para o cristianismo determinada pelo supremo. Para Greenblatt (2011, p.285), “a conversão de Shylock é apenas um recurso delicado da comédia para matá-lo”. Coadunando com a essa noção de ‘morte simbólica’ que acomete o judeu, Lings (2004) afirma que a derrocada do homem é representada pelo resultado do fim da coisa amada. Logo, a perda da filha, dos ducados e de sua própria essência religiosa, é indubitavelmente sua extinção.

Logo, retomando as duas dimensões de travestir feminino de Jéssica e Pórcia, observa-se que ambos os disfarces temporários, contribuem, cada qual em seu distinto contexto, para a construção da subjetividade das personagens femininas perante as estruturas sociais de um mundo predominantemente patriarcal. Sem o recurso, “não haveria o mistério oriundo da tensão entre o ser e o parecer ser da figura, que certamente contribui para alimentar o impulsionador da narrativa” (OLIVEIRA, 2005, p.48).

O desenlace do travestir culmina-se com o ato da revelação, constituindo-se como mais um clímax da história, uma vez que o disfarce configura-se em caráter temporário. A heroína, enfim, retoma sua forma ‘original’ e reúne-se ao seu amado, trazendo consigo a resolução do problema enfrentado. Em “*O Mercador de Veneza*”, a manifestação da verdade dá-se a partir da adição do elemento cômico dos anéis, tomados como ‘pagamento’ dos serviços do advogado e servente.

Tal imbróglio, inclusive, simboliza a sobrevalência das figuras femininas sobre os protagonistas masculinas, criando uma conclusão caricata a um enredo

potencialmente trágico. O disfarce, nesse sentido, representa a retenção de controle total, normalmente associado à figura masculina.

Enfim, não se pode deixar de citar ainda a relação inerente entre o “travestir feminino” e a construção da donzela-guerreira, que será abordado na sequência, haja vista, que apenas despindo-se da feminilidade em prol de uma imagem masculinizada, a mulher impõe-se perante seu contexto sociocultural adverso, assumindo um protagonismo dantes alienado.

### 4.3 – A DONZELA-GUERREIRA

A opção de incluir a figura da donzela-guerreira nessa explanação justifica-se pela relevância e importância dessa personagem para as construções femininas influenciadas pela tradição oral coadunando com a hipótese de que a obra de Shakespeare mantém um vínculo indissociável com os elementos da literatura oral. Ressalva-se, porém, que a discussão não pretende enveredar em searas de protagonismo feminino, pautadas por estudos de gêneros que demandam aprofundamento teórico distoante do recorte proposto nesta pesquisa.

Pórcia, a personagem feminina em que se baseia esse campo analítico, aliás, para muitos críticos, tem assumido a posição de protagonismo em “*O Mercador de Veneza*”, superando Antônio, como o mercador que intitula a peça como Shylock, seu pária judeu. Nas palavras de Bloom,

Pórcia é o centro da peça, é muito mais complexa e sombria do que outros personagens. Ela apresenta uma ironia sofisticada, acomoda-se felizmente com o ‘interesseiro’ Bassânio, desdenhosamente rejeita o pobre pretendente de Marrocos e a existência celibata de Aragão, e está igualmente encantada com Belmonte e Veneza<sup>62</sup>. (BLOOM, 1998, p. 177, tradução nossa).

Coadunando com tal condição de protagonismo, admite-se, portanto, a analogia de que Pórcia representa uma variação da prefiguração de ‘donzela-guerreira’ haja vista que suas atitudes ultrapassam o *status quo* da representação da mulher em uma sociedade patriarcal.

---

<sup>62</sup> Portia, the play's center, is far more complex and shadowed than ever I have seen her played as being. Herself a sophisticated ironist, she settles happily for the glittering gold digger Bassânio, contemptuously sentences poor Morocco and Aragon to celibate existences, and is delighted with her Belmont and her Venice alike.

Para Galvão (1998), a adoção da silhueta masculina relaciona-se a um senso de missão, com o objetivo de servir à humanidade e, dessa forma, em um misto de donzela-guerreira e donzela-sábia, a protagonista shakespeariana assume as ‘rédeas’ do julgamento, libertando os personagens masculinos de seus destinos tortuosos: Bassânio livra-se da culpa, Antônio, da morte. Logo, contrapõe-se à tradicional abordagem de que a dama precisa ser resgatada por um homem, distanciando-se das características exigidas à mulher: “beleza, modéstia, pureza, obediência, recato e total submissão ao homem (pai, marido, irmão, etc).” (COELHO, 2000, p. 180).

Evidencia-se, portanto, que a figura feminina idealizada por Shakespeare na obra analisada enfrenta o estereótipo da mulher passiva e indefesa que se mantém alheia aos eventos da história. Tal contestação opõe a premissa do clássico mito do herói masculino, que tem como “sua aptidão proteger ou salvar lindas mulheres de um grande perigo, a donzela em apuros era o mito preferido na Europa medieval” (JUNG, 2016, p.123).

Nessa assertiva, enfoca-se na mulher transformada em guerreira, como uma das mais recorrentes nos contos populares, que segundo Cascudo, revelam “informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões, julgamentos.” (CASCUDO, 2012, p. 276).

Historicamente, a personagem “donzela-guerreira” integra o rol das narrativas populares transmitidas oralmente por diversas gerações, em variadas localidades, tendo sua origem na tradição oral. Seus registros se fazem presentes em cordéis e romances, alcançam produções eruditas e oscilam entre a realidade e a ficção.

Personalidades reais incluem Joana D’Arc (1412-1431), uma chefe militar e mártir francesa que, com vestimentas masculinas, lutou a Guerra dos Cem Anos; Rainha N’Ginga (1582-1663), que liderou o povo Angolano contra os portugueses, e HuaMulan (FaMulan), heroína chinesa (dinastias do período 420-589), uniu-se ao exército, disfarçada de homem. Maria Quitéria (1792-1853) e Jovita Alves Feitosa (1848-1867), heroínas guerreiras brasileiras, Frida Kahlo (1907-1954) e Evita Perón (1919-1952), mais recentemente na história das Américas. Todas, como tantas outras, cruzaram a fronteira dos anais da história para residir no imaginário popular como figuras folclóricas.

Na mitologia grega, Atena ‘acumula’ o status de guerreira e sábia, sob a alcunha de deusa da guerra e da justiça, responsável pela proteção de cidades e exércitos. Tanto mitológica quanto à própria deusa, a “Amazona”, como representante

de tribos gregas formadas por belas e atléticas mulheres guerreiras, tem alimentado a construção de personagens femininas como defensoras de si e protetoras do universo. Variações desta incluem as guerreiras valquírias, na literatura nórdica,

O mito das Amazonas guarda um quê de "pedra bruta" à procura de ficcionistas que o queiram lapidar, é farto o rol de exemplos do motivo donzela-guerreira dentro da tradição literária ocidental. Podemos vê-lo nas narrativas de Marfisa, de *Orlando innamorato* (1483), Matteo Boiardo, Bradamante, de *Orlando Furioso* (1516), Ludovico Ariosto e Clorinda de *Jerusalém Libertada* (1581), além de outras (OLIVEIRA, 2005, p.30).

Na Literatura, são inúmeros os casos que podem ser utilizados para ilustrar a construção da personagem e, vale ressaltar, que as variações topográficas incidem diretamente na configuração da donzela-guerreira, o que nesse sentido, contribui para a formação de arquétipos regionalistas. Na origem da Inglaterra, há uma heroína nacional, a rainha guerreira celta Boadiceia que, ficando viúva e tendo apenas filhas, levantou em armas os bretões contra o império Romano no século I. Na coletânea *Cancioneiro e Romanceiro Geral Português* (1867) de Teófilo Braga (1843-1924), são registradas catorze variações de donzela guerreira, que traduzem o perfil de mulheres destemidas, que sem maridos ou pais, encarregassem de protagonizar sua biografia, ora como manifestação de protesto contra a expectativa do casamento, ora por necessidade de incumbir-se da responsabilidade pela família ou comunidade. Em âmbito nacional e influenciada pela topografia brasileira, sobressai-se o arquétipo da mulher sertaneja, que adere à causa cangaceira.

O motivo da donzela-guerreira nos veio de fora, é claro. Entre nós, sua figuração se iniciou pela literatura popular, especialmente de cordel, depois conseguiu espaço na literatura erudita, especialmente no gênero romance, cujo locus, palco à sua narrativa, é o universo do sertão, lugar atávico, próximo do mundo semifudal, cujas coordenadas socioculturais e políticas se pautam pelos mores seguros do patriarcalismo (OLIVEIRA, 2005, p.15).

Diadorim, de Guimarães Rosa, Luzia-Homem, de Domingos Olímpio, Ivone (a filha do cangaceiro), de Adalgisio Carlos reiteram a construção do sujeito nordestino, com estilo de vida austero determinado pelas secas, movimentos migratórios e disputas territoriais. Ainda no Brasil, destacam-se inúmeras variações de “Maria” espelhadas em Maria Bonita e Anita Garibaldi, que mesclam o ideal da donzela-guerreira a visão romantizada de mulher guerreira que acompanha o amado em batalha. Para Galvão (1998), o romance, em sua concepção amorosa, aparece como uma tentativa, frustrada, de crescer, acatar seu quinhão biológico, re-vestir-se de mulher, amar, desejar casar e ter filhos. Dessa forma, a construção imagética da mulher como progenitora, companheira

de um homem e cuidadora é retomada, em paralelo, a narrativa da guerreira, como se a rejeição a tais ‘papéis’ fosse uma condição apenas temporária.

Independentemente de sua origem, seja de matriz europeia ou sertaneja, a donzela-guerreira tem sido veiculada no imaginário popular, materializado ou não em produções textuais, como a representação de uma personalidade de mulher forte que diverge dos perfis de ambiguidade femininos associados às identidades de mãe/madastra ou princesa/feiticeira.

