



A fragmentação da personagem na *Spanish tragedy*, de Thomas Kyd

The character fragmentation in *The Spanish tragedy*, by Thomas Kyd

Leandro Tibiriçá de Camargo Bastos¹

Resumo

O presente artigo procura investigar o desenvolvimento do personagem central na primeira tragédia elisabetana, a Tragédia Espanhola, de Thomas Kyd. Pela primeira vez o palco inglês viu um personagem com desenvolvimento psicológico coerente, além de um desenvolvimento poético e dramático que o complementavam. Pode-se imaginar a importância dessa conquista para o contemporâneo seis anos mais novo de Kyd, William Shakespeare. Após estabelecer critérios para a análise de personagem, investigaremos cena por cena as transformações sofridas por ele.

Palavras-chave: Teatro Elisabetano. Desenvolvimento do personagem. Teatro pré-shakespereano. Estrutura dramática.

Abstract

This article attempts to investigate the development of the central character in the first Elizabethan tragedy, *The Spanish Tragedy*, by Thomas Kyd. For the first time the English stage saw a character with a coherent psychological development, in addition to a poetical and dramatic development that complemented it. One can imagine the importance of this achievement for Kyd's six years younger contemporary, William Shakespeare. After establishing the criteria for the analysis of the character, we will investigate scene by scene the transformations suffered by it.

Keywords: Elizabethan theater. Development of the character. Pre-Shakespearean theater. Dramatic structure.

¹ Doutorando pela Universidade de São Paulo. E-mail: leandrotcb@hotmail.com.

The Spanish tragedy

É a principal obra de Thomas Kyd. A história se passa na Espanha, após uma batalha entre o exército espanhol e o português. Don Andrea, nobre espanhol, foi morto em batalha pelo príncipe português, Baltasar. Baltasar é levado para a Espanha, onde é confrontado com uma proposta de aliança: bastaria ele se casar com uma nobre espanhola e pagar os impostos cobrados que tudo se resolveria. A nobre em questão se chamava Bel-Imperia, antiga amante de Don Andrea. Após a morte de Don Andrea ela iria se envolver com outro nobre, Horácio. Baltasar, junto a Lorenzo, mata Horácio, abrindo caminho para o casamento. Após o assassinato, a ação da peça passa a girar em torno do pai de Horácio, Jerônimo, que irá tramar a vingança final contra os assassinos do filho e a omissão da corte espanhola. Passaremos a examinar a ação em maior detalhe

A peça começa com o fantasma de Don Andrea, um nobre espanhol, ao lado do espectro da Vingança. Don Andrea conta que, enquanto vivo, tinha, na corte espanhola, um amor em segredo, chamada Bel-Imperia. No entanto, numa batalha contra o exército português, ele foi assassinado de maneira traiçoeira pelo príncipe Baltasar. O espírito de Don Andrea não consegue achar descanso, então os deuses infernais (Plutão e Proserpina) decidem mandá-lo, em companhia da Vingança, passar pelo “Portão dos chifres”, no Tártaro, de onde ele vai assistir sua morte ser vingada. A ação passa então para a corte espanhola, para onde os prisioneiros estão sendo levados. Ao chegar na corte, o príncipe português não é tratado como cativo, mas como hóspede. O rei revela o interesse de casar Baltasar com uma nobre espanhola. Dessa maneira, o perigo de sedições no território recém-conquistado seria diminuído. A candidata ao casamento seria, no caso, Bel-Imperia, antigo amor de Don Andrea. Ao chegar na corte espanhola, ocorre um outro incidente com Baltasar. Dois nobres se dizem responsáveis pela sua captura: Horácio e Lorenzo. O primeiro era amigo de Don Andrea, e o segundo era o irmão de Bel-Imperia. O rei busca resolver a questão dando a recompensa para Horácio (de origem mais baixa) e deixando Lorenzo hospedar o príncipe, por ter a casa mais de acordo com a altura do hóspede. Isso acirra ainda mais os ânimos entre eles, colocando ambos de lados opostos da trama. Bel-Imperia pede para que Horácio conte como foi a morte do seu amado e, ao longo do contato entre ambos, eles acabam se envolvendo. De início, Bel-Imperia se sente consternada por sua volubilidade, mas acaba se convencendo que, ao amar o amigo de seu

antigo amado, eles poderiam juntos vingar a morte de Don Andrea. Lorenzo, por outro lado, se une a Baltasar, vendo no casamento da irmã com o príncipe um caminho para atingir seus próprios interesses.

