



Shakespeare: a invenção do Gótico
Shakespeare: The Invention of the Gothic

Aparecido Donizete Rossi¹

cada novo aspecto de Shakespeare será tão verdadeiro quanto qualquer um outro.

Anthony Burgess (2002, p.89).

Resumo: Em um dos prefácios de **O castelo de Otranto** (**The Castle of Otranto**, 1764), primeiro romance gótico e primeira obra da ficção gótica, o autor Horace Walpole afirma que “o grande mestre da natureza, Shakespeare, foi o modelo que copiei”. A menção direta a Shakespeare na obra que funda a ficção de terror e horror ao articular medo e sobrenatural maligno em uma arquitetura artística convida, de pronto, em razão de seu peculiar gesto ilocutório-iterativo, a buscar a interação entre duas perspectivas: quais as (im)possíveis razões que levaram Walpole a imputar a Shakespeare (autor e obra) o modelo-chave do gênero-modo ficcional inventado em **O castelo de Otranto**? E quais seriam as (im)possíveis relações entre o gótico e a obra do Bardo? Perseguir as conjunções, disjunções e injunções entre esses dois ângulos, por meio de uma breve análise da história crítica da peça **Tito Andrônico**, constitui o objetivo do artigo que aqui se propõe.

Palavras-chave: Shakespeare. Gótico. Terror. **Tito Andrônico**.

Abstract: In one of the prefaces to **The Castle of Otranto** (1764), the first Gothic novel and the first work of Gothic fiction, author Horace Walpole states that “That great master of nature, Shakespeare, was the model I copied”. The direct mention to Shakespeare in the work that lays the foundations of the fiction of terror and horror in articulating fear and the evil supernatural in an artistic architecture promptly invites, because its peculiar illocutionary-iterative gesture, to look for the interaction between two perspectives: what (im)possible reasons led Walpole to impute to Shakespeare (author and oeuvre) the key-model of the fictional genre-mode invented in **The Castle of Otranto**? and what would be the (im)possible relations between the Gothic and the works of the Bard? Follow the conjunctions, disjunctions, and injunctions of these two angles, by the means of a short analysis of the critical history of the play **Titus Andronicus**, is the objective of this paper.

Keywords: Shakespeare. Gothic. Terror. **Titus Andronicus**.

1. Shakespeare e o Gótico

No segundo prefácio a **O castelo de Otranto** (**The Castle of Otranto**, 1764), primeiro romance gótico e obra fundadora do que atualmente se entende por *ficção de terror*, *ficção de horror* ou *ficção gótica*, o autor, Horace Walpole, afirma, com uma serenidade que beira o teatral, que “o grande mestre da natureza, Shakespeare, foi o modelo que copiei” (WALPOLE, 1996, p.21). Nesse prefácio, Walpole discute teórica e criticamente os pressupostos literários, artísticos e filosóficos que o levaram a escrever

¹ Doutor em Estudos Literários pela UNESP – Araraquara. É professor de literatura inglesa na UNESP – Araraquara, onde também atua no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários como professor efetivo, pesquisador e orientador. É líder do grupo de pesquisas (CNPq/UNESP) Vertentes do Fantástico na Literatura e membro do grupo de pesquisas (CNPq/UERJ) Estudos do Gótico.

sua obra. Em meio a reflexões sobre as escolhas na composição de caracteres, o autor invoca Shakespeare como “uma autoridade mais alta do que a minha” (ibid.) na articulação entre personagens mais simples (secundárias) e personagens mais sublimes (principais) para a composição dos efeitos de suspense e patético:

Deixei-me perguntar se suas [Shakespeare] tragédias de Hamlet e Júlio Cesar não perderiam uma porção considerável de seu espírito e de suas maravilhosas belezas, se o humor dos coveiros, as parvoíces de Polônio e as pilhérias desajeitadas dos cidadãos romanos fossem omitidas ou então travestidas de tons heroicos. Não são a eloquência de Antônio e a ainda mais nobre e comovedoramente simples oração de Bruto estrategicamente exaltadas pelas bruscas expansões de natureza que brotam da boca de seus ouvintes? (ibid.).

Shakespeare é a influência declarada de Walpole na elaboração da *técnica narrativa* de **O Castelo de Otranto**, em cuja textualidade se verifica um jogo de múltiplas significações entre o sublime burkeano e o tragicômico, a natureza como mundo e como ontologia, jogo esse pautado por excessos e transgressões, induzidos ou indutores de uma atmosfera de medo, que visam impressionar os leitores/espectadores por meio dos efeitos de terror e horror, de passados mal resolvidos e futuros esquecidos que retornam em presentes líquidos, de repressões e recalques que afloram inesperadamente, da manifestação ou da mera ameaça da monstruosidade e irracionalidade congênitas à condição humana, envolvendo-os em uma teia de sentidos e sensações que têm por objetivo proporcionar experiências-limite emocionais-rationais e tomada de consciência existencial e sócio-política.