Desde as narrativas primordiais, a mulher é causa de bem e de mal; tanto pode salvar o homem, com sua bondade e amor, como pode pô-lo a perder com seus ardis e traições. Ela tanto pode ser a amada divinizada pela qual o príncipe luta como pode ser apenas o instrumento da procuração desejada pelo homem (COELHO, 2012, p.180)

Mediante essa perspectiva, identifica-se em Pórcia de “*O Mercador de Veneza*”, variantes das prefigurações supracitadas nessa breve análise. Sob o véu da mulher aguerrida, que tal e qual um homem impunha armas, trajes e atitudes de enfrentamento, a protagonista toma a lei como sua ‘espada’ para combater a injustiça. E é justamente sua interpretação do código instituído pelo contrato de penhora assinado, que a faz vislumbrar a postura de donzela-sábia. Sua ‘luta’ é travada em tribunal, em substituição aos campos de batalha ou agreste. A busca pela justiça assemelha-se aos entraves de vendeta.

Estimada como a bela de Belmonte, o ápice de sua performance ocorre enquanto encontra-se despida de toda feminilidade, de tudo que referenda sua beleza, justamente travestida, na corte judicial, rodeada de homens de todas as classes sociais. “Os anéis solares do cabelo” (SHAKESPEARE, ATO I, CENA I) encontram-se ocultos ao tornar-se Balthazar. Os cabelos, aliás, denunciam sua realidade.

Ao sacrificar sua cabeleira, a donzela-guerreira estaria sacrificando também sua especificidade enquanto mulher, aceitando que os valores masculinos preencham sua cabeça, transformem-se em ideia dela (GALVÃO, 1998, p. 175).

A mutação entre a personagem de ornamentação, meramente associada à ilustração da beleza feminina, para a protagonista intelectual, dotada de habilidades pensantes essenciais para a interpretação da lei, é inclusive declarada pela própria personagem, que reflete sobre a condição da mulher ao citar que “uma donzela não tem voz, mas pensamentos...” (SHAKESPEARE, ATO III, CENA II).

Nesse sentido, prossegue-se a análise a luz da donzela-sábia, também recorrente na tradição oral e tão basilar para a estruturação da Pórcia. Nessa configuração, a personagem se alicerça em sua inteligência, para travar os enfrentamentos socioculturais. Burke destaca:

Um caso excepcionalmente bem documentado é o de Catharina Fagerberg, "a donzela sábia", filha de um alfaiate de Småland, na Suécia, que foi julgada por feitiçaria em 1732 — e absolvida. Catharina curava pessoas que tinham trollskotter, "tiros mágicos", como se chamavam as doenças de origem desconhecida, espantava os maus espíritos e também enviava seu próprio espírito para outros lugares, para descobrir o que estava acontecendo. Ela perguntava aos pacientes se eles tinham inimigos e dizia-lhes para tentarem a reconciliação (BURKE, 1989, p.193).

Nesse conto, deduz-se que as mulheres que dominavam práticas populares como manipulação de plantas medicinais ou mesmo atitudes curandeiras fossem alçadas a condição de xamãs ou mesmo, lideranças comunitárias. Já na “*História da Donzela Teodora*”, compilada por Câmara Cascudo, a personagem protagonista é uma escrava, versada nas “sete artes liberais, astrologia, propriedades das pedras, águas, ervas, animais, aves, cânter e tanger melhor que outra pessoa no mundo” (CASCUDO, 2012, p. 232). O mercador, enfrentando problemas financeiros, coloca a escrava à venda, por um alto preço: dez mil dobras. O rei, interessado em comprá-la, mas receioso pelo valor cobrado, decide submetê-la a um exame, aplicado por três sábios: “o primeiro em leis e mandamentos de Deus, o segundo em ciências, lógica, medicina, cirurgia, astrólogo, filósofo e entendido em arte; e o último filósofo, gramático e conhecedor das setes artes liberais)” (IDEM).

A “donzela-sábia” discorre sobre todos os temas com maestria, supera os desafios impostos pelos intelectuais e, em reconhecimento de suas habilidades, é agraciada pelo rei com o valor de dez mil dobras. Na conclusão da história, a dama é responsável não apenas por se salvar do tratamento de ‘mercadoria’ como por salvar seu senhor da miséria.

Outrossim, compreende-se uma relação proximal entre as narrativas de Teodora e Pórcia, no que tange a sua evolução de condição vitimizada para protagonista emancipada. Teodora é uma escrava, prestes a ser vendida, enquanto Pórcia é a bela herdeira rica, à mercê da loteria do pai falecido. Contudo, o que se observa no desvelar dos enredos, a real posição de ‘vítima’ recai sobre os ombros do senhor falido e do mercador endividado ou marido atormentado. As “donzelas-sábias” não estão em perigo

eminente e, por conseguinte, não demandam resgate e, por fim, não há a figura de um herói, que sem enquadre no ideal imaginário do mito.

Ong (1998, p.55) destaca que “na narrativa, é comum depararmos, nos embates entre personagens, com passagens em que eles alardeiam suas próprias façanhas e/ou investem verbalmente contra um oponente”, o que pode ser corroborado tanto por Pórcia quanto Teodora. Ambas travam ‘duelos’ argumentativos com figuras masculinas, enquanto Teodora debate os testes dos sábios, Pórcia enfrenta Shylock e os juízes da corte.

Logo, explicita-se que Shakespeare trespassa a organização de princípios tradicionalmente utilizados para conceber suas personagens, desviando-se do pragmatismo literário para aderir a um *constructo* pautado pela inversão de papéis. Essa contraversão revisita a tradição oral que, em suas narrativas populares, recorrem ao disfarce para ocultar a real identidade da protagonista, permitindo as experimentações dantes restritas a apenas um dos gêneros.

Ao oscilar em uma vivência metamórfica, a protagonista “terá a certeza de não servir um desígnio parcial, mas sim a multiplicidade viva” (CALVINO, 2007, p. 31). Assim, a identidade feminina das personagens disfarçadas é recobrada, a partir da revelação da artimanha desempenhada no tribunal de Veneza. E se por um lado, a absolvição de Antônio representa a morte simbólica da donzela-guerreira, a vitória perante a corte secunda sua condição de “donzela-sábua”.



## 5. PARA ALÉM DE “O MERCADOR DE VENEZA”: O POPULAR EM SHAKESPEARE

*[...] então estás triste porque não estás alegre. E seria igualmente fácil rires e saltares e dizeres que estás alegre porque não estás triste. (SHAKESPEARE, ATO I, CENA I)*

Considerando a análise até aqui estabelecida, reiteram-se duas constatações fundantes para este trabalho: primeiramente os contos populares são narrativas atemporais, de autoria anônima e coletiva, que independem de espaço, sendo transmitidos de geração a geração, precipuamente na modalidade oral. Na sequência, Shakespeare inspirou-se na tradição oral para elaborar suas peças, inserindo elementos de enredos reconhecidos pelo povo. O vínculo entre esses dois pontos corrobora com a hipótese de que a contínua popularidade de Shakespeare, entre audiências passadas e atuais, tem a ver, mesmo que parcialmente, com o uso de enredos dos contos populares demonstrando paralela durabilidade e encantamento.

Salienta-se, obviamente que tal assertiva não desmerece a genialidade do autor, sua inovação estilística, vasto repertório tanto temático quanto de gênero textual, que com certeza, são também essenciais para tornar clássico o conjunto da sua obra. Coadunando com a hipótese aventada, Greenblatt (2011) afirma que Shakespeare reciclou lendas escritas e orais que remontavam há vários séculos, trabalhando com materiais conhecidos: uma história pronta, um grupo de personagens conhecidos, um conjunto de emoções previsíveis.

Todavia, destaca-se a insuficiência de estudos que estabelecem a relação entre a obra Shakespeariana e a tradição oral, quiçá pela relutância de críticos literários em aprofundar-se na temática da literatura popular, que por sua natureza falada, carece de registros escritos e autoria reconhecida. Também se pondera a errônea aceção de que a vertente oral seja inferior à verbal.

Feitas essas verificações, pretende-se demonstrar brevemente a incidência do conto popular e seus elementos, em outras obras do autor, reiterando a conjectura de que tal vínculo contribui para seu estabelecimento como cânone literário. Semelhantemente às histórias, que repassadas pela oralidade permanecem vivas na memória das pessoas, as produções literárias de Shakespeare integram o imaginário coletivo há séculos.

Tamanha a relação entre a tradição oral e as obras shakespearianas comprova-se pelo fato de que certas narrativas são conhecidas, independentemente de um conhecimento aprofundado do autor. Pessoas reconhecem suas histórias sem, necessariamente, estarem informadas de que o *'Bardo'* as escreveu.

A recorrência do disfarce, as construções baseadas em protagonistas femininas que incluem tanto a donzela-guerreira quanto a mulher indomada, a personagem de origem simples que alcança a ascensão social ou o herdeiro que tem seu trono surrupiado incorporam-se aos temas da condição humana (amor, ciúme, vingança, traição etc.) para compor narrativas consolidadas e duradouras. Sobre a afinidade entre as histórias e o imaginário popular, Jung destaca que

há uma autêntica recordação, mesmo que a pessoa não se dê conta do fato. A mesma coisa pode ocorrer com um músico que tenha ouvido na infância alguma melodia folclórica ou uma canção popular e que vem encontrá-la, na idade adulta, presente como tema de um movimento sinfônico que está compondo. Uma idéia ou imagem deslocou-se do inconsciente para o consciente (JUNG, 2016, p. 37).

No que tange as peças do autor, “o cinema, de um jeito tão anacrônico, às vezes, permite vivências ‘shakespearianas’ mais intensas que o palco” (ROSENBAUM, 2011, p.15). As contribuições das outras artes e da intertextualidade, na verdade, demonstram-se essenciais para possibilitar o conhecimento literário da cultura de massa. Adaptações cinematográficas e dramáticas, internacionais e nacionais, fidedignas à obra ou releituras têm contribuído imensamente para a difusão da obra Shakespeariana, da mesma forma que o fazem para a disseminação de contos populares.