No decorrer da peça acaba ficando claro o envolvimento entre Bel-Imperia e Horácio, fazendo com que Lorenzo e Baltasar planejem se livrar dele. Dessa maneira temos, portanto, Horácio e Bel-Imperia tramando a morte de Baltasar, e Lorenzo e Baltasar tramando a morte de Horácio. O partido que sai vencedor é o de Lorenzo, já que um servo seu, Pedringano, mata Horácio no seu quarto, após uma noite de amor com Bel-Imperia. Horácio recebe uma facada e é pendurado numa árvore, para acabar de morrer sufocado. Pouco depois chega seu pai, Jerônimo, e, ao ver seu filho morto, tem um acesso de desespero. Após a morte de Horácio, a peça passa a girar definitivamente em torno de Jerônimo. É dele o impulso maior, cego e descontrolado por vingança. É interessante notar que, quando o seu projeto de vingança entra em cena, já existiam outros dois: o de Don Andrea e o de Bel-Imperia, agora aliada a Jerônimo, contra Baltasar, além da vingança de Baltasar contra Horácio, que já havia sido consumada; a habilidade de Kyd em organizar uma trama intrincada é vista por toda a crítica posterior (Boas, Edwards, Freeman, Erne) como seu grande trunfo, além de ter sido sua maior contribuição ao teatro elisabetano. Desse momento em diante, a vingança de Jerônimo contra Lorenzo, que (ele ainda não sabe) é o assassino do seu filho, domina a peça até o final. Jerônimo, de início, denuncia o assassinato na corte, inclusive ao rei. No entanto, nada é feito. Por um lado, Horácio era um servidor civil, não chegando ainda a ser um nobre. Por outro, uma punição contra um príncipe que estava implicado numa aliança estratégica, de interesse pessoal do rei, não interessava à corte. O silêncio encontrado por Jerônimo é fundamental para sublinhar o aspecto de loucura que seu desejo de vingança ganha. Diante do isolamento, encontrar o assassino do filho passa a ser sua obsessão. Ao perceber o comportamento errático de Jerônimo, Lorenzo e Baltasar começam a planejar a sua morte. Bel-Imperia denuncia o irmão, mandando uma carta para Jerônimo. Ele, então, arma um plano de vingança destinado não apenas a obter justiça, mas a dar vazão a toda sua fixação doentia. Entra em cena o recurso da peça dentro da peça, também usado por Shakespeare, no *Hamlet*. O mérito da invenção deste recurso, no entanto, não é de Kyd. Ele pegou a ideia não de uma peça, mas de um poema. No caso, o *Courtlie Controversie of Cupids Cautels* (1578), de H.

Wotton (Edwards, p. xlvi). Este poema, por sua vez, já era uma tradução do poema de J. Yver, *Printemps d'iver* (1572). Na versão de Kyd, no entanto, é onde seu uso foi adaptado para o palco, e onde se criou uma tradição longeva. A cena se passa quando um grupo de atores chega na corte. Apresentações teatrais eram um entretenimento comum entre os nobres, inclusive com a participação dos próprios. Jerônimo, então, sugere que seja encenada *Soliman and Perseda* (Kyd é autor de outra tragédia abordando essa história). O próprio Jerônimo fez o papel do paxá, Lorenzo, o papel de Eratos, Baltasar o de Suleimão e Bel-Imperia o de Perseda. No enredo, Perseda, comprometida com Suleimão, o imperador, se envolve com Erastos. No final, o paxá mata Erastos, vingando o imperador, mas, na mesma cena, Perseda mata Suleimão e se suicida. A platéia aplaude, o rei cumprimenta Jerônimo pela magnífica atuação. Então vêm a reviravolta (peripeteia): Jerônimo abre um baú e revela o corpo do filho. Diz que a peça foi sua vingança e que as mortes foram verdadeiras, ou seja, Lorenzo, Baltasar e Bel-Imperia estavam mortos. Tentam contê-lo, ele morde a própria língua, arrancando-a, para evitar falar com o rei. Em seguida rouba uma faca, mata um nobre que o continha (Castela), o próprio rei, e se mata. Na cena final aparece o fantasma de Don Andrea, dizendo que foi vingado, vaticinando descanso para os mortos “bons” (Jerônimo e Bel-Imperia) e tormento eterno no inferno para os mortos “maus” (Lorenzo e Baltasar).