Gothic signifies a writing of excess. It appears in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality. [...] Gothic atmospheres — gloomy and mysterious — have repeatedly signalled the disturbing return of pasts upon presents and evoked emotions of terror and laughter. [...].

Not only a way of producing excessive emotion, a celebration of transgression for its own sake, Gothic terrors activate a sense of the unknown and project an uncontrollable and overwhelming power which threatens not only the loss of sanity, honour, property or social standing but the very order which supports and is regulated by the coherence of those terms (BOTTING, 1996, p.1 e 7).

Se, por um lado, ao instigar o autor da primeira obra gótica na estruturação de sua narrativa, Shakespeare estabeleceu e disseminou sua influência, consciente ou inconsciente, sobre toda a ficção de terror e horror, visto que **O castelo de Otranto** é a chave-mestra, a raiz de onde ramificam e proliferam as manifestações do Gótico, na forma e no conteúdo, e um olhar atento sobre os desenvolvimentos históricos e artísticos dessa estética desde o século XVIII até a atualidade se deparará, como spectralidade e de algum modo pouco ortodoxo, com o legado do Bardo de Stratford — mas esse legado não é e nunca deve ser confundido com uma ideia de *Origem* —; por outro, a obra de Shakespeare, anterior ao Gótico, a ele se vincula ao constituir sua pré-história, sua fonte nomeada de contaminação e disseminação, sua sombra, o *unheimlich* que o caracteriza, a causa da angústia da influência ou da inspiração mais

tênue de seus autores, a razão de seu sucesso, de suas sobrevidas, de sua originalidade em permanente renovação e reinvenção. Shakespeare, como Dante, Virgílio e Homero, é o passado do Gótico — e possivelmente o futuro também —, seu reprimido que a todo momento retorna.

“Articulating different, popular and often marginalised forms of writing in periods and genres privileged as Romanticism, Realism and Modernism, Gothic writing emerges as the thread that defines [...] literature. [...] Gothic can perhaps be called the only true literary tradition. Or its stain” (BOTTING, 1996, p.16). Algo semelhante já foi escrito sobre Shakespeare. Cinquenta anos antes de Harold Bloom transformar o legado shakespeariano em bardolatry, um complexo obscuro, idiossincrático, miticamente inatingível e de propriedade particular, Edmund Wilson, um crítico literário à moda antiga e surpreendentemente simpático às manifestações literárias e artísticas góticas², fez as seguintes considerações sobre o dramaturgo:

I dare say that no other national poet presents quite the same problem as Shakespeare to the academic critics who study him. Goethe and Dante were great writers by vocation: they were responsible and always serious; they were conscious of everything they did, and everything they did was done with intention; they were great students and scholars themselves, and so always had something in common with the professional scholars who were to work over them. And this was hardly less true of Pushkin. But Shakespeare was not a scholar or self-consciously a spokesman for his age as Dante and Goethe were; he was not even an “intellectual.” He was what the sports-writers call a “natural,” and his career was the career of a playwright who had to appeal to the popular taste. He began by feeding the market with potboilers and patching up other people’s play, and he returned to these trades at the end. In the meantime, he had followed his personal bent by producing some extraordinary tragedies which seem to have got rather beyond the range of the Elizabethan theater and by allowing even his potboiling comedies to turn sour to such a degree as apparently to become unpalatable to his public. But he displayed all along toward his craft a rather superior and cavalier attitude which at moments even verged on the cynical—a kind of attitude which a Dante, or a Dostoevsky, could hardly have understood. He retires as a serious artist—in *Cymbeline* and *The Winter’s Tale*—before he has stopped writing and says farewell to his audience, in *The Tempest*, through a delightful and rather thoughtful masque (WILSON, 2007, p.601).

É o popular e o marginalizado que aproximam Shakespeare e o Gótico de modo inexorável. A proposital e cínica falta de “intelectualidade” e de “vocação” por parte de Shakespeare é o que consolidou seu grande apelo junto ao gosto popular de todas as épocas. Isso gerou um efeito colateral, qual seja o de colocar sua obra sob suspeita da academia por quase duzentos anos, até que Samuel Johnson, arguto crítico da crítica, a resgatasse do limbo do esquecimento e restabelecesse sua crucial importância em “Preface to Shakespeare” (1765), texto que veio a público, curiosamente, um ano depois de **O castelo de Otranto**. Ainda assim, o fato das obras do Bardo, em particular as tragédias, manterem o apelo popular nos séculos XX e XXI

² Veja-se o ensaio “A Treatise on Tales of Horror” (1944), no qual Wilson analisa o *revival* dos contos de terror nas décadas de 1930 e 1940, além de fazer inferências e sugestões ainda pertinentes e atuais para se pensar a ficção gótica, especialmente do século XX.

permanece motivo de embaraço para a academia, sempre hostil e pernóstica a tudo que seja *pop* — e Shakespeare é *pop*, ou seja, midiaticamente popular entre as assim denominadas *massas*. Talvez porque a academia tenha, intencionalmente, se esquecido das palavras de um outro escritor — e são os(as) escritores(as) e artistas, além do público, quem, tradicionalmente, melhor compreendem Shakespeare e seu legado —, Anthony Burgess, que, em finais dos anos 1950, formulou considerações sobre o Bardo até hoje perturbadoras àqueles que insistem em intelectualizá-lo e canonizá-lo.

