



## “A presença da comédia nas tragédias de Shakespeare”, de Arthur Huntington Nason<sup>1</sup>

“Shakespeare's use of comedy in tragedy”,  
by Arthur Huntington Nason

Tiago Marques Luiz<sup>2</sup>

### Resumo

Este texto de Arthur Huntington Nason, professor da Universidade de Nova Iorque e crítico literário das literaturas norte-americana e inglesa, foi publicado em 1906 e trata da presença da comicidade em oito tragédias de Shakespeare, a saber: *Hamlet*, *Macbeth*, *Romeu e Julieta*, *Otelo*, *Coriolano*, *Antônio e Cleópatra*, *Júlio César* e *Rei Lear*. Para tanto, propõe inicialmente uma breve exposição de grandes críticos de Shakespeare, cujas opiniões tratam da dicotomia entre o certo e o errado acerca do elemento cômico, uma vez que Shakespeare usufruiu do que o pesquisador chama de “cânone pseudoclássico”, no qual a comédia – segundo a Antiguidade Clássica – não adentrava o campo da tragédia, e Shakespeare, por sua vez, rompe com essa estrutura composicional em suas peças, trazendo passagens que eram do gosto da plateia de seu tempo. Após a breve exposição, Nason propõe três classes de categorias cômicas para as passagens das oito tragédias acima elencadas, e é possível que certas passagens tenham mais de uma classe, dependendo do temperamento do leitor moderno das peças do bardo. Nason chega a cunhar uma quarta classe, que só é contemplada pelo humor do leitor moderno das peças, e por fim, finaliza seu texto mostrando o mérito do dramaturgo ao violar tal regra pertencente ao modelo clássico greco-latino.

**Palavras-chave:** Passagens Cômicas. Tragédias Shakespearianas. William Shakespeare. Comédia.

### Abstract

This text by Arthur Huntington Nason, New York University Professor and literary critic of American and English literatures, deals with the presence of comedy in eight tragedies of Shakespeare, namely: *Hamlet*, *Macbeth*, *Romeo and Juliet*, *Othello*, *Coriolanus*, *Antony and Cleopatra*, *Julius Caesar* and *King Lear*. To do so, he initially proposes a brief exposition of Shakespeare's great critics, whose views deal with the dichotomy between right and wrong about the comic element, since Shakespeare took benefit what the researcher calls the “pseudoclassic canon”, where comedy – according to Classical Antiquity - did not enter the field of tragedy, and Shakespeare, in turn, breaks with this compositional structure in his plays, bringing passages that are delightful to the audience of his time. After a brief expose, Nason proposes three classes of comic categories for the passages of the above plays ranked, and it is possible that the certain passages may have more than one class, depending on the temperament of the modern reader of the Bard's plays. Nason even draws a fourth class, which is only contemplated through the humor of the modern reader of the plays, and finally, ends his text showing the merit of the playwright to the break up with such rule from the classic Greek-Latin model.

**Keywords:** Comic Passages. Shakespearean Tragedies. William Shakespeare. Comedy.

<sup>1</sup> Esta tradução é de um artigo de Arthur Huntington Nason, publicado no *The Sewanee Review* em 1906, cuja referência completa e indicação de versão online do texto original se encontram ao final desta tradução. Agradeço gentilmente às senhoras Kelly Rogers e Shannon A. McCullough, respectivamente diretora e coordenadora do Setor de Direitos e Permissões da Johns Hopkins University Press, que autorizaram a publicação da tradução do texto. No texto original, as notas de rodapé trazem as referências bibliográficas, enquanto nesta tradução, manteremos a citação original nos rodapés, e as devidas referências aparecerão ao final desta tradução.

<sup>2</sup> Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: markx2006@gmail.com.

## A presença da comédia nas tragédias de Shakespeare

Ao longo da história da crítica de Shakespeare, especialmente no início do século XVIII, os críticos mais leais ao que Pope chama de “modelo dos clássicos”<sup>3</sup> lamentaram a falta de gosto de Shakespeare ao inserir a comédia em suas tragédias.