São incontáveis as adaptações homônimas de Hamlet, Otelo, Macbeth, Romeu e Julieta, Rei Lear (para citar algumas) que dividem espaço com produções que referendam suas peças como, por exemplo, as animações “*O Rei Leão*” (1994) e “*Gnomeu e Julieta*” (2011), “*Shakespeare Apaixonado*” (1998), “*10 coisas que eu odeio em você*” (1999) e “*Jogo de Intrigas*” (2001). No Brasil, além das adaptações cinematográficas inspiradas em Machado de Assis e Ariano Suassuna, destacam-se as novelas, que contemplam enredos e personagens shakespearianos como “*O Cravo e a Rosa*”, “*Suave Veneno*”, “*Mulheres Apaixonadas*” e “*A Favorita*”.

No campo dos contos de fadas, as narrativas mantêm-se extremamente vivas e presentes no imaginário popular. Tamanha sua relevância e popularidade, mesmo na atualidade, basta listar a quantidade de adaptações fílmicas produzidas nos últimos anos: “*A Garota da Capa Vermelha*” (2011), “*Branca de Neve e o Caçador*” (2012),

“*Espelho, Espelho Meu*” (2012), “*João e Maria: Caçadores de Bruxas*” (2013), “*Malévola*” (2014), “*Caminhos da Floresta*” (2014), “*Cinderela*” (2015), “*Peter Pan*” (2015), “*O Caçador e a Rainha do Gelo*” (2016), “*A Bela e a Fera*” (2017).

Benjamin (1987, p.166) já afirmava que “em essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens”, dessa forma, os contos populares assim como obras literárias, são recriados, em moldes diversos. Não obstante, é válido ressaltar que a experiência direta proporcionada pela leitura difere-se do contato ‘indireto’ viabilizado por reproduções dramatúrgicas, cinematográficas.

Shakespeare deve ter tido uma capacidade extraordinária para receber e rememorar qualquer tipo de impressão (BROOK, 2016), o que condiz com a presença de diversas incidências da tradição oral em suas obras. Diferentemente do olhar perscrutinado dos vínculos dos contos populares em “*O Mercador de Veneza*”, expõe-se pontualmente algumas referências em outras produções do autor.

A conexão estabelecida entre pai/filha é retomada em diversas obras, enfatizando-se a construção da figura paterna associada à realeza tirana em oposição à bondosa prógene. Nesse sentido, Calvino (2007) destaca que o conto de natureza sentimental visa enfatizar duas personagens convencionais: a donzela modelo de todas as virtudes e o pai arruinado fraudulento de sórdida avaréza.

Em “*Conto de Inverno*”, o rei impiedoso, Leontes, manda matar a própria filha Perdita recém-nascida que, nos moldes de “*Branca de Neve*”, é poupada. A crueldade para com a filha, é motivada pela suspeita de que sua esposa Hermione tenha cometido adultério. A desconfiança suscita a ordem de envenenar o copo de vinho do amigo enquanto a esposa é exilada em uma torre. Percebe-se a justaposição de diferentes temas como “a esposa injustiçada” e a “princesa abandonada”. Dada essa natureza multifacetada do autor, opta-se nesse trabalho por não citar nominalmente a morfologia dos sistemas de classificação de contos e temas como de Aarne-Thompson<sup>63</sup>.

O autor ainda insere o elemento sobrenatural associado a um enigma a partir da consulta a um oráculo para a determinação de seu futuro, que profere o

---

<sup>63</sup>O sistema de classificação de Aarne-Thompson é um sistema utilizado para classificar contos. Primeiramente desenvolvido por Antti-Aarne e publicado em 1910, o sistema foi traduzido e ampliado por Stith Thompson. Como um tratamento de morfologia, ele usa motivos ao invés de ações para o grupo de contos. Acima de tudo, os contos são agrupados em Contos de Animais, Contos de Fadas, Contos Religiosos, Contos Realísticos, Contos do Ogro Estúpido, Piadas e anedotas, e contos de fórmula. Dentro de cada grupo, eles são subdivididos por temas até que o tipo individual.

seguinte: “Hermione é casta; Polixenes, sem culpa; Camilo súdito leal; sua filha inocente, bem gerada; e o rei viverá sem herdeiros, se o que foi perdido não for encontrado<sup>64</sup>”. Jung (2016) afirma que as declarações dos oráculos, com frequência são tão ambíguas e enigmáticas quanto as mensagens do inconsciente.

O rei Leontes ignora a mensagem, por acreditar que se trata de uma mentira. A esposa é dada como morta, endossando a farsa da falsa morte, também recorrente da tradição oral e contos de fadas. O desenlace ocorre após 16 anos. A filha regressa ao reino, casada com o filho de outro rei, sua identidade é revelada ao mesmo tempo em que a rainha, escondida por sua fiel ama, revela-se para o marido, que pede perdão. A família é reconstituída e a história encerra-se em uma nota positiva.

De acordo com Cascudo (2012), o tema universal da esposa caluniada, ou a variante em que é desejada pelo cunhado, inicia-se do tema medieval da imperatriz Crescência. Uma versão portuguesa da metade do século XVI é o conto Imperatriz Porcina. Nesse tipo de narrativa,

O Imperador mandou matar a sua mulher por um falso testemunho que lhe levantou o irmão do dito Imperador, e como escapou da morte e dos muitos trabalhos e torturas que passou, e como por sua bondade e muita honestidade tornou a cobrar seu estado com mais honra que de primeiro (CASCUDO, 2012, p. 225).

Quanto à relação entre os pais (na figura do rei) e as filhas (herdeiras), retoma-se a questão edípica citada por Bettlheim nas construções dos contos de fadas. As dificuldades edípicas representadas nos contos oferecem uma perspectiva de encorajamento para que a criança supere os problemas com os pais, enquanto adverte os adultos das consequências desastrosas tanto para a vida dos filhos como suas (BETTELHEIM, 2003).

Em “*Cimbeline*”, o rei que dá nome à peça, aprisiona a filha, que estava apaixonada por alguém contrário ao seu interesse. Em “*Rei Lear*”, a filha mais nova é expulsa de casa e tem seus direitos de herdeira suspensos. Tal relação apresenta-se evidente nas narrativas de contos de fadas, protagonizados por princesas que tem sua história influenciada pelo relacionamento com o pai.

Já em “*Péricles*”, o rei Antiochus mantém os pretendentes distantes do compromisso com sua filha a partir da solução de um enigma sob a pena de morte, em caso de erro. Lembre-se que o artifício do enigma como requisito para a contração do matrimônio, também foi referendado em “*O Mercador de Veneza*”. Para Cascudo

---

<sup>64</sup>SHAKESPEARE, W. Conto de Inverno. Tradução de Barbara Heliodora, 2014.

(2012), o estudo da adivinha, suas origens, influências religiosas ou eruditas, reminiscências culturais ou políticas, a identificação das épocas de sua criação, constituem alguns dos planos que apaixonam os estudiosos de folclore.

Em “*Contos Populares do Brasil*”, Silvio Romero compila duas narrativas que referendam a questão do enigma. Em “*O Velho e o Tesouro do Rei*”, o monarca tem seu tesouro roubado, lança um desafio para que um homem adivinhasse quem seria o responsável, em três dias. Se completo o desafio, receberia uma grande quantia de dinheiro, senão, estaria sentenciado à morte. Já no conto “*O Matuto João*”, temos a inserção da charada com o propósito de desposar uma das filhas do rei do Reino das Três Princesas. Segundo Coelho (2000), na construção das narrativas populares, “há sempre um mistério, um enigma ou um interdito superlativamente forte para ser superado, decifrado ou vencido pelo herói ou heroína”.

No caso dos reis que devem conceder a mão de suas filhas em casamento, e que se mostram insaciáveis em suas exigências, pondo à prova o valor do pretendente, e nesse sentido multiplicando de maneira injusta as tarefas sobre-humanas que ele deve cumprir (COELHO, 2000, p.178).

Na obra de Shakespeare, *Cimbelina*, observa-se a interpolação de várias narrativas recorrentes da tradição oral, resgatando elementos já utilizados em outras produções do próprio autor: o relacionamento pai-filha, em que Imogen, filha do rei Cimbeline, casa-se escondido com um cavaleiro sem riquezas, contrariando os desejos de casamento de posse ou título, isto é, caracteriza o romance proibido entre jovens de diferente nível social; o rapto dos dois filhos ainda crianças, tomados em um ato de vingança contra o rei, que pensava que os filhos teriam morrido; a honra da esposa questionada; o marido tomado pela fúria que manda matá-la; o travestir feminino da protagonista que busca provar a verdade ao esposo; e a ira dos irmãos que tiveram negado o direito à vida real.

Dada a quantidade de narrações, o enredo e as personagens ficam comprometidos pelo excesso. “*Cimbelina* é uma auto-paródia pungente da parte de Shakespeare: revisitamos o *Rei Lear*, *Otelo*, *A Comédia dos Erros* e uma dúzia de outras peças, mas as vemos agora através de uma lente distorcida”<sup>65</sup> (BLOOM, 1998, p. 621, tradução nossa).

Na história, ao descobrir o casamento clandestino de sua filha com o cavaleiro, o rei decide banir o genro Póstumo, que dá à esposa uma pulseira e recebe

<sup>65</sup> Cymbeline is a pungent self-parody on Shakespeare's part: were visit King Lear. Othello, The Comedy of Errors, and a dozen other plays, but we see them now through a distorting lens.

em troca um anel de sua esposa. Exilado na Itália, o jovem discute com outros dois homens a despeito da honra da esposa e acaba apostando o anel de Imogen. Um dos homens (Iáquimo) parte para Londres e, com o intuito de testar a fidelidade da esposa de Póstumo, vai a seu encontro, tenta cortejá-la sob o pretexto de que o marido a estaria traindo com muitas mulheres, mas é repellido. Insatisfeito, Iáquimo, esconde-se no aposento da dama e enquanto esta dormia, pega sua pulseira e analisa detalhes do quarto e do corpo da mulher, incluindo uma marca de nascença em seu seio.