É possível que o principal objetivo de Shakespeare na vida fosse receber o grau de cavaleiro e não ser um artista, que suas peças fossem meios para um fim. Shakespeare queria ter propriedades — terras e casas —, e isso quer dizer ganhar dinheiro. Escrever peças era basicamente um meio de ganhar dinheiro. O teatro era um meio tão bom de ganhar dinheiro como qualquer outro, se a pessoa tivesse recebido boa educação e um certo talento verbal. Shakespeare era esse homem. Seu olho nunca esteve na posteridade [...]; estava voltado para o presente. [...] Shakespeare parecia ter pouco interesse em deixar uma versão exata de sua obra para o futuro desconhecido. Shakespeare também não parecia pensar em suas peças como literatura: não se interessava pelo leitor, mas pela plateia no teatro.

[...].

Shakespeare é cinematográfico [...].

[...].

Shakespeare mostra-se sempre muito consciente em relação à sua plateia elisabetana, uma mistura de aristocratas, letrados, almofadinhas, gatunos, marinheiros e soldados de licença, estudantes e aprendizes, que se assemelha muito mais à moderna plateia de cinema do que moderna plateia de teatro. Ele tenta estabelecer uma intimidade com essa plateia, envolvê-la na peça, e seus solilóquios não são falas em que o ator finge estar se dirigindo a si mesmo, mas comunicações íntimas com a plateia. [...]. Essa plateia tinha de receber o que queria e, sendo uma mistura, queria coisas variadas — 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. Shakespeare dá todas essas coisas; nenhum outro dramaturgo jamais conseguiu dar tanto (BURGESS, 2002, p.90-92).

Já o Gótico, se constitui como uma afronta às altas literaturas e artes ditas elevadas, aos cânones, a um entendimento estreito e engessado do realista e do poético, ranço do Iluminismo e do Positivismo ainda hoje reinantes no mundo acadêmico. Denúncia das ilusões formal-conteudísticas da razão e do conhecimento científico, é o Gótico, em sua certidão de nascimento, que vilipendia as convenções do nascente gênero romance ao agregar-lhe o que, atualmente, é aclamado como uma das suas principais características: o hibridismo. Afirma Walpole, ainda no segundo prefácio a **O castelo de Otranto**, que sua obra máxima é uma “tentativa de mesclar duas formas de romances, a antiga e a moderna” (WALPOLE, 1996, p.19), o emergente romance, no entendimento moderno do termo, e o romance de cavalaria, então em ocaso. Walpole é bem-sucedido em sua tentativa, pois **O castelo de Otranto**, uma das obras mais populares das literaturas em língua inglesa, é um romance que se utiliza da técnica realista para narrar um enredo ditado pela manifestação do sobrenatural. Além disso,

como Shakespeare, a obra é cinematográfica, e mistura, em sua temática, religião, incesto, paixão, divórcio, usurpação, terror e horror.

Ambos, Shakespeare e o Gótico, são rebeldes que não se deixam submeter aos gostos e caprichos sensoriais da academia. São livres das convenções por desde sempre prezarem — e por isso terem se tornado —, sem preconceitos, a convenção, o clichê, a metáfora desgastada. São protocolos ficcionais por nunca se deixarem contaminar pela falácia de quaisquer protocolos. É por isso que continuam vivos passados, respectivamente, quatrocentos e cinquenta e duzentos e cinquenta anos de seus virem a ser. Permanecem por demais produtivos em todos os âmbitos das artes e da cultura, e crises estéticas, metafísicas, sócio-políticas, históricas, econômicas, vanguardistas, modernistas, pós-modernistas, estruturalistas, pós-estruturalistas, de gênero e éticas em nada os afetaram. Ao contrário, só os fortaleceram ainda mais como indecíveis tradições anti-tradicionais, cânones contracanônicos, questões de vida e de morte que fazem oscilar a própria liminaridade, *Textos* — como diria Barthes (2004) — por oposição à ideia newtoniana, dogmática, iluminista-positivista e estruturalista de obra.