Eles admiram o gênio de Shakespeare, eles reconhecem que as passagens cômicas “seriam boas em qualquer outro lugar” (GILDON, 1710, p. 404, tradução minha<sup>4</sup>) e são obrigados a admitir que, nas palavras de Nicholas Rowe (1709), “a generalidade do nosso público parece estar melhor satisfeita com isso [tragicomédia] do que com a tragédia exata” (ROWE, 1709, p. 10, tradução minha<sup>5</sup>).

Mas, diz Rowe, “as críticas mais severas entre nós não podem suportar isso (ROWE, 1709, p. 10, tradução minha<sup>6</sup>). “Sofrimento e riso”, escreveu Charles Gildon (1710) “são tão incompatíveis que juntar esses dois [...] seria monstruoso [...] E, no entanto, esse absurdo [...] é o que nosso próprio Shakespeare tem sido culpado por falta de conhecimento profundo da arte do palco” (GILDON, 1710, p. ix-x, tradução minha<sup>7</sup>). Lewis Theobald (1733) “o imputaria voluntariamente ao vício dos *seus* [de Shakespeare] *tempos* [...] do que o então barbarismo reinante” (THEOBALD, 1733, p. 73, tradução minha<sup>8</sup>, colchetes do autor). Dryden, de fato, tinha sido fervoroso na defesa de Shakespeare, enquanto Thomas Rhymer tinha sido abusivo; mas poucos se atreveram a aprovar francamente isso até que o Dr. Johnson escreveu, em 1765:

misturar cenas cômicas e trágicas é uma prática contrária às regras da crítica... mas sempre há um recurso aberto de críticas à natureza [...] Quando o plano de Shakespeare é compreendido, a maioria das críticas de Rhymer e Voltaire desaparecem. O personagem de Polônio é temperado e útil, e os próprios Coveiros podem ser ouvidos com aplausos. (JOHNSON, 1765, p. 118, 119, 120, 121, tradução minha<sup>9</sup>)

<sup>3</sup> Original em inglês: “The model of the ancients”

<sup>4</sup> Original em inglês: “wou’d be good anywhere else”

<sup>5</sup> Original em inglês: “the generality of our audiences seem to better pleased with it [tragi-comedy] than with exact tragedy”

<sup>6</sup> Original em inglês: “the severer Critiques among us cannot bear it”

<sup>7</sup> Original em inglês: “Grief and laughter [...] are so very incompatible that to join these two [...] wou’d be monstrous [...] And yet this Absurdity [...] is what our Shakespear himself has frequently been guilty of [...] for want of a thorough Knowledge of the Art of the Stage”

<sup>8</sup> Original em inglês: “would willingly impute it to the Vice of *his*[Shakespeare] *times*[...] the then *reigning Barbarism*”

<sup>9</sup> Original em inglês: “Mixing comick and tragick scenes [...] is a practice contrary to the rules of the criticism to nature [...] When Shakespeare’s plan is understood, most of the criticisms of Rhymer and Voltaire vanish away [...] The character of Polonious is seasonable and useful, and the Grave-diggers

Mas mesmo no início do século XIX, a fumaça da batalha não havia cessado completamente. Coleridge e Hazlitt sentiram-se obrigados a justificar o bobo em *Rei Lear*; Schlegel, ao repetir o argumento do Dr. Johnson, embora necessário, insiste em que as violações das regras pseudoclássicas, incluindo “o contraste do esportivo e o sério, [...] não são meras licenças, mas verdadeiras belezas do teatro romântico” (SCHLEGEL, 1846, p. 344, tradução minha<sup>10</sup>) e Ulrici, em (1830, 1890<sup>11</sup>) ainda pôde dizer: “Shakespeare sempre (e novamente, recentemente) foi censurado [...] por ter introduzido cenários de baixa comédia em suas tragédias irresistíveis” (ULRICI, 1890, p. 366, tradução minha<sup>12</sup>).