O procedimento: a fragmentação do personagem

O juízo crítico sobre Kyd passou do completo esquecimento (anonimato em antologias com obras suas), pela recuperação por Boas e Schick em 1901 até uma reavaliação profunda a partir dos anos 1950, com autores como Philip Edwards (1959), Arthur Freeman (1967), Peter Murray (1969), e, mais recentemente, Lukas Erne (2002)². Alinhados principalmente a críticos mais recentes, como Freeman e Erne, consideramos que o processo de desagregação mental de Jerônimo, após a morte de seu filho Horácio, é mostrado por Kyd com grande complexidade. Se, por um lado, ele passa a ser tomado de

² Vale mencionar também estudos que não são específicos sobre a obra de Kyd mas que, fazendo avaliações mais amplas sobre o teatro elisabetano, ajudaram a reabilitá-lo: *Shakesperean tragedy before Shakespeare*, de Wolfgang Clemen (1955), *Induction to tragedy: a study in a development of form in Gorboduc, The Spanish tragedy and Titus Andronicus*, de Howard Baker (1957) e *Creating Elizabethan tragedy: the theater of Marlowe and Kyd*, de C. L. Barber (1988).

acessos de melancolia e desespero desde o momento em que vê seu filho assassinado, sua capacidade de discernimento não o abandona, mas vai, gradativamente, ganhando um aspecto mórbido. Essa evolução só pode ser explicada pelo desenvolvimento da trama e pelo que ele tem de revelador em relação à sua época. Para explicitar o fio que prende todos os aspectos psicológicos, históricos e sociais implicados na trama é preciso que foquemos no desenvolvimento da personagem central, Jerônimo, destacando-o do resto do contexto. Para esclarecer tal procedimento, são necessárias algumas palavras.

No livro de maria lúcia levy candeias *A fragmentação da personagem* (2012), a autora ressalta a importância de se compreender a especificidade da situação da personagem, isto é, a necessidade de se fazer um recorte:

[...] de maneira que a análise empreendida no âmbito dos textos teatrais confirme as afirmações da crítica com relação à fragmentação da personagem, mas também crie a possibilidade de percebermos como esse processo se dá dentro das obras (justaposição, dicotomia entre personagem e o que é dito dela, incompatibilidade entre personagem e ação dramática) o que aprofunda a compreensão do problema... (CANDEIAS, 2012, p. 78)

Nesse ponto, a autora se afasta de autores como Cândido, Ginsburg, Abirached e Szondi, entre outros, que, por diferentes motivos, segundo ela, acabam por não observar a evolução da figura.

Entendemos que é justamente essa observação menos detalhada na figura central que faz com que, muitas vezes, a figura de Jerônimo seja vista como pouco problemática, chegando até mesmo ao caricato, levando a leituras empobrecedoras da obra como um todo. Para compreendermos as fases de desenvolvimento da personagem, utilizaremos uma classificação proposta por Candeias (2012).

Tipologia das personagens

A primeira separação proposta pela autora é entre *personagem típica*, que é essencialista, ou seja, não muda, possui traços definitivos e discurso coerente, e *personagem característica*, que passa por mudanças psicológicas. O *personagem típico* tem um traço fortemente dominante, muito bem definido, tende a personificar determinados valores ou sentimentos, apresentando-se como arquétipo (a fraternal Antígona, o avarento Tartufo). A *personagem típica* seria comum na idade média, por exemplo, quando as personagens

correspondiam a tipos fixos, sem profundidade psicológica. Já a *personagem característica* fica mais proeminente com o individualismo do Renascimento, quando o homem passa a ser o único responsável por suas ações, não mais os deuses. Um exemplo seria Hamlet, de Shakespeare (curiosamente, a primeira versão de Hamlet, perdida, é atribuída a Thomas Kyd³).

Essa tipologia me leva a interpretar que Jerônimo seria um personagem intermediário. Não possui ainda a profundidade psicológica de um personagem shakesperiano, mas não é mais um personagem típico, no sentido daqueles encontrados nas Moralidades e Milagres medievais. Sua fragmentação representa tanto a fragmentação da época como o resultado de um conflito psicológico cenicamente exposto. Podemos encará-la como o resultado de um meio corrompido, onde as negociatas políticas tem mais espaço que as noções de justiça. Tal perspectiva iria de encontro à platéia inglesa, observando o império católico espanhol como representação da decadência. Isso nos leva ao problema do contexto, que será tratado. Além disso, uma plateia composta de burgueses e trabalhadores tinha grande interesse nos bastidores da corte.