Mas, afinal, em que momento, onde e como Shakespeare inventou o Gótico? E em que medida o Gótico (re)inventou e mantém Shakespeare mortalmente vivo? As duas perguntas confluem para as mesmas possibilidades de respostas. Pode-se, se assim se desejar, fazer coro a Walpole no segundo prefácio de **O castelo de Otranto** e se tomar **Hamlet** e **Júlio César** como respostas, o que de pronto gera a confortável — e falsa — impressão de que estão resolvidas as problemáticas suscitadas pelas duas questões; ou pode-se aceitar o convite à rebeldia e à insubmissão enviado tanto por Shakespeare (via Gótico) quanto pelo Gótico (via Shakespeare) e se tentar trilhar um caminho talvez menos previsível, pouco seguro, e certamente perigoso — o caminho Gótico por excelência. Nesse último caso, uma dentre as várias respostas possíveis às interrogações levantadas poderia ser arquitetada a partir de breves considerações sobre uma peça que causa perplexidade ao mundo acadêmico há pelo menos trezentos anos: **Tito Andrônico**.

2. **Tito Andrônico: a ascensão do Gótico**

Desde o século XVII, com a declaração colérica do dramaturgo Edward Ravenscroft de que "'tis the most incorrect and indigested piece in all his Works; It seems rather a heap of Rubbish than a Structure" (2005, p.IV), e principalmente a partir do século XVIII, quando o mesmo Samuel Johnson que resgatou o mérito artístico das obras do Bardo sentenciou "That Shakespeare wrote any part [...], I see no reason for believing" (1908, p.166, grifo do autor), passando pelo século XIX, em que o influente poeta e crítico Samuel Taylor Coleridge, em suas palestras sobre Shakespeare, afirmou, concordando com Johnson, que "The metre is an argument against Titus Andronicus being Shakspeare's [sic]" (1907, p.88), **Tito Andrônico** (**Titus Andronicus**, c.1588-1593) vem mantendo o posto de mais controversa e polêmica das obras shakespearianas. A opinião atualmente predominante, sustentada pelos veredictos derogatórios do próprio Johnson (1765) — "the barbarity of the spectacles, and the general massacre which are here exhibited, can scarcely be conceived tolerable to any audience" (1908, p.166) —, de Schlegel (1811) — "framed according to a false idea

of the tragic, which by an accumulation of cruelties and enormities, degenerated into the horrible and yet leaves no deep impression behind” (1965, p.442) —, T. S. Eliot (1927) — “one of the stupidest and most uninspired plays ever written, a play in which it is incredible that Shakespeare had any hand at all, a play in which the best passages would be too highly honoured by the signature of Peele” (1950, p.67) —, John Dover Wilson (1948) — “seems to jolt and bump along like some broken-down cart, laden with bleeding corpses from an Elizabethan scaffold, and driven by an executioner from Bedlam dressed in cap and bells” (1948, p.XII) — e Harold Bloom (1998) — “atrocidade poética”, “uma grande asneira”, “Para os que têm tendências sadomasoquistas” (2000, p.115), “A despeito da força escabrosa que emana do texto, não reconheço em *Tito Andrônico* qualquer valor intrínseco. A importância da peça advém apenas [do fato] de ter sido, infelizmente, escrita por Shakespeare” (2000, p.123) —, é a de que provavelmente não foi escrita por Shakespeare, ainda que conste do **First Folio** (1623), a primeira edição de suas obras, mas pelo contemporâneo e colaborador George Peele, e que se trata de uma peça menor, passível de indulgência por ser de início de carreira, mas inteiramente desconsiderável, mesmo repugnante, se comparada ao que a academia optou por ler em **Macbeth**, **Othelo** ou **Hamlet**.

Fora do mundo anglófono, a apreciação crítica usual sobre **Tito Andrônico** não é diferente. Por exemplo, no prefácio que escreveu à sua tradução da peça ao português, o respeitado tradutor Carlos Alberto Nunes, que transpôs ao vernáculo o que a academia brasileira, em coro com Harold Bloom, reconhece como os inquestionáveis alicerces do *cânone ocidental* — Homero, Platão, Virgílio e Shakespeare —, diz o seguinte:

Porque muitos poetas, em suas obras de estreia, se comprazem na descrição de cenas de horror [...] [,] quiseram alguns comentadores, principalmente alemães, ver em *Tito Andrônico* mais uma prova de que os poetas, em sua mocidade, passam necessariamente pela fase denominada *Sturm und Drang*, de exagero e mau gosto literário.

Mas, ainda assim, fala contra essa generalização a própria data geralmente aceita como sendo a da composição da peça. Seria um retrocesso inconcebível, na evolução artística do poeta, escrever ele uma tragédia sanguinária deste tipo, depois de haver escrito a trilogia de *Henrique VI* e, mais do que isso, as primeiras comédias de feitura tão leve: *A Comédia dos Erros*, *Os Dois Cavalheiros de Verona*. A peça *Tito Andrônico* mareja sangue por todas as páginas, cheira a sangue, quase que nos suja de sangue, causando-nos muitas passagens verdadeira repugnância (1971, p.148).