Nada, de fato, poderia mostrar com mais clareza o avanço da opinião crítica desde Ulrici do que o fato de o Professor A. C. Bradley, em seu recente livro *Shakespearean Tragedy*, poder discutir o uso de cenas cômicas por Shakespeare sem o menor índice de controvérsia. A longa continuação desta disputa torna interessante um duplo inquérito:

(1) Se um crítico moderno, adotando por um momento a regra pseudoclássica<sup>13</sup>, condenasse toda a comédia em tragédia, em quais passagens de Shakespeare ele encontraria ofensa?

(2) Ele não encontraria alguma maneira de reconciliar essas passagens com o cânone que eles alegam violar?

A primeira dificuldade é uma definição. Gildon, por exemplo, discute sob a égide de “Tragédia”, todas as peças assim catalogadas no Primeiro Fólio, juntamente com *Tróilo e Créssida*, a qual, nesse volume, não está classificada<sup>14</sup>. Cinco delas, no entanto, o crítico moderno deve rejeitar. *Titus Andrônico*, *Tímon de Atenas*, e *Péricles, Príncipe de Tiro* são, em parte, de Shakespeare, e a última mencionada, juntamente com *Cimbelino* e *Tróilo e Créssida*, já não contamos como tragédias.

---

themselves may be heard with applause”

<sup>10</sup> “the contrast of sport and earnest, [...] are not mere licenses but true beauties of the romantic drama”

<sup>11</sup> A edição usada no artigo original é de 1830, porém não foi possível encontrá-la em bases bibliográficas. Por isso, a edição usada para esta tradução e cujo acesso foi possível é de 1890, como tradução da terceira edição em alemão, com adições e correções por parte do autor Hermann Ulrici.

<sup>12</sup> Original em inglês: “Shakespeare has always (and had again quite recently) been reproached [...] for having introduced scenes of low comedy into his overpowering tragedies”

<sup>13</sup> “Não há lugar algum na tragédia para nada além de sofrimento e ações sérias” (GILDON, p. xxx, tradução minha). Original em inglês: “There is no place in tragedy for anything but grave and serious actions”

<sup>14</sup> Conferir “A Catalogue of the Several Comedies, Histories and Tragedies Contained in this Volume”, na obra *Mr. William Shakespeare’s Comedies, Histories and Tragedies. Published according to the true original copies*, editada por Isaac Iaggard e Ed Blount, em 1623.

As passagens cômicas que ocorrem nessas peças, Gildon, certamente, as incluiu entre os “Erros<sup>15</sup>” de nosso poeta; mas tendo assumido o ponto de vista moderno, podemos limitar nossa discussão às oito peças admitidas por serem ambas trágicas e shakespearianas, a saber: *Romeu e Julieta*, *Júlio César*, *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear*, *Macbeth*, *Antônio e Cleópatra* e *Coriolano*.

Nestas oito peças, as passagens cômicas podem, para nosso propósito, ser mais bem classificadas de acordo com seu efeito sobre o leitor ou o público moderno:

(1) As passagens cômicas que, de fato, são cômicas;

(2) As passagens cômicas que, em contraste com seu cenário trágico, são, na verdade, trágicas ou patéticas; e

(3) As passagens cômicas que, aliviando a tensão, contribuem para o trágico efeito das passagens que se seguem.

A classificação de qualquer passagem em particular variará um pouco com o humor e o temperamento do leitor; e em muitos casos, além disso, uma única passagem residirá em mais de uma classe. Mas o Sapateiro na cena de abertura de *Júlio César* oferece um exemplo bastante claro da comédia que, de fato, é meramente cômica (Classe I), a piada de Mercúcio sobre sua morte em *Romeu e Julieta* (Ato III, Cena I) e os enganos na cena louca em *Rei Lear* (Ato III, Cena VI) ilustram a comédia que, ao contrário do seu cenário trágico, se torna trágica em vigor (Classe II) e, finalmente, a comédia por parte de Osric em *Hamlet* – sem o qual a plateia, já exausta pela tragédia do enterro de Ofélia, seria menos sensível à trágica e completa importação da catástrofe que se segue – fortalece o trágico efeito indireto ao contribuir com alívio (Classe III).