Tanto personagens *típicas* quanto *características*, entretanto, ainda podem estar sob uma mesma rubrica: a de *personagem íntegra*. Estas seriam personagens controladas por emoções ou princípios que são dominantes até o fim do enredo. As *personagens íntegras típicas* teriam a predominância de um traço de personalidade sem aprofundamento psicológico, representando apenas um *tipo* ideal de ser humano, não uma personalidade individualizada (o glutão, o avarento, etc); as *personagens íntegras características* teriam a predominância de mais de um traço psicológicos sendo analisado, ou seja, os traços específicos de uma personagem serviriam para *caracterizá-la* como uma personalidade individual. No entanto, a *personagem característica* também pode entrar numa nova categoria: a de *personagem dividida*, se nenhum de seus traços predominar, fazendo com que a personagem perca seu contorno. Fedra, por exemplo, é uma *personagem dividida característica* enquanto fica em conflito entre a moral e a emoção, mas, no decorrer da peça, se torna uma *personagem íntegra característica*, já que a emoção prevalece (CANDEIAS, 2012, p. 26). Temos, portanto, a possibilidade de uma personagem ser *íntegra característica* e *dividida característica* na mesma peça. A distinção básica seria, portanto, entre herói dividido, que é aquele que tem mais de uma motivação, e a personagem íntegra, se uma

³ (ERNE, 2012, p. 224)

das motivações for dominante (CANDEIAS, 2012, p. 25). A categoria *personagem característica* se aplica, então, tanto as personagens íntegras como as divididas. Se a necessidade de análise as esgarçar muito, no entanto, as *personagens divididas características* podem se tornar ainda outro tipo de personagem: a *personagem fragmentada*.

Heróis e personagens divididos são compostos por justaposição de traços (CANDEIAS, 2012, p. 41). Heróis divididos estão, no entanto, a um passo de se tornar personagens fragmentados. É esse um passo importante, já que permite mostrar a trajetória de fragmentação da personagem até a dissolução final (CANDEIAS, 2012, p. 45).

Podemos ver, portanto, que encontramos uma gradação entre as personagens: temos as *íntegras típicas*, as *íntegras características*, as *divididas características* e, num passo seguinte, a *personagem dividida fragmentada* (Guinsburg, Rosenfeld). Num caso extremo encontramos ainda a *personagem atípica* (Sarrazac). Passemos a uma breve descrição dos últimos dois casos.

A personagem fragmentada não tem caráter linear, personalidade fixa, mas traços em *justaposição*. Sua estrutura psicológica é mais esmiuçada. Eliminam-se detalhes que individualizam a personagem para buscar traços universais (no caso de Hierônimo, em determinado momento, sua obsessão por vingança e sua melancolia em relação ao filho morto), ganham estrutura mais esquemática. Não há personificação de emoções ou ideias, mas metáforas impessoais (CANDEIAS, 2012, p. XVIII).

A categoria de *personagem atípica* só se aplica a personagens fragmentados e alienados, sem origem determinada, com traços mínimos, sem contexto histórico e social, põe em jogo *qualquer* comunicabilidade (grifo meu) (CANDEIAS, 2012, p. 21).

Poderíamos construir o seguinte esquema, indo da personagem mais íntegra, sem nenhuma divisão, à mais dividida (*personagem atípica*), sem nenhuma caracterização:

ÍNTEGRA:	Personagem íntegra típica (tem apenas uma característica dominante)
	Personagem íntegra característica (tem mais de uma característica, mas uma é dominante)
DIVIDIDA:	Personagem dividida característica (tem mais de uma característica, e mais de uma é dominante)
	Personagem dividida fragmentada (tem mais de uma característica sem nenhuma dominância, apenas justaposição)
	Personagem atípica (apresenta apenas traços dispersos, que não chegam a formar características minimamente delineadas)

Como pretendemos demonstrar ao longo do nosso trabalho, Jerônimo passaria por quase todos os estágios dessa tipologia, começando como personagem íntegro característico, passando para personagem dividido característico, tornando-se personagem dividido fragmentado e terminando a peça com traços do personagem atípico. Mas, para tanto, é preciso considerarmos sua trajetória em relação ao seu contexto.