Uma rápida passada d’olhos nos vereditos que fundamentam a corrente proscricção da peça resultará em uma interessante lista de impressões: *indigesta*, *incorreta*, *lixo*, *barbárie*, *massacre generalizado*, *acumulação de crueldades*, *degenerada*, *horrível*, *estúpida*, *não-inspirada*, *atrocidade poética*, *grande asneira*, *sadomasoquista*, *de mau gosto*, *sanguinária*, *retrocesso*, *repugnante*. O conjunto de sentidos delineado por esses adjetivos opõe-se frontalmente ao que a tradição cristalizou, entre os públicos acadêmico e não-acadêmico, em torno do conjunto da obra do Bardo. Os contos da coletânea **Os livros de sangue (Books of Blood, 1984-1985)**, de Clive Barker, ou os filmes da franquia **Jogos mortais (Saw, 2004-?)** suscitam tais opiniões, não uma peça de Shakespeare, o poeta e dramaturgo que “inventou o humano, o que hoje

entendemos por humano” (BLOOM, 2000, p.20). Entretanto, **Tito Andrônico** está aí, sanguinária, horrível, um deleite para o público; desagradável, incômoda, um problema para a academia. Seu enredo inicia com o filho mais velho de Tamora, rainha dos godos vencida em batalha pela personagem-título e trazida à Roma como prisioneira junto de sua prole e servos, sendo trucidado para “acalmar as sombras que partiram” (SHAKESPEARE, 1971, p.156):

Lúcio – Levai-o logo [o primogênito de Tamora, Alarbo] e acendei presto a chama. Após, com nossos gládios, na fogueira os membros lhe cortemos, além serem consumidos de todo. [...].

(Voltam Lúcio, Quinto, Márcio e Múcio com as espadas ensanguentadas.)

Lúcio – Vede, pai e senhor, como cumprimos os costumes romanos. Decepamos de Alarbo os membros todos; as entranhas dele as sagradas chamas alimentam (SHAKESPEARE, 1971, p.156-157).

A partir dessa primeira cena, as seguintes vão progressivamente se configurando em quadros de carnificina e degeneração até se tornarem explícitas no palco e não mais apenas sugeridas pelo uso da técnica dos bastidores. Já na didascália da cena IV do segundo ato lê-se “*Entram Demétrio e Quirão [os outros filhos de Tamora], conduzindo Lavínia [a filha de Tito], violada, com as mãos e a língua decepadas*” (SHAKESPEARE, 1971, p.190). No início do terceiro ato ocorre a cena que levou vários expectadores ao hospital na montagem dirigida por Peter Brook em 1955 (PETER BROOK’S..., 1955), que tinha Laurence Olivier interpretando o papel-título: Tito tem sua mão decepada, no palco, por imposição do imperador (SHAKESPEARE, 1971, p.198-200). Na cena I do quinto ato, Aarão, a mais sádica das personagens concebidas pela pena sangrenta de Shakespeare, ao listar a variedade de atrocidades que cometera por puro prazer, afirma que “Muitas vezes desenterrei dos túmulos os mortos, colocando-os de pé, junto das portas dos amigos queridos, justamente quando a dor já se achava quase extinta, na pele dos cadáveres gravando com minha faca [...]: ‘Não deixeis que a dor se extinga, conquanto eu já morresse’” (SHAKESPEARE, 1971, p.235), o que nada deixa a desejar — e certamente inspirou — a **The Walking Dead** (2003-?). Por fim, a famosa cena do banquete canibal — claramente baseada na cena macabra do **Tiestes** (I d.C.), de Sêneca, ainda que T. S. Eliot, furioso e categórico, indiscretamente equivocado, declare que “There is nothing like this in Seneca” (1950, p.67); e sem dúvida uma paródia sardônica ao **Banquete** (III a.C.), de Platão —, na qual Tito, para vingar-se das afrontas que recebera de Tamora e da realeza depois que a primeira, em um *coup démoniaque*, se tornara imperatriz de Roma, mata os outros dois filhos da rainha dos godos, prepara com eles uma iguaria e os serve de comida à própria mãe e ao imperador:

Tito – [...]. Apara o sangue, e, após terem morrido, a poeira lhes reduzo os ossos todos, porque a misture neste odioso líquido e as vis cabeças coza nessa pasta.

Vamos! Vamos! Que todos se azafamem no aprestar o banquete, pois pretendo mais sinistro deixá-lo e sanguinário que o festim dos Centauros.

Carregai-os... Assim... Assim... Vou ser o cozinheiro, para arranjar as coisas de maneira que, ao vir a mãe, eles estejam prontos.

[...].

Ora, ora! Ambos [os filhos de Tamora] estão naquela torta com que a mãe deles tem-se regalado, comendo, assim, a própria carne que ela mesma engendrou (SHAKESPEARE, 1971, p.243-244 e 246).