Vamos examinar estas oito tragédias em ordem. Em *Romeu e Julieta*, a primeira metade da peça consiste em algumas cenas de amor apaixonadas em um ambiente de elegância. As “cenas de baixa tensão<sup>16</sup>” (para emprestar a frase do professor Bradley) são em grande parte cômicas, com a Ama e Pedro e Mercúcio nas partes principais. Tudo isso deve ser avaliado como alegria pelo bem da alegria (Classe I); pois não até chegarmos à cena dos duelos, a peça se torna trágica. A partir desse ponto, no entanto, o elemento cômico cessa – com duas exceções. A primeira delas é um exemplo da alegria que, ao contrário, acentua o efeito trágico (Classe II) – as piadas de Mercúcio antes do duelo e o

<sup>15</sup> As considerações de Gildon sobre os “erros” de Shakespeare estão nas páginas 257 e 398, respectivamente, na coletânea editada por Rowe.

<sup>16</sup> Original em inglês: “scenes of low tension”

seu último suspiro antes de morrer.

MERCÚCIO:

Perguntem por mim amanhã, e me encontrarão mudo como um túmulo.

[...]

Rogo uma praga sobre as duas famílias! (SHAKESPEARE, 2016, p. 83-84)

A segunda, no entanto, pertence diretamente à primeira classe; é a comédia que é cômica em efeito, e, como tal, mais incomum. No final do Ato IV, logo após a descoberta da suposta morte de Julieta, Pedro, o bobo, tem uma longa e divertida conversa com os músicos. Isso pode ser uma tentativa de “cena de baixa tensão”. Esse alívio é necessário neste momento após a excitação do quarto ato; e, mesmo em uma dramatização trágica, a comédia é um método para obter esse alívio. Mas se este fosse o propósito, o resultado é inartístico. A piada não alivia; ela simplesmente destoa. Parece existir apenas para satisfazer as exigências do público isabelino, ou do próprio palhaço, para ludibriar mais ainda. Talvez, na mente de Shakespeare, não fosse parte da peça, mas sim um interlúdio independente. É, como é o caso, o único exemplo, nestas oito peças, onde a comédia que não ajuda o trágico efeito se intromete após a tragédia estar em andamento.

A próxima peça, *Júlio César*, é relativamente estéril de comédia. Ela tem, de fato, “cenas de baixa tensão”, mas, em sua maior parte, como a saudação de César a “Antônio, que as noites passa em festa” ou a gentileza de Brutus na sua página adormecida, são mais leves do que cômicas. Talvez Casca contundente contenha possibilidades cômicas; então, talvez, a cena em que Cinna, o poeta, é atacado por seus péssimos versos. Mas para mim, a única passagem inevitavelmente cômica é a discussão entre o Sapateiro e os Tribunais. Isso, como a piada de Sansão e Gregório em *Romeu e Julieta*, serve para chamar a atenção do público na cena de abertura. Ambas as passagens pertencem à classe I: comédia de efeito cômico.

Em *Hamlet*, no entanto, o uso da comédia é mais evidente. Polônio, a quem “a concisão é a alma do argumento<sup>17</sup>”, muitas vezes causa um sorriso triste ou ocasiona algum impulso rápido de Hamlet. Essas passagens cômicas contribuem para o efeito trágico – às vezes apenas como alívio cômico (Classe III), porém, mais frequentemente como pertencentes ao efeito trágico (Classe II). Assim, por exemplo, são os versos do Ato II, Cena II:

---

<sup>17</sup> Trecho extraído da tradução de Millôr Fernandes. Citação original: “brevity is the soul of wit”.