A sequência do enredo incluem-se diversas narrativas que remetem aos contos populares: o marido vingativo, que manda matar a esposa, por acreditar ter sido traído; o criado Pisânio, que se recusa a cumprir a ordem do patrão e resolve aconselhar Imogen a disfarce-se de homem para se proteger; o filho da rainha, Cloten, que veste os trajes do esposo da dama; o ressurgimento dos filhos raptados do rei, que foram criados por Belário (um ex-empregado do rei); a morte, por decaptação, de Cloten; a ingestão de um sedativo, que conduz ao sono profundo da donzela; o pensamento equivocado de que o amado havia sido morto pelas ordens do pai (corpo decapitado de Cloten vestido de Póstumo).

A referência da “falsa morte” mascarada pela metáfora do “sono profundo” é um artifício com frequência associada à trajetória das personagens femininas. Em “*Bela Adormecida*” e “*Branca de Neve*”, a jovem é amaldiçoada com o sono profundo, condicionado o salvamento ao beijo de seu amor verdadeiro. Imogen assim como Julieta, a primeira inadvertidamente, ‘adormecem’ a partir do consumo de venenos. A errônea dedução de morte impacta diretamente a construção dos personagens masculinos. Romeu morre, Póstumo vai a guerra na esperança de morrer.

A morte, portanto, não representa necessariamente o fim da vida, mas sim uma estratégia para atrair e envolver a plateia em um ambiente de suspense advindo da possibilidade de ameaça e também da “ressurreição”, materializado pelo regresso da personagem. Nas narrativas populares, a inclusão de tema justifica-se pela necessidade de fuga: a esposa ou filha simulam a própria morte para escapar de uma situação adversa imposta por alguma contraparte masculina. Nos contos de fadas, originalmente destinados ao público infantil, a morte representa

um período de passividade semelhante à morte no final da infância é apenas uma época de crescimento calmo e de preparação, do qual a pessoa despertará madura, pronta para a união sexual. Devemos frisar que nos contos de fadas esta união é tanto das mentes e espíritos dos dois parceiros quanto de satisfação sexual (BETTELHEIM, 2003, p.45).

O rito de morte e de renascimento marca a passagem da juventude à maturidade (JUNG, 2016) das personagens femininas. Dessa forma, o tema alcança duas vertentes distintas: o público mais jovem reflete quanto a seu processo de maturação e transição para a fase crescida enquanto que a audiência adulta é exortada a imaginar a hora de sua morte, lamentar ou regozijar as decisões tomadas em sua vida.

No que tange à semelhança com “*O Mercador de Veneza*” destacam-se a simbologia do anel e o travestir feminino. A inserção de acessórios ou relicários são frequentemente adotados em uma representação dos relacionamentos estabelecidos entre personagens. O anel de Imogen e a pulseira de Póstumo, inicialmente amuletos do amor que os unem, passam pela mutação de significar a ruptura do vínculo, ao serem portados por outros personagens. É o anel de Imogen na posse de outro homem associado ao seu relato do aposento e do sinal em seu seio, que leva a cólera do marido. Da mesma forma que a perda do anel de Shylock, levado (e supostamente vendido) por Jéssica que escala exponencialmente a ira do judeu.

Aliás, retomam-se os eventos que conduzem ao questionamento da índole da esposa de Póstumo. Três homens discutem sobre a integridade das belas mulheres, o que leva Póstumo a apostar que Imogen é a “mais incorruptível das mulheres” (HELIODORA, 2014, p.88). O artifício de aposta quanto à índole feminina é usualmente percebida entre homens, sendo inclusive tema integrante do sistema de classificação Aarne-Thompson-Uther sob categoria de provas de fidelidade e inocência, a ‘aposta na castidade da esposa’ (“*The Wager on the wife’s Chastity*” – Type 882). De origem estimada na Idade Média e também manifestada no período Renascentista, os contos versam sobre dois (em algumas variações três) homens que selam uma aposta de que um conseguirá seduzir a esposa do outro. Essa se mantém fiel e rejeita os avanços masculinos. Porém, interessado em vencer o desafio, o homem recorre a diversos estratégias para obter objetos e informações pessoais da mulher. O marido confrontado acredita ter sido traído e busca vingança contra a esposa.

O enfoque da narrativa então recai sobre a mulher injustiçada e sua jornada para provar sua dignidade, trazendo à luz a verdade sobre a história contada pelo ‘amigo’ do marido. O desfecho inclui o arrependimento do marido por ter duvidado da esposa, o pedido de perdão e o reestabelecimento do matrimônio. Para alguns críticos, o mais provável é que Shakespeare tenha se baseado em uma versão de Decamerão (1348-1353), coletânea de contos de Giovanni Boccaccio.

Em “*O Príncipe Cornudo*” coletado por Silvio Romero, apresenta-se um rei e um filho, que segundo uma cigana, tinha a sina de ser cornudo. O rei, preocupado com o filho, tenta mantê-lo distante de mulheres, a ponto de embarcá-lo em uma nau. Em uma espécie de mercado local além-mar, o príncipe compra um papagaio falador capaz de privar homens de serem traídos. Confiante, o príncipe então resolve desposar uma princesa. O príncipe vai à guerra e deixa sua esposa acompanhada do papagaio.

O papagaio falador entra em ação para deter que a princesa saia de casa e passa a contar-lhe histórias. O primeiro relato inclui um moço transmorfo em pássaro, que estava no reino de passagem, após muito insistir, conquista uma princesa, que tinha como determinação paterna sempre apresentar-se com joias e adornos. Porém, revela-se que o mesmo rapaz, na verdade tinha assumido compromisso com outra princesa em sua terra natal e, em virtude disso, abandona a moça conquistada. Desolada, essa se traveste de carvoeiro e vai ao encontro de seu príncipe.

O príncipe, mesmo entristecido, se casa com a princesa. Contudo, para a insatisfação da esposa, e de toda a família, o homem não abre mão da companhia de seu carvoeiro. Nem mesmo na hora de dormir em que se deita com a esposa de um lado e o carvoeiro do outro, entre ambos um “alfange”. A princesa disfarçada, tomada pela tristeza, se mata com a arma. O príncipe, ao ver seu carvoeiro morto, também se suicida. E a recém-casada, ao ver o marido morto, tem a mesma atitude.

A outra história do papagaio falador descreve uma aposta entre dois ourives, um de ouro e um de prata. O primeiro, casado com uma mulher bonita, e saindo de viagem, aposta com o segundo, que esse jamais veria sua mulher. Os dias se passaram, o ourives de prata tinha certeza que perderia todas as suas posses. Até que uma mulher velha, pedinte de esmola, ao ser informado da aflição do homem, se oferece para entrar na casa da princesa, coletar alguns detalhes pessoais e transmitir ao ourives. E com essas informações, o ourives de prata ganhou todo o ouro do marido. E nada mais é revelado no conto.

A questão da aposta, que questiona a obediência da esposa, apresenta-se em “*A Megera Domada*”, em que três homens (Petruccio, Hortensio e Lucentio), casados, conversam entre si, quando Petruccio resolve propor a aposta para que se venha, a saber, qual a esposa mais obediente.

Em “*Como quiserem*”, “*Medida por Medida*”, “*Muito Barulho por Nada*” e “*Os Dois Nobres Parentes*” o autor contempla o vínculo popular do “truque da cama”



(*bedtrick*), narrativa em que uma pessoa estabelece relação sexual com outra acreditando ser outrem.

O tema é também aludido em “*Decamerão*” de Boccaccio e no livro de Gênesis em que Labão substitue a filha Raquel (mais nova e formosa) por Lia (sua primogênita) na noite do casamento com Jacó, que havia trabalhado durante sete anos servindo ao sogro para desposar-se com a filha mais nova. No dia seguinte, ao perceber a mudança, Jacó confronta Labão, que acaba cedendo à filha mais velha igualmente.

Na peça “*Como quiserem*”, Bertram, interessado em Diana, acredita que concretizará sua conquista, porém, Helena, sua esposa, em um casamento arranjado pelo pai contra sua vontade, consegue consumir sua relação, ao tomar o lugar de Diana. A artimanha da mulher remete à figura da donzela-sábia, haja vista, que após o matrimônio, o marido abandona a esposa, proferindo um desafio: “Quando conquistar o anel que trago em meu dedo, e que não sairá nunca, e me mostrar um filho gerado por seu corpo do qual eu for o pai, então me chama marido; porém nesse “então” eu escrevo <nunca>” (SHAKESPEARE, ATO X, tradução Bárbara Heliodora).

Em “*Medida por Medida*”, Angelo acredita que manterá relação sexual com a heroína Isabella, mas esta é substituída por Mariana, mulher que havia se tornado sua noiva, mas que ele abandonara. Já “*Os Dois Nobre Parentes*”, o pretendente da filha do carcereiro, finge ser Palamon (por quem ela é apaixonada), para deitar e casar-se com ela. Em “*Muito Barulho por Nada*”, Claudio acredita estar se casando com a prima de sua amada (seguindo determinação de seu pai), mas na verdade é a própria namorada, Hero.

Contos dessa natureza ficaram conhecidos como ‘*old wives*’ (‘velhas esposas’) considerando o contexto de que as mulheres eram responsáveis pela transmissão oral dos contos, e ao fazê-lo, inseriam narrativas que retratavam uma jovem mulher que supera seu marido, sendo a heroína bem sucedida em resolver seus problemas por conta própria. Infere-se, portanto, que a tais construções se opunham a realidade vivenciada pelas esposas, que se mantinham subservientes à autoridade do homem.

Outra vertente da tese da aposta ou desafio ratifica-se pela modalidade dos contos de demônio logrado. Nessas narrativas, o desafio é estabelecido entre homens e o diabo em troca de algum tipo de benefício.

Em todos os contos o Demônio intervindo, perde a aposta e é, infalivelmente, logrado. O ciclo determinado acusa-se pela própria abundância do material derredor de um tema único. A derrota do Demônio na novelística é quase universal (CASCUDO, 2012, p. 307).

Com base no exposto, percebe-se que

a literatura é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade (CANDIDO, 2006, p. 62)

Nesse sentido, estabelecendo um paralelo entre os contos populares coletados por Romero e as construções de Shakespeare, identificam-se os mesmos vínculos com a tradição oral: o travestir feminino da princesa em carvoeiro, a referência ao ouro e à prata, o uso de acessórios e as construções humanas em seus papéis sociais, bem como suas manifestações emocionais e racionais. Há também as notas de sobrenatural condizentes com a literatura maravilhosa fantástica, representadas, por exemplo, pela falsa morte seguida pela ressurreição e a metamorfose das personagens.