É assustador, apavorante, obsceno, um insulto a mera possibilidade de que o humano inventado por Shakespeare, em quaisquer de suas peças e não só na em questão, *não* seja o belo, profundo, sensível, filosófico e arguto da versão romantizada que a academia idealizou — e que nada tem de Shakespeare —, mas sim um emaranhado de perversões hediondas travestido com a estulta e ardilosa máscara do Logos. **Tito Andrônico** mostra exatamente isso: um conjunto pouco afeito à organização e à História de eventos pavorosos, violência gratuita e barbárie degenerada que, sem nenhum decoro, respeito ou moralidade, “deixa à mostra a essência humana como irracionalidade congênita” (CHAUI, 1987, p. 44) ao leitor/expectador, obrigando-o a encarar uma versão de si desprovida das ilusões patéticas de fama, grandeza, ordem, progresso ou racionalidade e a olhar para o seu pérfido retrato, no qual se delineia a aviltante “quintessência do pó” (SHAKESPEARE, 1976, p.87). Ainda assim, a imagem pintada, a impressão geral que se assenta no imaginário do leitor/expectador, seja por meio do texto, seja por meio da encenação, é bela em suas tintas horríveis, hipnotizante e assustadora, encantadora e hedionda em sua indecidibilidade, e mesmo o faccioso e possessivo Harold Bloom, com sua opinião álcere e absolutamente discutível sobre a peça, reconhece que nela há uma “força escabrosa que emana do texto” (2000, p.123), o que só aumenta o impacto sobre a subjetividade do leitor/expectador enquanto lança anátemas à estética falocêntrica do Belo e Bom, concepção greco-romana atualizada por Kant e Hegel e desatualizada por Heidegger e Derrida, tão antiquada e ultrapassada quanto a dialética ou as ombreiras dos anos 1980, mas tão apreciada pela academia.

O conjunto de adjetivos outrora listado descreve o óbvio que o mundo acadêmico a todo instante, incomodado, procura negar, tenta apagar ou apressa-se em mascarar: **Tito Andrônico** — como **Macbeth**, **Hamlet**, **Othelo** ou **A Tempestade** — não é um floreio poético a *la* **Sonho de uma noite de verão**, nem um mergulho nos melodramas mexicanos da existência a *la* **Romeu e Julieta**, nem o discutível tratado filosófico que se insiste em ler em **Hamlet**. **Tito Andrônico** é um poderoso ensaio artístico sobre o horror que constitui a condição humana, entendido *horror* como a manifestação imagética, impactante e psicofisicamente ameaçadora do medo e como uma experiência que “signals an excessive proximity and indistinctness of negative, overpowering things” (BOTTING, 2014, p.7); é um estudo de estética negativa realizado quase duzentos anos antes de Edmund Burke teorizar a respeito, um experimento transgressor com os limites mutuamente permeáveis e dinâmicos entre razão e emoção, perda e ganho, salvação e perdição, luz e trevas.

Dentro do argumento que incita estas reflexões, Shakespeare inventou, em **Tito Andrônico**, o horror — o *horror*, grafismo do medo, desprezado como inferior pelos estetas, e não o *terror*, a psicologia do medo, ainda que o Bardo também o tenha inventado em **Hamlet** e **Macbeth** —, e com isso inventou o próprio Gótico, ao mesmo tempo em que inventou a si mesmo e inaugurou seu próprio fazer ficcional, já que, em

termos sequenciais e de acordo com a tradição, essa é, provavelmente, a primeira peça que escreveu, ainda que não seja a primeira peça que encenou. Por certo que o Bardo estava em busca de reconhecimento, sucesso e dinheiro ao compô-la (recorde-se aqui as palavras clarificadoras de Anthony Burgess citadas em outro momento), por isso “copiou” o modelo teatral popular em sua época — assim como Walpole também o “copiou” como modelo para a primeira obra de ficção gótica, o que gera um pós-moderno jogo de cópias sem originais no que concerne à relação entre Shakespeare e o Gótico —, marcadamente o estabelecido por Thomas Kyd e Christopher Marlowe, então dramaturgos do *mainstream* e especialistas no que é conhecido como as “*revenge tragedies*” (“tragédias de vingança”) do teatro elisabetano, peças nas quais reinava a carnificina e o macabro, cujo objetivo principal era o entretenimento. Todavia, as grandes tragédias shakespearianas, aquelas que a academia afirma serem as únicas verdadeiras obras artísticas do autor, todas, sem exceção, trazem o horror como elemento estético de alto impacto e importância. Observe-se, como exemplos, a cena final de **Macbeth**, em que a cabeça decepada do protagonista é apresentada como um troféu à audiência; a cena final de **Hamlet**, em que todas as personagens, inclusive o protagonista, morrem em uma batalha sangrenta inteiramente encenada no palco; ou **A Tempestade**, em que Caliban, uma das personagens principais, é composto e descrito como uma monstruosidade.