POLÔNIO: Meu honrado Príncipe, não quero mais roubar seu tempo.  
HAMLET: Não há nada que o senhor me roubasse que me fizesse menos falta. Exceto a vida, exceto a vida, exceto a vida! (SHAKESPEARE, 2011, p. 39)

E há uma severidade decidida na piada louca de Hamlet ao Rei (Ato IV, Cena III):

REI: Muito bem, Hamlet, onde está Polônio?  
HAMLET: Na ceia. [...] Um determinado congresso de vermes políticos se interessou por ele. (SHAKESPEARE, 2011, p. 78)

Mais importante, no entanto, são as cenas cômicas que Garrick eliminou quando produziu a peça em 1772<sup>18</sup> - as cenas que contêm os coveiros e Osríc. O último personagem, que entra entre o funeral de Ofélia e o abate final, alivia a tensão nervosa do público e torna possível uma consciência mais profunda da tragédia da cena de encerramento (Classe III). No entanto, os coveiros não só dão alívio semelhante entre o afogamento de Ofélia e seu enterro (Classe III), mas também, por sua alegria naquele momento e lugar, contribuem com o último toque necessário de *pathos* (Classe II).

“A cena dos coveiros”, diz Lowell, “sempre me impressiona como uma das mais patéticas em toda a tragédia” (LOWELL, 1898, p. 210, tradução minha<sup>19</sup>), e a justifica da seguinte forma:

Tudo o que lembramos de Ofélia reage sobre nós com uma força elevada a dez vezes, e nós recuamos de nossa diversão com a bufonaria horrível dos dois escavadores com um choque de horror. Que o Hamlet inconsciente deve tropeçar *neste* túmulo de todos os outros, que ele estaria *aqui*, que ele deveria pausar para escrever com humor na morte e decadência - tudo isso nos prepara para a repulsa da paixão na próxima cena, e para a confissão frenética:

HAMLET: Eu amava Ofélia. Quarenta mil irmãos  
Não poderiam, somando seu amor,  
Equipará-lo ao meu<sup>20</sup> (LOWELL, 1898, pág. 211, tradução minha<sup>21</sup>)

<sup>18</sup> Comentários acerca de David Garrick, ator e dramaturgo inglês, podem ser encontrados na obra de Thomas Raynesford Lounsbury: *Shakespeare as a dramatic artist*.

<sup>19</sup> Original em inglês: “The Grave-diggers scene always impresses me as one of the most pathetic in the whole tragedy”

<sup>20</sup> Tradução de Millôr Fernandes. Original em inglês: “I loved Ophelia; forty thousand brothers Could not with all their quantity of love Make up my sum”

<sup>21</sup> Original em inglês: “All we remember of Ophelia reacts upon us with tenfold force, and we recoil from our amusement at the ghastly drollery of the two delvers with a shock of horror. That the unconscious Hamlet should stumble on *this* grave of all others, that it should be *here* that he should pause to muse humorously on death and decay - all this prepares us for the revulsion of passion in the next scene, and for the frantic confession”



Em *Otelo*, pela primeira vez desde *Romeu e Julieta*, encontramos na primeira metade da peça muitas passagens cômicas em um cenário não necessariamente trágico. As piadas de Iago sobre Desdêmona em sua chegada a Ciprus (Ato II, Cena I), o aspecto humorístico – se é que existe algum – da bebedeira de Cássio (Ato II, Cena III), e a brincadeira do bobo enquanto ele dispensa os músicos no terceiro ato – tudo isso ocorre antes da tragédia propriamente dita, e parecerá cômico ou patético, de acordo com a consciência do leitor da tragédia iminente.

Na segunda metade da peça, a menos que se possa sorrir da inconsciente ironia de Emilia (Ato IV, Cena II), a única cena cômica é a brincadeira entre Desdêmona e o bobo (Ato III, Cena IV). Este diálogo vem imediatamente entre a passagem em que Iago despertou a fúria de Otelo e aquela em que o mouro exige seu lenço de Desdêmona. Pode ser classificada, portanto, com a cena de Osric em *Hamlet*, como existente para aliviar a tensão nervosa da plateia (Classe III); mas seu objetivo mais importante é elevar o *pathos*, contrastando a felicidade inocente de Desdêmona com a paixão ciumenta de seu senhor (Classe II). Os dois últimos atos não contêm nada que seja amplamente cômico.