Em “*A Megera Domada*”, duas irmãs Katherina e Bianca são completamente opostas entre si. A mais velha é, nas palavras do próprio pai, insuportável e intratável, enquanto a caçula é meiga e sensível. A primeira representa o arquétipo da mulher teimosa, mandona. A segunda, a donzela romântica.

Essa configuração alude aos contos protagonizados por relações fraternais, que se ramificam em duas facetas: os irmãos de sexo oposto ou do mesmo sexo. De menor incidência nos contos, irmãos do sexo oposto são repetidamente apresentados de maneira afetuosa, de vínculo amoroso que contribui para a evolução de ambos, condicionados ao ideal familiar, como demonstrado no conto “*João e Maria*”, da coletânea dos Irmãos Grimm.

Por outro lado, o relacionamento entre irmãos do mesmo sexo comumente percorre caminhos bastante tortuosos. No âmbito masculino, descrevem-se as disputas pela sucessão no trono, pela preferência dos pais ou mesmo pelo coração da donzela. Mesclando a antiga história egípcia do conto de “*Dois Irmãos*”, no reinado de Seti II (1200 a 1194 a.C.) e os textos bíblicos como Caim e Abel, construções narrativas envolvendo disputas entre irmãos têm integrado a tradição oral e reverberado na literatura como por exemplo nos contos “*Três Irmãos*” e “*O Irmão Caçula*” coletados por Silvio Romero.

Nos contos populares em que os heróis são irmãos, o mais moço é sempre ovitorioso. Não é apenas simpatia pelo jovem e naturalmente sem experiência, o mais fisiologicamente fraco, ridicularizado pelos mais velhos, eo único a pedir a bênção em vez do dinheiro, como fizeram seus manos. Trata-se de antiquíssimo costume jurídico, valendo sobre a primogenitura, como a Jacó contra Esaú (CASCUDO, 2012, p.278).

Em “*Como quiserem*” destaca-se a relação conflituosa entre os irmãos tanto na construção dos duques Senior e Frederick, como os irmãos Oliver e Orlando. Em ambos os casos, temos a rivalidade entre bem e mal e a disputa de poder pautada nessas construções.

Já no campo feminino, os conflitos extrapolam a busca pela atenção parental e as disputas pelo partido cobiçado. Enfatizam-se as questões relacionadas à aparência e às emoções humanas como a inveja e o ciúme que alimentam a rivalidade fraterna. De semelhança, destaca-se a perspectiva contrapositiva em que as personagens são construídas sendo um/a irmã/o expressamente construído pela distorção do/a outro/a. Cascudo expõe tal narrativa nos contos “*As Duas Irmãs Invejosas*”, “*As Três Irmãs*” e “*Rainha Virtuosa com Duas Irmãs Que Não Eram*”. E assim, bom e mau, belo e feio, corajoso e covarde, narcisista e modesto, convivem, quase sempre, em desarmonia no universo literário.

Retomando as irmãs de “*A Megera Domada*”, Bianca, a filha mais nova, atrai o interesse dos homens, enquanto Katherina, a ‘megera’ os repele. Porém, o pai banqueiro condiciona o matrimônio da mais jovem ao ‘desencalhe’ da primogênita. E assim, Lucentio e Hortênsio, interessados em Bianca, unem-se para arquitetar um plano que possibilita o casamento de Katherina.

Eis que surge Petrucchio, homem do campo, bronco, solteiro e com problemas financeiros. Com vistas no dote da filha do banqueiro, aceita o desafio de ‘domar’ a Katherina, que contrapõe o padrão feminino a ser seguido. Os dois se casam, não sem alguma resistência da moça, e o processo de “domação” da mulher ocorre na casa de Petrucchio, que usa a reprimenda severa do desempenho dos empregados para ‘moldar’ o comportamento de Katherina, condicionando-o ao ideal de submissão e obediência. A estratégia do homem é simples: “se falar alto, reclamará por sussurrar; se amarrar a cara, dirá que tem aspecto suave, e assim por diante” (HELIODORA, 2014, p.130).

A prefiguração de “megera domada” associa-se na literatura oral à figura da mulher teimosa, como uma característica a ser corrigida. Nas facécias de tema “amansando a mulher”, observam-se comportamentos semelhantes ao de Petrucchio

para ‘corrigir’ a esposa. Em uma versão, o jovem marido manda a esposa apagar a luz e como esta o desobedece, atira com um sapato ou dispara um tiro contra a chama (CASCUDO, 2012, p. 355).

Em uma variante italiana<sup>66</sup> do século XVI, o marido leva a esposa para visitar seu cavalo de estimação, mas como esse demorava a retornar, acabou sendo morto pelo dono. Em outra história, o marido pede água a um cachorro, que quando o desobedece, acaba sendo abatido com um golpe de espada, que se repete com o gato, para enfim, sacrificar também o cavalo. Em todas as narrativas, a esposa, ao ver a reação do marido quando ‘desrespeitado’, automaticamente adota uma postura de subordinação e obediência.

A respeito dessa inserção de passagens que denotam a algum tipo de violência ou agressão masculina, Heliodora (2012) destaca os últimos versos de Katherina, já ‘domada’, após a aposta vencida por Petrucchio (de que sua esposa havia tornado-se a mais obediente). “Deixem, então, esse orgulho indevido,/ Pondo a mão sob o pé de seu marido,/ Como sinal de que, se o quer a sorte,/ A mão ’stá pronta – que ela o reconforte<sup>67</sup>”. A autora, porém, ressalta que Petruccio não pisa na mão da esposa, mas diz “Mulher é isso! E agora um beijo, Kate!”. A parte o caráter machista, as narrações são reflexos da realidade da época, das expectativas quanto ao comportamento feminino nas esferas matrimoniais, que tanto reiteravam as estruturas sociais como também os ensinamentos bíblicos, de que a mulher deve respeito e obediência ao marido.

E a título de curiosidade, é possível encontrar histórias em que a mulher mantém-se fiel às suas concepções, enfatizando a teimosia que lhe é característica. No conto “*A Mulher Teimosa*” coletado por Teófilo Braga, marido e mulher discutem sobre o utensílio para cortar o queijo: a esposa usa a tesoura e o outro, a faca. Tamanha a discussão, que o homem irritado, afoga a mulher em um poço. Indignado, ele volta a perguntar qual instrumento deve ser utilizado, e a esposa, mesmo sucumbindo à água que lhe cobre o rosto, gesticula com os dedos a imitação de uma tesoura.

Em uma versão brasileira, “*A Mulher do Piolho*” compilada por Silvio Romero, a discussão origina-se por uma coceira na cabeça do marido, que para a mulher foi causada por piolho enquanto que para o homem, por uma formiga. A altercação continua, e o desfecho é o mesmo: com a cabeça submersa, a mulher ergue as mãos e faz o gesto com os polegares simbolizando o ‘matar piolhos’.

<sup>66</sup> Le XIII Piacevoli Notte, de Gio Francesco Straparola da Caravaggio.

<sup>67</sup> Trecho de “*A Megera Domada*”, de Shakespeare, traduzido por Bárbara Heliodora.

Nesses casos, a mulher enfrenta o esposo e prefere o castigo a concordar com o marido. “A criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma praxis socialmente condicionada.” (CANDIDO, 2006, p.64). Logo, evidencia-se que as propagações de narrativas que buscam o condicionamento feminino tinham o intuito de coibir comportamentos que questionassem a autoridade masculina ou despertar para a premência de resistir à imposição do homem.

E se por um lado “*A Megera Domada*” atém-se aos elementos da vida real, a obra “*Sonho de Uma Noite de Verão*”, por outro, é uma ode a narrativa fantástica, maravilhosa comum característica aos contos de fadas. Figuras mitológicas como fadas e duendes, transformação de humano em animal, poções mágicas, capazes de influenciar as atitudes dos homens são alguns dos elementos apresentados na narrativa.

Dois mundos distintos coexistem em harmonia: o real, formado por atenienses, de diferentes classes sociais, que lidam com o amor e os obstáculos que devem ser superados, e o mágico, constituídos de seres mitológicos, que também vivenciam dificuldades de relacionamentos.

Os preparativos para o casamento de Teseu, duque de Atenas e Hipólita, rainha das amazonas, é o ponto de partida da história. O núcleo jovem, formado por dois casais de atenienses, envolve-se em uma confusão generalizada. O primeiro conflito se dá entre o desejo dos jovens e a vontade de seus pais. Hércia é noiva de Demétrio, mas apaixonada por Lisandro. Helena, sua amiga, é noiva de Lisandro, mas apaixonada por Demétrio. Os rapazes, por outro lado, mantêm-se ambos interessados por Hércia.

Tal idealização é inclusive capturada no poema “*Quadrilha*”, integrante da obra “*Alguma Poesia*” (2013, p.54) de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987): “João amava Teresa que amava Raimundo que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili que não amava ninguém”.

Na conjuntura dos jovens casais do “*O Sonho De Uma Noite de Verão*”, Heliadora (2014) destaca que nas leis de Atenas os pais tinham total poder sobre as filhas, podendo até mandar matá-las ou trancá-las em um convento, caso se negassem a casar com quem indicassem. Por esse motivo, Hércia e Lisandro decidem fugir para a floresta, habitada por seres mágicos, permanecendo juntos. A moça compartilha o plano com a amiga, que acaba alertando Demétrio, na esperança de que isso despertaria nele

um novo olhar para consigo. O ‘tiro sai pela culatra’ e Demétrio parte em busca da noiva ‘fugitiva’. Helena o segue.

Oberon e Titânia (rei e rainha das fadas) vivem em conflito, visto que o marido queria um servo, que vivia sob a tutela de Titânia. A rainha, apegada a ele, se recusa, o que enfurece o rei. Em retaliação, Oberon manda Puck, seu “diabinho de estimação”, uma espécie de duende, pingar gotas de uma flor nos olhos da rainha, enquanto estivesse dormindo, para, ao acordar, se apaixonasse pela primeira pessoa em sua frente.