Em **Tito Andrônico** está, portanto, o vir a ser de Shakespeare como Shakespeare, do Gótico como gênero/modo ficcional, de Shakespeare como precursor do Gótico e do Gótico como invenção shakespeariana. Do mesmo modo que Walpole atribui textualmente ao Bardo sua cópia-inspiração, a qual formaliza o Gótico como fazer ficcional, Shakespeare abre o seu fazer dramático colocando em cena, literalmente, o próprio Gótico: a nefanda Tamora, uma das personagens centrais da peça, e seus filhos são godos, o povo gótico, dos quais a ficção gótica herdou suas raízes culturais. Como desenvolvimento desse gesto de abertura — que se repetirá em quase todas as suas peças, especialmente nas grandes tragédias —, Shakespeare constrói, na primeira cena do quinto ato de **Tito Andrônico**, a irônica metáfora que expressa até hoje o sentimento da academia em relação ao Gótico: Lúcio, um dos filhos de Tito, invade Roma à frente de um exército de godos desejosos de vingança tanto contra a própria Roma quanto contra Tamora, a rainha que os traiu. É desse modo que a academia vê o Gótico: como um tenebroso exército de bárbaros a invadir o murado, racional, organizado, falocêntrico e iluminado universo do Logos; como um simplório embate dialético entre trevas e luz, bárbaros e cidadãos romanos, lumpesinato massificado e doutos acadêmicos, no qual o lado da luz, de Roma, da academia deve prevalecer a qualquer custo, mesmo que isso implique em taxar uma peça do dramaturgo eleito por lúmpenes e eruditos “o maior de todos os tempos” de indigesta, incorreta, lixo, barbárie etc. sem maiores questionamentos ou aprofundamentos.

Mas o Bardo, sábio já na juventude, não recai nas ilusões ineptas e espúrias do pensamento dialético. Antes, porém, faz de uma rainha dos godos imperatriz de Roma, e do filho de um general romano líder dos godos, o que de pronto coloca em xeque o próprio embate entre esses dois povos, conseqüentemente entre essas duas formas de pensar. Enquanto a academia, em pleno século XXI, ainda insiste em opor, por

exemplo, Gótico e Realismo, alocando o primeiro em posição inferior ao segundo em razão do segundo ser o herdeiro do greco-romano Iluminismo, Shakespeare já os havia colocado em produtiva indecidibilidade, geradora de múltiplas significações, desde o século XVI, pois o múltiplo, o plural, o jogo são os preceitos que regem a textualidade e a concepção onto-epistemológica do Bardo.

Assim, sem o horror e o Gótico inventados em **Tito Andrônico**, as grandes tragédias do Bardo não seriam *grandes*, pois perderiam muito de sua força emocional e estética; Horace Walpole talvez não tivesse escrito **O castelo de Otranto** e o Gótico, se existisse, seria algo outro; os grandes romances ingleses do século XIX, todos góticos — **Frankenstein**, **O morro dos ventos uivantes**, **Jane Eyre**, **A casa soturna**, **Drácula** etc. —, ou não teriam sido possíveis ou seriam pouco importantes; e o cinema certamente não existiria. Desse modo, desconsiderar ou desvalorizar **Tito Andrônico** equivale a desprezar os elementos-chave sobre os quais se estabelecem tanto o teatro shakespeariano enquanto fazer artístico quanto o Gótico enquanto tradição estética. Ao fazê-lo, a crítica acadêmica reproduz e tenta reforçar sua atitude em relação à ficção e às artes góticas: relegar aquilo que difere do cânone estabelecido, compulsoriamente, sem nenhuma ponderação, à marginalidade, ao sub-literário e sub-artístico, ao pejorativo “massificado”, como se o fato de uma obra deter apelo popular entre públicos tão distintos quanto o contemporâneo de Shakespeare — o mesmo Samuel Johnson que afirma que **Tito Andrônico** “can scarcely be conceived tolerable to any audience” também assegura que os grafismos dessa peça “were not only born but praised” (1908, p.166) — e o do século XXI — uma das recentes e marcantes montagens de **Tito Andrônico** nos palcos foi realizada pela companhia de teatro sul-coreana Seoul Shakespeare Company em 2015, e obteve grande sucesso de público — fosse um problema temático-estrutural intrínseco aos objetos estéticos que apresentam tal característica.

Tito Andrônico é uma crítica sem misericórdia ou afetações, um golpe com manopla de ferro, ao excludente esteticismo acadêmico realizada por aquele que a academia exalta como um dos maiores estetas e um dos maiores pensadores da condição humana — o que Shakespeare de fato é —, exaltação essa feita com o objetivo mendaz de tornar o Bardo um escudo para justificar a parcialidade negligente com que essa mesma academia trata as diferenças, *todas* as diferenças — exclusão, parcialidade e negligência são aspectos inexistentes em Shakespeare e sua obra. As cenas sangrentas, imagens grotescas, ritmo alucinante, absoluta falta de poeticidade, completa e proposital ignorância quanto aos fatos históricos flagrantes em **Tito Andrônico** compõem um quadro apavorante que, se por um lado permanece pautado e representante de uma estética negativa, já que elaborado de modo artístico com o resolutivo propósito de ser avassaladoramente horrendo na exposição do lado mais sórdido e abjeto do humano; por outro constitui uma advertência aos acadêmicos e públicos de todas as épocas: juízos estéticos norteados por oposições e hierarquizações são parciais e avessos à diferença, logo, são discutíveis e não-confiáveis, já que, em sua maioria, procuram se sobrepor ao objeto que analisam esquecendo-se que há arte e literatura sem eles, mas que eles não existiriam sem a arte e a literatura. A própria academia, que tanto inferioriza **Tito Andrônico** e o Gótico ali inventado, cobiçosa do imenso sucesso que fazem junto ao público em geral — o