Em *Rei Lear* e em *Macbeth*, o uso da comédia é semelhante ao de *Hamlet*, já amplamente discutido. Em cada uma, a trágica luta começa no início da peça; e em cada uma a comédia existe, não para seu próprio bem, mas para aliviar, e mais frequentemente para aumentar, o efeito trágico (Classes II e III). Em *Rei Lear*, Edgar e o Bobo e Kent podem parecer risíveis para um público elisabetano, mas para um moderno leitor ou espectador, o efeito é trágico ou patético. Em *Macbeth*, a comédia está limitada praticamente a duas passagens. Em uma, a cena do Porteiro, a qual fica apenas entre “a batida do portão” e a descoberta do assassinato de Duncan, acentua o horror (Classe II) muito mais do que alivia. O outro, o diálogo lúdico entre Lady Macduff e seu filho, pode dar um alívio momentâneo da tensão da cena do caldeirão (Classe III); mas para o leitor, quem sabe que os assassinos estão na porta, essa encantadora tagarelice é, de fato, mais patética. Ainda mais do que a cena entre Desdêmona e o Bobo, ela deve ser considerada trágica em vigor (Classe II). Em *Macbeth*, como em *Rei Lear*, não há comédia que seja cômica.

*Antônio e Cleópatra*, no entanto, é um retorno ao tipo de *Otelo* e *Romeu e Julieta*: o tipo, a saber, em que a trágica questão da luta não é inevitável até o meio da peça. Em sua metade, portanto, encontramos as feitiçarias lúdicas de Cleópatra, a alegria de suas mulheres e a brincadeira de Enobarbo, mas essa mera alegria pelo bem da alegria (Classe

I) ocorre antes de Antônio, em sua paixão por sua “serpente do antigo Nilo”, ter lançado desafio a Otávio.

Desde o momento em que Antônio abandona a irmã de César, a reconciliação é impossível. A luta da morte segue, e o amor de Antônio por Cleópatra resulta na sua destruição. A tragédia, evidente a partir do momento da batalha de Ácio, é ininterrupta. Na ausência da cena final, a comédia reaparece, e depois com efeito trágico: a passagem, a saber, em que o bobo traz para a rainha cativa um áspide, um “verme” - e deseja sua “alegria”.

Uma passagem cômica nesta peça exige uma consideração separada, ou seja, a carruagem dos triunviratos na cozinha de Pompeu (Ato II, Cena 7). Aqui, a alegria é a mais louca; mas o que chama a atenção é a possibilidade que Menas irá cortar o cabo, assassinar os triunviratos e tornar o jovem Pompeu mestre do mundo. Em tal cenário, o efeito da comédia está longe da comicidade, e ainda não é exatamente trágico. Ela nem sequer alivia a tensão da plateia. Pelo contrário, ela acentua a tensão. Talvez, para esta passagem, devamos inventar uma quarta classe: a comédia que acentua, não a tragédia, mas o alvoroço nervoso da cena.

Agora, somente uma peça permaneceu para ser considerada: *Coriolano*. Esta se difere das outras tragédias em que a luta se torna trágica - o conflito espiritual entre o orgulho do herói e o seu dever para com seu país, mãe e esposa - não se tornam completamente inevitáveis até o ato final. O conflito entre Coriolano e a ralé não é trágico. Mesmo quando ameaçado de exílio, ele responde impávido,

Vil matilha de cães [...] sou eu que vos desterro  
O mundo é muito grande. (SHAKESPEARE, 2008, p. 416)