Somados aos jovens atenienses e as criaturas mitológicas, está também presente na floresta, um grupo de atores amadores que ensaia a Tragédia de Píramus e Tisbe. Oberon, vendo os conflitos entre os jovens e o desprezo que Demétrio destina a Helena, manda Puck pingar as mesmas gotas nos olhos de um jovem ateniense. Ele se confunde e acaba gotejando a poção nos olhos de ambos os rapazes que, por conseguinte, se apaixonam pela mesma mulher: Helena. O plano também dá errado com Titânia que, ao acordar, não vê o marido, mas sim Bobina, um dos atores, que foi transformado em burro, em uma travessura do duende. Jung sintetiza

Um sortilégio faz a rainha-fada apaixonar-se por um camponês, a quem um outro sortilégio dera uma cabeça de asno. É uma variação cômica do tema em que o amor de uma jovem pode libertar o homem de um feitiço (JUNG, 2016, p. 192).

A conclusão da peça coincide com os modelos dos contos de fadas e a concepção de ‘final feliz’ ou ‘felizes para sempre’. Todos os conflitos são resolvidos e os casais celebram casamentos. Demonstra-se, portanto, a recorrência do que Coelho (2012) define como constantes da narrativa maravilhosa: a onipresença da metamorfose, a força do destino, a magia e divindade, os valores ético-ideológicos. Em consonância com outras narrativas analisadas, incluem-se ainda o uso de talismãs, o desafio do mistério ou do interdito e a reiteração dos números. Logo, percebe-se que

são várias as fontes de inspiração, todavia ninguém jamais as reunira em uma trama: os desentendimentos entre os dois casais de namorados ele já usara desde A comédia dos erros; o casamento de Teseu e Hipólita ele encontrou nos Contos de Cantuária, do medieval Geoffrey Chaucer, e em a Vida de Teseu, de Plutarco; as fadas folclóricas e Puck ele conheceu na infância em Stratford; Oberon foi o rei das fadas na comédia romântica James IV, de Robert Greene; e Titânia veio de Ovídio, de quem ele aproveita também a história de Píramo e Tisbe (HELIODORA, 2008, p. 43).

Outra prática que pode ser observada em “Sonho de Uma Noite de Verão” referendando a tradição oral é a inserção de cantos. As fadas cantam para adormecer

Titânia: “O rouxinol vai cantar / Sua canção de ninar / Nana, nana, ninou, nana, nana, ninar / Nem feitiço nem encanto / Por aqui podem passar: / A noite é pra descansar” (SHAKESPEARE, ATO I, tradução Bárbara Heliodora). Puck canta quando vai completar a tarefa dada ao rei: “Pela floresta eu corri, / E ateniense eu não vi, / Em cujos olhos pingar / Meu licor que faz amor. / Mas, silêncio! Quem está aí?” (SHAKESPEARE, ATO II, tradução Bárbara Heliodora).

Cascudo (2012, p.13) teoriza que uma das fontes da literatura oral “resume-se na história, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, ronda e jogos infantis, cantigas de embalar (acalantos)...”. Os cantos retomam as narrativas em formato de baladas do período medieval inglês e são representações da memória coletiva de povos e grupos sociais. Burke (1986), por exemplo, cita a mostra de existência da cultura tecelã, a partir das canções de trabalho, cantadas ao ritmo do tear, muitas registradas no século XIX, e as canções dos marinheiros. No Brasil, pode-se referendar as quebradeiras de coco, no Maranhão, que transmitem suas histórias em formato de cantigas, cadenciadas ao movimento de quebrar os frutos.

Assim, entende-se que a adoção dos versos cantados, por contadores de histórias e grupos sociais, tem como escopo um método para atrair a atenção da audiência em momentos de audição, bem como assegurar a retenção das narrativas, a fim de perpetuá-las via transmissão oral. Prova da efetividade das canções pode ser corroborada pela permanência das cantigas de roda, cantigas de ninar, no imaginário popular até a atualidade.

Legitimando a exposição apresentada, Greenblatt resume que

a cultura popular está presente em toda a obra shakesperiana, na rede de evocações e nas estruturas subjacentes. Os amantes que se encontram nas florestas atenienses em *Sonho de uma noite de verão* são reminiscências dos amantes do Primeiro de Maio; o Duque Senior, deposto na Floresta de Arden em *Como quiserem* tem algo de Robin Hood; a engrinaldada Perdita em *Conto de inverno* comanda um rústico festival de tosa, complementado por pastores e donzelas dançarinos e um pedinte espertalhão e mão-leve (GREENBLATT, 2011, p. 37).

Nota-se, portanto, que o autor reitera as composições de personagens vinculadas às representadas nos contos populares, os costumes como celebrações folclóricas que se conservam no imaginário popular e contribuem para a perpetuação das tradições adotadas pela sociedade. E, ao manipular repertórios de fragmentos de “coisas populares” que, em várias sociedades, expressam e reafirmam simbolicamente a

identidade da nação (ou região) como um todo, demonstrou-se capaz de, ao mesmo tempo, encobrir e expor a diversidade e as desigualdades sociais intrínsecas ao contexto sociocultural vigente (BROOK, 2016).

Isso posto, reitera-se que é impraticável registrar todas as recorrências da tradição oral em cada obra Shakespeariana neste estudo sob a pena de cometer-se injustiças com o autor e o leitor ao oferecer análises simplistas e superficiais. O intuito de fazer esse percurso, portanto, tem caráter ilustrativo em amparo à apreciação estabelecida a partir da obra “*O Mercador de Veneza*”, atestando a incidência do caráter popular na literatura produzida pelo autor.

Nesse sentido, espera-se ter sido possível demonstrar, mesmo que com brevidade, o quão importante e presente se faz a tradição oral nas produções do autor inglês, assim como, promover maior familiaridade com as histórias e os textos que compõem a obra de Shakespeare, refutando a concepção de erudição elitista com a qual sua literatura é constantemente associada.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*As peças de Shakespeare são como planetas, que, em seus movimentos sem fim, aproximam-se de nós para depois se afastarem, girando, de volta às suas orbitas*  
(BROOK, 2016, p.57)

Propôs-se neste estudo analisar a obra de Shakespeare “*O Mercador de Veneza*” à luz da tradição oral, fundamentada na verificação de que a literatura oral constitui-se como fonte essencial da produção escrita do autor. Tal comprovação amparou-se na identificação de diversos elementos que remetem às narrativas populares, que, por conseguinte, suscitou a hipótese de que a perenidade da obra shakespeariana está diretamente relacionada à perpetuidade dos contos populares.

A condição de Shakespeare como cânone literário, a difusão de suas peças há aproximadamente 400 anos, suas contribuições estilísticas e semânticas para a literatura universal, bem como o dualismo posto pela concepção de erudição e o reconhecimento do caráter popular em suas obras são alguns apontamentos que motivaram a escolha do autor. Dada a necessidade de delimitação, adotou-se “*O Mercador de Veneza*”, precipuamente pela temática relevante ao campo de análise proposta, assim como a escassez de estudos sob o viés literário haja vista que a peça tem sido frequentemente estudada na perspectiva da matéria jurídica.

Assim, a problemática norteadora sustentou-se na premissa de que o autor, apesar de seu caráter erudito, foi inegável e substancialmente popular. A inquietação, portanto, baseia-se na relação contraditória entre o erudito, relacionado à elite letrada e culta, e o popular, inerente às manifestações e práticas do povo. Nesse sentido, a expressão escrita, o aspecto lexical e a adoção do verso branco tomados por Shakespeare são basilares para a construção da especificidade erudita. Por outro lado, é irrefutável que sua coletânea temática advém de matrizes populares.

As histórias shakespearianas engendram-se em emoções e comportamentos imutáveis dos seres humanos influenciados pelos mais variados contextos. Múltiplos personagens, localidades e enredos unem-se pela reincidência da literatura oral. Tomando a citada obra como objeto de análise, demonstrou-se uma variedade de personagens que disputam a atenção do leitor (ou público): “um jovem belo e pobre em busca de uma mulher rica; um rico e melancólico mercador desesperadamente

apaixonado pelo jovem; mulheres que se vestem de homem, um bufão embusteiro” (GREENBLATT, 2011, p.261), somados a um agiota judeu paramentado de vilão.

Segundo Storey (2016, p. 22) “William Shakespeare é visto como o epítome da alta cultura, embora no século XIX sua obra fosse considerada como parte do teatro popular” e, nessa perspectiva, referendou-se com a análise da obra em questão, o reconhecimento de sua condição de clássico universal e a relevância da tradição oral para constituição da memória coletiva, bem como da consequente importância para o processo de formação de leitores:

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes) (CALVINO, 2007, p.11).

Tendo essa concepção em mente, a obra “*O Mercador de Veneza*” foi analisada sob o prisma da tradição oral, com a finalidade de responder três premissas, sendo a primeira acerca dos vínculos estabelecidos entre a citada obra e a narrativa popular. Todavia, antes, provou-se fundamental tratar da biografia do autor e seu conjunto de obras literárias. Assim sendo, buscou apresentar noções elementares sobre a vida de Shakespeare, contemplando seus anos iniciais, que incluíram o período de escassa comprovação documental chamado de ‘anos perdidos’, a contextualização sobre a era Elisabetana e o surgimento do teatro e um panorama de sua produção dramática escrita. O tópico inicial encerrou-se com a apreciação de “*O Mercador de Veneza*”.

Shakespeare aproveitou em grande parte o enredo de Il Pecarone: o mercador de Veneza que toma dinheiro emprestado de um agiota judeu para um terceiro; a terrível fiança, que consiste em meio quilo da carne do mercador; a corte bem sucedida, a uma moça de “Belmonte” que chega a Veneza disfarçada de advogada; sua solução astuta para a ameaça da fiança, indicando que o direito de tomar uma libra de carne não implica o direito de derramar uma só gota de sangue; o levemente cômico assunto dos anéis.. (GREENBLATT, 2011, p. 275 - 276).