que não acontece com os modernistas ou Guimarães Rosa, por exemplo —, tornou, por tanto enfatizar uma pretensa falta de qualidades estéticas de ambos, tanto um quanto o outro assuntos dos mais populares em suas fileiras, efeito colateral inesperado que merece louvor, pois detém o mérito de ter despertado a atenção e o interesse das novas gerações de acadêmicos. Estes, menos intolerantes e mais inclinados a novos olhares e perspectivas, a tentar compreender, sem prejudicar, a capacidade de geração infinita de significados que caracteriza toda a boa ficção e a boa arte, têm (re)descoberto e trazido à tona um Shakespeare diferente do canônico, outrora enterrado a sete palmos, mas não menos prolífico e inovador; e têm também (re)descoberto o Gótico como fazer estético múltiplo, gênero/modo artístico intertextual, interdiscursivo, transmidiático e atemporal, praticado tanto por Shakespeare, Dante, Virgílio e Homero quanto por Umberto Eco, George Lucas, os irmãos Wachowski e Neil Gaiman em razão de seu grande potencial inovador e crítico. Foi o que se pretendeu, brevemente, fazer aqui ao se propor pensar Shakespeare e o Gótico por meio de **Tito Andrônico**: contribuir para esses novos olhares e perspectivas.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.65-75.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare**: a invenção do humano. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London; New York: Routledge, 1996.
- _____. **Gothic**. 2. ed. London; New York: Routledge, 2014.
- BURGESS, Anthony. William Shakespeare. In: _____. **A literatura inglesa**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 2002, p.89-99.
- CHAUI, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.35-75.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. Notes on Titus Andronicus. In: _____. **Coleridge's Lectures on Shakspeare and Other Poets and Dramatists**. London; New York: J. M. Dent & Sons; E. P. Dutton & Co., 1907, p.88.
- DOVER WILSON, John (ed.). **Titus Andronicus**. Cambridge: Cambridge University Press, 1948 (The New Shakespeare).
- ELIOT, T. S. Seneca in Elizabethan Translation. In: _____. **Selected Essays, 1917-1932**. New York: Harcourt, Brace and Company, 1950, p.51-90.
- JOHNSON, Samuel. Preface to Shakespeare. In: _____. **Johnson on Shakespeare**. Essays and notes selected and set forth with an introduction by Walter Raleigh. London: Henry Frowde, 1908, p.9-63.
- _____. Titus Andronicus. In: _____. **Johnson on Shakespeare**. Essays and notes selected and set forth with an introduction by Walter Raleigh. London: Henry Frowde, 1908, p.166.
- NUNES, Carlos Alberto. Prefácio a *Tito Andrônico*. In: SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta & Tito Andrônico**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1971, p.147-148.

PETER BROOK'S *Titus Andronicus*, August 1955. **The Guardian**, 16 ago. 1955.

Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/stage/2003/jun/25/theatre.samanthaellis>>. Acesso em: 08 fev. 2017.

RAVENS-CROFT, Edward. **Titus Andronicus, or, The rape of Lavinia acted at the Theatre Royal**: a tragedy, alter'd from Mr. Shakespears works. Ann Arbor; Oxford: Text Creation Partnership, 2005. Disponível em: <<http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=eebo;idno=A59525.0001.001>>. Acesso em: 08 fev. 2017.

SCHLEGEL, Augustus William. **Course of Lectures on Dramatic Art and Literature**. New York: AMS Press, 1965.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. Tito Andrônico. In: _____. **Romeu e Julieta & Tito Andrônico**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1971, p.145-251.

WALPOLE, Horace. Prefácio para a segunda edição. In: _____. **O castelo de Otranto**. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996, p.19-27.

WILSON, Edmund. J. Dover Wilson on Falstaff. In: _____. **Literary Essays and Reviews of the 1930s & 40s: The Triple Thinkers, The Wound and the Bow, Classics and Commercials, Uncollected Reviews**. New York: The Library of America, 2007, p.601-606.

_____. A Treatise on Tales of Horror. In: _____. **Literary Essays and Reviews of the 1930s & 40s: The Triple Thinkers, The Wound and the Bow, Classics and Commercials, Uncollected Reviews**. New York: The Library of America, 2007, p.610-617.