E parte somente para reaparecer vitorioso. Nem o conflito entre ele e o general volusco é trágico. Aufidio, embora seja seu assassino, não é suficientemente grande para ser partidário de uma trágica luta. Estes dois conflitos menores são apenas um disfarce para quatro atos que quase podem ser chamados de exposição, que servem principalmente para deixar claro o caráter do herói e para criar as condições do conflito principal. Esta, a verdadeira trágica luta, é trazida pela primeira vez ao herói quando, no Ato V, Cena 2, ele responde tristemente a Menênio:



Esposa, mãe e filho, desconheço-os. [...]  
Por isso, parte. (SHAKESPEARE, 2008, p. 430)

Com vontade, ele evitaria o problema; mas à vista de Vergília (Ato V, Cena 3), suas paixões contundentes se recuperam. A partir desse instante, qualquer alternativa deve ser “perigosa, se mortal não lhe for” (SHAKESPEARE, 2008, p. 432). Esta, então, é a luta que torna *Coriolano* uma tragédia; seu adiamento ao ato final permite, nas cenas de baixa tensão, uma maior quantidade de alegria pelo zelo da alegria (Classe I) do que esperamos de outra forma. Estas passagens ocorrem nas falas dos cidadãos e de Menênio nos dois primeiros atos, e na conversa do próprio Coriolano e dos servos, no Ato IV, Cena V. A passagem posterior, em vista de sua posição (comparada com os coveiros em *Hamlet*) cairiam geralmente nas classes II e III. Mas em *Coriolano*, as cenas que imediatamente seguem e precedem não contêm tragédia; e não há necessidade, portanto, de aumentá-la ou de aliviá-la.

Tanto em propósito como em efeito, a passagem é meramente cômica (Classe I). No quinto ato, no entanto, o tom é alterado; a desconfiança do velho Menênio pelos sentinelas é decididamente patética (Classe II), e embora “no meio da cena suprema entre o herói, Volúmnia e Vergília, o pequeno Marcus”, para citar o professor Bradley, “nos faz explodir de tanto rir<sup>22</sup>”, contudo nossa risada é tão parecida com as lágrimas que a passagem deve ser classificada como trágica em efeito (classe II).

A discussão anterior, ao mesmo tempo que apontou os casos mais evidentes em que Shakespeare, ao usar a comédia em tragédia, violou o cânone pseudoclássico, também sugeriu, assim espero, um espaço de reconciliação. Em várias dessas tragédias, uma terminação fatal não é de todo inevitável: muitas passagens cômicas, portanto, estão em um cenário não mais trágico do que as passagens cômicas de uma comédia romântica - por exemplo, *Noite de Reis*. Por outro lado, muitas passagens que seriam meramente divertidas, se fossem separadas de seu contexto, são de fato trágicas, se examinadas em relação ao seu cenário.

Se, então, reinterpretarmos o cânone pseudoclássico, se limitarmos a palavra “comédia” àquilo que é cômico, bem como em si mesmo, e excluimos da “tragédia” aquelas cenas iniciais ou atos antes do final trágico se tornar inevitável; se, nesse sentido, tomarmos a frase “comédia em tragédia”, então, em todas essas oito tragédias,

---

<sup>22</sup> Original em inglês: “makes us burst out laughing”

Shakespeare usou a comédia em tragédia, pelo menos uma vez. Mesmo neste caso, o interlúdio após a suposta morte de Julieta, não é necessariamente uma exceção; pois, uma vez que esta peça não é apenas a mais antiga das tragédias das peças de Shakespeare, mas também entre as primeiras peças de teatro de Shakespeare, podemos, se preferirmos, chamar essa passagem de uma tentativa amadora de aumentar a tragédia pelo alívio cômico

Porém, com esta possível exceção, cada passagem cômica ou vem no início da peça onde ela não se situa “na tragédia” – por exemplo, a provocação de Mercúcio em relação à Ama (Ato II, Cena IV) – ou também – como os coveiros em *Hamlet*, o Porteiro e a criança de Lady Macduff em *Macbeth*, o bobo em *Rei Lear*, e a passagem na qual um simples camponês deseja a Cleópatra “muita alegria com o verme<sup>23</sup>” – a passagem cômica é trágica ou patética em efeito, e conseqüentemente, por nossa definição, não é mais “comédia”.