Tal construção possibilitou a apropriação de informações do cenário inglês e das circunstâncias às quais o autor fora exposto, que, por conseguinte, corroboram para maior compreensão de elementos e fontes que possivelmente influenciaram o autor.

Apresentou-se uma análise comparativa dos vínculos com a tradição oral e os contos populares identificados em “*O Mercador de Veneza*”. Para tal, considerou-se a interpretação de símbolos e sua correspondência para a estruturação discursiva das personagens. Dessa forma, foram apontados como vestígios recorrentes à narrativa

popular o uso das máscaras, a sorte e a loteria dos baús, o anel, a mística do número três, a alusão aos animais e a questão da carne.

Quanto à segunda premissa, diz respeito às representações expressas nos símbolos que integram a tessitura da narrativa, abalizadas nos aspectos socioculturais, histórico, e etimológico, haja vista que tais indícios devem ser analisados de forma contextualizada. Jung (2016) afirma que os símbolos determinados pela cultura são empregados para expressar “verdades eternas”, assertiva comprovada pela constância do entendimento que o coletivo popular atribui a esses signos. O anel que expressa união, a máscara que oculta identidades, a sorte como sinônimo de sina/destino, de modo igual aos outros signos, são interpretações que transcendem espaço geográfico e noção temporal.

No tocante à questão da significação, fundamentou-se o exame na comparação com narrativas populares, oriundas da tradição oral, a fim de comprovar o caráter popular em Shakespeare, uma vez que os contos populares,

sobreviveram e espalharam-se por toda parte graças à memória e à habilidade narrativa de gerações de contadores variados que dedicavam parte das longas noites do tempo em que não havia eletricidade para entreter a si mesmos e aos outros contando e ouvindo histórias (MACHADO, 2017, p.69).

Quanto à última premissa, enfatizou-se o papel das figuras femininas em “*O Mercador de Veneza*”, como mais um elemento habitual na literatura popular. Ficou evidenciado que, apesar de numericamente em desvantagem, se comparada com a quantidade de personagens masculinos presentes na peça, as intérpretes femininas assumem a condição de protagonismo. Pórcia e Jéssica são de suma relevância para o desenvolvimento do enredo e, da mesma forma que suas presenças desencadeiam as ações das personagens masculinas, suas ausências comprometeriam integralmente a obra, como se conhece.

De menor expressão na peça, porém, com o propósito de oferecer um caráter jocosos às construções da protagonista, discorreu-se sobre a personagem Nerissa, fiel dama de companhia de Pórcia. Burke chama a atenção para o fato de que:

as mulheres tinham de saber qual era o seu lugar, como fica claro não só nas imagens populares (masculinas) da mulher vilã, tal como a megera, mas até nas imagens das heroínas. As heroínas populares, em sua maioria, eram objetos, admiradas não pelo que faziam, mas pelo que sofriam. Para as mulheres, o martírio era praticamente a única via para a santidade, e existiam muitas lendas sobre mártires virgens que não se distinguem muito facilmente umas das outras, a não ser pelas mortes e torturas que tiveram (BURKE, 1986, p. 284).

Logo, comprovou-se a evolução crescente das personagens femininas, que contrapõem-se aos paradigmas condizentes à sociedade predominantemente patriarcal, em que as vidas das mulheres eram definidas pelos contrapartes masculinos, ora o pai, ora o irmão, ora o esposo. Para tanto, recorreu-se, mais uma vez, à abordagem comparativa a partir de histórias protagonizadas por mulheres alicerçadas em teorias sobre a donzela-guerreira e o ato de travestir. Paralelamente, foram abordadas as categorias representativas nas quais a figura feminina é comumente correlacionada, refletindo os papéis sociais desempenhados por mulheres em diferentes períodos e localidades. Não obstante, enfatiza-se que, dado o recorte da pesquisa, não se aprofundou em estudos sobre gênero ou história das mulheres.

No que se refere à caracterização das personagens femininas, justificou-se a condição protagonista ao analisar a relevância das personagens Pórcia e Jéssica para a obra. Ao permitir a transmutação de mulher coadjuvante para protagonista, o autor rompe com arquétipos pré-estabelecidos, o que denota uma prática adotada por Shakespeare ao longo de sua carreira. Greenblatt chama atenção desse ponto, ao afirmar que

O Mercador de Veneza mostra à sociedade, que sua concepção de comédia estava enlaçada com a de dor, perda e ameaça de morte, e sua concepção de tragédia tinha espaço para o gracejo e o riso - uma quebra com as convenções rigorosas que vinham de Aristóteles (GREENBLATT, 2011, p. 303).

Pórcia inicialmente apresentou-se como a filha ‘aprisionada’ pela imposição paterna e a musa - o objeto de desejo – de intérpretes masculinos. À medida que o enredo evoluiu, a dama abandonou a prefiguração feminina padronizada para assumir o destaque na condição travestida de homem. Em uma esfera exclusivamente masculina, a personagem, dotada de inteligência e astúcia, apresentou-se capaz de salvar o mercador, que dá o título à obra.

E se a primeira foi responsável por determinar o desdobramento da trama dos personagens masculinos, Jéssica mostrou-se essencial para a evolução da história de Shylock, seu pai. Suas ações encarregaram-se por instaurar, ou no mínimo, intensificar o ódio do judeu contra os cristãos, sendo esse o sentimento medular para o conflito gerador da história.

O último capítulo desse estudo tencionou reiterar a propositura de que a tradição oral é parte integrante de Shakespeare, demonstrando a presença de elementos populares em outras obras do autor. Nesse sentido, foi possível comprovar que as

produções escritas do autor apresentam-se engendradas à literatura oral. A metodologia para a análise permaneceu baseada na comparação, estabelecendo ‘diálogos’ entre as peças Shakespearianas, para além de “*O Mercador de Veneza*” e os contos populares. Nesse aspecto, Heliadora destaca

Shakespeare como um autor altamente popular, que transitava bem entre o drama e a comédia e escrevia para o grande público, confiando na inteligência e na imaginação do espectador e sempre oferecendo tanto o divertimento quanto a informação (HELIODORA, 1998, p. 12).

Demonstrou-se que o reconhecimento do caráter popular nas peças de Shakespeare independe do gênero cômico e trágico, tampouco se restringindo a personagens femininas. Além disso, destacou-se a opção do autor de interpor em uma mesma obra uma série de alusões que remetem a literatura oral, inclusive repetindo urdiduras idênticas em diferentes peças, como por exemplo, o travestir feminino, o truque da cama e o anel.

Ao fim desta análise, revelou-se possível responder aos questionamentos introdutórios que motivaram essa pesquisa. A existência de vínculos entre a obra analisada e a narrativa popular foi comprovada pela identificação de oito elementos recorrentes tanto nos contos populares, quanto na variação de contos de fadas. A máscara, o chapéu, a sorte, os baús, o número 3, o anel e os animais, que integram a obra, estão reiteradamente presentes em textos populares. E mesmo sendo impossível atestar com exatidão as fontes ou versões utilizadas pelo autor, é indubitável que a tradição oral assume um papel predominante.

Provou-se também que cada um dos símbolos constituiu-se no cerne das construções dos personagens, revelando particularidades individuais, coletivas e contextos socioculturais. As representações significativas de cada símbolo, portanto, foram estabelecidas em consonância com a história dos personagens, expressando valores compreendidos a partir de um conjunto. Assim, quando decodificados por um ser humano adequadamente informado pode evocar na sua consciência palavras reais, num som real ou imaginado (ONG, 1998). A máscara, por exemplo, servia para ocultar a identidade dos cristãos enquanto o chapéu expunha a identidade dos judeus. O anel, como símbolo de união, compreendido universalmente, espelhava o compromisso assumido pelos casais, assim como, o número três personificava relações ordenadas pela perspectiva terciária.

No que tange aos animais e à figura feminina, analisados como símbolos da tradição oral, demonstrou-se maior aproximação com a modalidade de contos de fadas, apesar de também presentes nos contos populares<sup>68</sup>. Donzelas, fadas, madrastas, filhas, irmãs, comprovaram-se como prefigurações recorrentes nessas narrativas enquanto que os animais são adotados para personificar comportamentos e problemáticas humanas. Ratificou-se que tais símbolos exercem no ser humano uma atração íntima profundamente significativa e quase alentadora, tanto nas lendas quanto nos contos de fadas (JUNG, 2016).

Assim, ao longo dessa exposição, atestou-se que, ao apontar vínculos das narrativas populares nas peças shakespearianas, adquiriu-se maior conhecimento científico da obra a partir da interação possível pela tradição oral, essa compartilhada entre autor e leitor/público. Se a produção do autor é apreciada pela comunidade, ela passa a ser imitada, integrando-se ao repertório coletivo da tradição. Se não são aprovadas, elas deixam de existir. Dessa forma, públicos sucessivos são determinantes para decidir se um enredo sobreviverá ou não (BURKE, 1986).

Vale ressaltar ainda o potencial ilimitado deste campo de análise e, nesse sentido, viabilizou-se um olhar alternativo de leitura e interpretação da perene modernidade da produção de Shakespeare, transpondo o exclusivo caráter de erudição, ao mesmo tempo, proporcionando a valorização da tradição oral tão enaltecida pelo próprio autor e eternizada pela memória popular.

---

<sup>68</sup> Embora o conto maravilhoso e o conto de fadas pertençam ao universo maravilhoso, suas formas narrativas apresentam diferenças essenciais, quando analisadas em função da problemática que lhes serve de fundamento. O conto maravilhoso tem raízes orientais e gira em torno de uma problemática material/social/sensorial – busca de riquezas; a conquista de poder, a satisfação do corpo -, ligada basicamente à realização socioeconômica do indivíduo em seu meio. Exemplo: Aladim e a Lâmpada Mágica; O Gato de Botas; O Pescador e o Gênio; Simbad, o Marujo. Quanto ao conto de fadas, de raízes celtas, gira em torno de uma problemática espiritual/ética/existencial, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do AMOR. Daí suas aventuras tenham como motivo central o encontro/união do caveleiro com a amada, após vencer obstáculos levantados pela maldade de alguém. Ex. Rapunzel, A Bela Adormecida, A Bela e A Fera. E finalmente há ainda os contos exemplares, nos quais se misturam as duas problemáticas: a social e a existencial como Chapeuzinho Vermelho, João e Maria, O Pequeno Polegar (COELHO, 2012, p.85)

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. **Alguma Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARANTES, A. A. **O que é Cultura Popular**. 14 ed. São Paulo. Editora Brasiliense, 1998

ARTESE, C. **Shakespeare's Folktale Sources**. Maryland: University of Delaware Press, 2015.