Nas verdadeiras tragédias shakespearianas, por tanto – como distintas de *Titus Andrônico*, *Timon*, *Péricles*, *Cimbelino* e *Tróilo e Créssida* – apenas uma vez Shakespeare de fato viola o cânone pseudoclássico que proíbe a comédia na tragédia.

Se assim for, não se deixe pensar que a antiga discussão entre romancistas e pseudo-classicistas está encerrada. A discussão deles era de nomes, não de realidades.

## Referências

### *Referência principal*

NASON, A. H.. Shakespeare's use of comedy in tragedy. **The Sewanee Review**, v. 14, n. 1, 1906, p. 28-37. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/27530731>>. Acesso em: 15 maio 2017.

### *Referências suplementares*

BRADLEY, A. C. **Shakespearean tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth**. Glasgow: Glasgow University Press, 1904.

COLERIDGE, S. T. **Specimens of the table talk**. New York: Harper & Brothers, 1835

---

<sup>23</sup> Original em inglês: “all joy of the worm”

GILDON, C. Essay on the art, rise, and progress of the stage in Greece, Rome and England. In: ROWE, N. **The works of Mr. William Shakespear**. Volume VII. London: Printed for E. Curll at the Dial and Bible against St. Dunstan's Church, and E. Sanger at the Post-house at the Middle-Temple Gate, 1710, p. I - LXVII.

IAGGARD, I; BLOUNT, E. A catalogue of the several comedies, histories and tragedies contained in this volume. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). **Mr. William Shakespeare's comedies, histories and tragedies**. Published according to the true original copies. London: Stationer's Register, 1623.

HAZLITT, W. Characters of Shakespeare's Plays. In: WALLER, A. R.; GLOVER, A. (eds). **The complete works of William Hazlitt**. Volume I. London/New York: J. M. Dent & McClure, Phillips and Co., 1902. p. 165-362.

JOHNSON, S. Preface to edition of Shakespeare (1765). Reprint. In: SMITH, D. N. **Eighteenth Century essays on Shakespeare**. Glasgow: J. Mac Lehosé and Sons, 1903. p. 112- 161.

LOUNSBURY, T. R.. **Shakespeare as a dramatic artist**: with an account of his reputation at various periods. New York: Charles Scribner's Sons, 1901.

LOWELL, J. R. Shakespeare Once More. In: LOWELL, J. R. **Among my books**. Cambridge: Riverside, 1898. p. 165-227.

ROWE, N. Some account of the life, etc., of Mr. William Shakespear (1709). Reprint. In: SMITH, D. N. **Eighteenth Century essays on Shakespeare**. Glasgow: J. Mac Lehosé and sons, 1903. p. 1- 23

SCHLEGEL, A. W. **A course of lectures on dramatic art and literature**. London: Henry G. Bohn. 1846.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&Pm Pocket, 2011.

SHAKESPEARE, W. **Coriolano**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coleção Teatro Completo. Volume "Tragédias". Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&Pm Pocket, 2016.

SHAKESPEARE, W. **Júlio César**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coleção Teatro Completo. Volume "Tragédias". Rio de Janeiro: Agir, 2008

THEOBALD, L. Preface to Edition of Shakespeare (1733). Reprint. In: SMITH, D. N. **Eighteenth Century essays on Shakespeare**. Glasgow: J. Mac Lehosé and Sons, 1903. p. 63- 91

ULRICI, H. Shakespeare's Idea of Comedy and Tragedy. In: ULRICI, H. **Shakespeare's dramatic art**. Translation by Dora L. Schmitz. Volume I. London: George Bell and Sons, 1890. p. 361-373.

Submetido em: 11 set. 2017

Aprovado em: 08 out. 2017