AZEVEDO, M. M. **A Interação entre Christopher Marlowe e William Shakespeare no contexto do drama elisabetano**. Revista Travessias. Unioeste. Vol. 2 N. 2, 2008. Disponível em <<http://www.e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3002/2350>>. Acesso em: 13 Jan. 2018.

AZEVEDO, R. O Lagartão da Moça Bonita. In: \_\_\_\_\_. **O moço que carregou o morto nas costas e outros contos populares**. São Paulo: Melhoramentos, 2015.

\_\_\_\_\_. **Conto Popular, Literatura e Formação de Leitores**. Revista Releitura. Publicação da Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo Horizonte. Abril, n. 21, 2007. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Contos-populares.pdf> Acesso em: 16 jul. 2018.

\_\_\_\_\_. R. Dona Boa Sorte e Dona Riqueza. In: \_\_\_\_\_. **No meio da noite escura tem um pé de maravilha!** 1 ed. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEDRAN, B. **O Pescador, O Anel, e O Rei**. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1996.

BENJAMIN, W. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade técnica**. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2ª Reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2014.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fada**. 12 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

BLOOM, H. **Shakespeare: The Invention of the Human**. New York: Riverhead Books, 1998.

\_\_\_\_\_. **The Western Canon: The Books and School of Ages**. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1994.

BONACIN, Larissa Degasperini. **Shylock e O Mercador de Veneza: reflexões sobre questões de identidade e alteridade, ontem e hoje**. Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE. Curitiba, 2012

BROOK, P. **Reflexões sobre Shakespeare**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

BRUCE-MITFORD, M. **O Livro Ilustrado dos Símbolos: o universo das imagens que representam as ideias e os fenômenos da realidade**. Tradução de Fernando Wiard, Maria Ção Rodrigues, São Paulo: Publifolha, 2001.

BRYSON, B. **O Mundo É Um Palco: uma biografia**. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BURGESS, Anthony. **A Literatura Inglesa**. São Paulo: Ática, 2003.

BURKE, Peter, **Cultura Popular na Idade Moderna**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 1989.

CALVET, L. J. **Tradição Oral & Tradição Escrita**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CALVINO, I. **Por Que Ler Os Clássicos**. Tradução Nilson Moulin. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CASTLE, T. A Cultura do Travesti: sexualidade e baile de máscaras na Inglaterra do Século XVIII. In: ROUSSEAU, G.S. & PORTER, R. **Submundos do Sexo no Iluminismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.



\_\_\_\_\_. *et al.* **A Personagem de Ficção**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. 4 ed. rev. ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CASCUDO, L. C. **Literatura Oral no Brasil**. 1 ed. Digital. São Paulo: Global, 2012.

CEVASCO M. E.; SIQUEIRA, V. L. **Rumos da Literatura Inglesa**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1985.

CHARTIER, R. **Do Palco à Página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII), Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHEVALIER J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva. 30 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. 4 ed. São Paulo: Centauro, 2012.

COELHO, N. N. **O Conto de Fadas**. 4 ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

\_\_\_\_\_. **Literatura Infantil: teoria, análise, didática**. 1 ed. São Paulo. Moderna, 2000.

CORTES, C. **XINGU: Funai Estuda Turismo Ecológico na Região**. Acervo ISA, 20/11/1994. Disponível em: [https://documentacao.socioambiental.org/noticias/anexo\\_noticia//16353\\_20101001\\_125624.pdf](https://documentacao.socioambiental.org/noticias/anexo_noticia//16353_20101001_125624.pdf). Acesso em 19 Jan. 2019.

COUTINHO E. F; CARVALHAL, T. F (ORG) **Literatura Comparada: Textos Fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

D'ALMEIDA FILHO, M. **Os Três Conselhos da Sorte**. São Paulo: Editora Luzeiro, 2005.

DRAKAKIS, J. **Introdução à The Merchant of Venice**. Edited by John Drakakis. London: The Arden Shakespeare, 2010.

FRANCA NETO, A. C.; MILTON, J. **Literatura Inglesa**. Curitiba: IESDE Brasil S. A., 2009.

FREUD, S. O Tema dos Três Escrínios (1913). In: \_\_\_\_\_ **O Caso Schereber, artigos sobre técnica e outros trabalhos**. Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1988. Disponível em <https://poars1982.wordpress.com/2008/05/20/o-tema-dos-tres-escrinios-freud/>. Acesso em: 17 Jul. 2018.

GALVÃO, W. N. **A Donzela-Guerreira – um estudo de gênero**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

GAMA KURY, A. **Dicionário de Língua Portuguesa**. São Paulo, FTD Editora, 2001.

GOES, L. P. **Introdução à Literatura Infantil e Juvenil**. 2 ed. São Paulo: Pioneira, 1991.

GOMES E MACIEL, A. L. G & A.D. **Dramaturgia e teatro: intersecções**. Maceió: EDUFAL, 2008.

GREENBLATT, S. **Como Shakespeare Se Tornou Shakespeare**. Tradução: Donaldson M. Garschagen, Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GROSS, K. **Shylock is Shakespeare**. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

HELIODORA, B. **Shakespeare O que as Peças Contam**. Rio de Janeiro: Ed. De Janeiro, 2014.

\_\_\_\_\_. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Falando de Shakespeare**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1998.

HOLDERNESS, G. **Shakespeare and Venice**. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2010.

HUDSON, W. H. **An outline history of English Literature**. G. Bell and Sons LTD. London, 1913.

KAHN, C. The Cuckoo's Note: Male Friendship and Cuckoldry in The Merchant of Venice. In: Bloom, H. **William Shakespeare's the Merchant of Venice**. Sterling: Infobase Publishing, 2010.

JUNG, C. G. **O Homem e Seus Símbolos**. Tradução de Maria Lucia Pinho. 3 ed. Especial. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

KÜHNER, M. H. O Espelho Em Que Os Rostos Se Dividem. IN: KÜHNER, M. H. & JACOBINA, E (Org), **Feminino/Masculino no imaginário de diferentes épocas**. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 1998.

LE GOFF, J. **A Bolsa e a Vida: economia e religião na Idade Média**. Tradução de Marcos de Castro, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. dos (Orgs.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008

LÉVI-STRAUSS, C. **A Eficácia Simbólica**. In: \_\_\_\_\_ **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

LINGS, M. **A Arte Sagrada de Shakespeare: O Mistério do Homem e da Obra**. Tradução de Mateus Soares de Azevedo e Sergio Sampaio. São Paulo: Polar Editorial, 2004.

LISBOA, H. **Literatura Oral Para a Infância e a Juventude**. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2016.

MACHADO, A. M. **Como e Por Que Ler Os Clássicos Universais Desde Cedo**. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MAIA, J. **Festa no Céu e outros contos**. São Luís: UEMA, 2017.

\_\_\_\_\_. **Herança Quilombola Maranhense: história e estórias**. São Paulo: Paulinas, 2012.

MARTINS, M. A. **Dia de Maria Cebola**. Disponível em: [http://www.blocosonline.com.br/sites\\_pessoais/sites/lm/convidados/condd011.htm](http://www.blocosonline.com.br/sites_pessoais/sites/lm/convidados/condd011.htm). Adicionado em 27 de Novembro de 2011. Acesso em 14 dez. 2018.

MENDELSON, S. & CRAWFORD, P. **Women in Early Modern England 1550-1720**. New York: Oxford University Press Inc. 1998.

OLIVEIRA, V. B. M. **Figurações da Donzela-Guerreira: Luiza-Homem e Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Annablume, 2005.

ONG, Walter J. **Oralidade e Cultura Escrita: a tecnologização da palavra**. Campinas: Papyrus, 1998.

PASCHOLATI, A. **A Arte de Se Disfarçar: Uma História das Máscaras de Veneza**. 2016. Disponível em: <https://artrianon.com/2016/08/26/a-arte-de-se-disfarcar-uma-historia-das-mascaras-de-veneza/comment-page-1/> Acesso em: 20 fev. 2018.

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

RIBEIRO, M. **Shakespeare, um espanto de 400 anos**. Ensaio disponível em <http://miltonribeiro.sul21.com.br/2016/04/20/shakespeare-um-espanto-de-400-anos>. 20 de Abril de 2016. Acesso em: 17 Dez. 2018.

ROMERO, S. **Contos Populares do Brasil**. Vol. 3. Jundiá: Cadernos do Mundo Inteiro, 2017.

ROSENBAUM, R. **As Guerras de Shakespeare**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2011

RYAN, P. **Shakespeare's Storybook: folktales that inspired the Bard**. Cambridge, Barefoot Books, 2011.

SHAKESPEARE, W. **O Mercador de Veneza**. Trad. Fernando C. A. C. Medeiros e Oscar Mendes. 2 ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

\_\_\_\_\_. **The Merchant of Venice**. Edited by John Drakakis. London: The Arden Shakespeare, 2010.

\_\_\_\_\_. **O Mercador de Veneza**. Tradução Helena Barbas. Água Forte, Alamada, 2002.

SMITH, E. **Guia Cambridge de Shakespeare**. Porto Alegre: L & PM Editores, 2014.

STOREY, J. **Teoria Cultural e Cultura Popular: uma introdução**. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

THORNLEY, G. C. **An Outline of English Literature**. Londers: Longman, 1968.

TODOROV, T. **As Estruturas Narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOSCANO, M. Um Espaço para a Mulher. IN: KÜHNER, M. H. & JACOBINA, E (Org), **Feminino/Masculino no imaginário de diferentes épocas**. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 1998.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa P. Ferreira *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 2010.