Contextos

Existem dois tipos de contexto: o *contexto integrado* e o *contexto desintegrado*. No contexto integrado os personagens é que são responsáveis pelo conflito, que, se resolvido, restabelece a harmonia (CANDEIAS, 2012, p. 29).

Na classificação *contexto desintegrado* “entram todas as personagens que se fragmentam para subsistir dentro de um contexto desintegrado e desintegrador” (CANDEIAS, 2012, p. 59). No contexto desintegrado, o conflito emerge das contradições do meio, o que leva a autora a dizer:

[...] quando a personagem se fragmenta em decorrência do meio em que está inserida, há, em geral, a necessidade de focar o ambiente. Esse deslocamento do foco da ação para o ambiente implica na suspensão da presentificação, o que significa ampliar os recursos épicos, desdramatizar o drama. (CANDEIAS, 2012, p. 19)

A desdramatização do drama implica, pois, o uso de recursos épicos. Isso ocorre na *The Spanish tragedy* desde o primeiro ato. A primeira cena já é inspirada no sexto canto da Eneida⁴. Isso levanta uma questão. A autora coloca a questão da desagregação do personagem e do contexto como resultado de um desenvolvimento de recursos nos textos teatrais. Estes recursos, que incluem a desdramatização e o uso do épico, apareceriam dentro de um panorama histórico que levaria ao esgarçamento do tecido dramático. É possível, então, aplicar tais conceitos de personagem e de contexto, desenvolvidos levando em consideração a dramaturgia moderna, a uma peça do Renascimento? Vejamos como estas questões se desenvolvem dentro da própria obra da autora.

⁴ Toda a introdução, onde Andrea descreve as visões infernais e os caminhos a serem tomados até encontrar a Vingança. Na Eneida: “Parte-se a estrada aqui: de Dite aos paços / corre à direita, e além nos fica o Elísio, / No ímpio Tártaro, à esquerda, os maus padecem.” (VI, II. 540-3; vide Maro (1964), trad. MENDES, Manuel Odorico, p. 234)”. Na *The Spanish tragedy*: “Havia três caminhos: na direita / Caminho aberto para os ditos campos comentados / Onde vivem amantes e guerreiros, / Mas cada um contido em seus limites; /”. (ato I, cena I, verso 59 em diante; vide Heliadora (2015), p. 15).

A autora começa desenvolvendo seus conceitos num panorama eminentemente histórico, localizando no Renascimento a base do desenvolvimento de problemas que vão se acentuar no romantismo e aflorar na modernidade.

Num primeiro momento, teríamos, no Renascimento, mais cuidado com a caracterização da personagem, que é mais individualizada que na antiguidade (ou idade média). Podem ser interiorizadas, como a Fedra de Racine ou o rei Lear, de Shakespeare, ou exteriorizadas, como as de Lope de Vega (CANDEIAS, 2012, p. 7). Nesse momento teríamos a passagem da personagem típica à personagem característica (que podem ser divididos ou não). Georg Lukács fala do herói problemático, que por defender valores autênticos num mundo inautêntico, onde os valores de troca são separados dos valores de uso, o que começa no Renascimento, está alienado do meio degradado (CANDEIAS, 2012, p. 39). Além da questão econômica, a autora localiza também uma questão cultural: “na Renascença, o ideal unitário sofre seu primeiro grande abalo, com o antagonismo das representações do cristianismo e de Maquiavel” (CANDEIAS, 2012, p. 79)

Num segundo momento, no *Fausto*, de Goethe, a autora situa o início da fragmentação. Como a personagem passa por vários estágios sucessivos, e não concomitantes, a peça é fragmentada, mas a personagem permanece íntegra (CANDEIAS, 2012, p. 10).

A personagem dividida e desintegrada (do meio) apareceria plenamente num contexto moderno. A autora define (citando Jacó Ginsburg, mas sem dar a referência) a fragmentação da personagem como, primeiro, uma personagem com traços justapostos que caminha para a fragmentação, através da psicologização (CANDEIAS, 2012, p. 39). Em seguida, evoca Richard Gilman, Peter Szondi e Robert Abirached (novamente sem referência), e dá o exemplo de *Senhorita Júlia*, de Strindberg: “a senhorita Júlia estabelece um mundo de descontinuidade, fragmentação e contradição, não simplesmente como tema, mas como modo de ser” (CANDEIAS, 2012, p. 38). Isso, graças à sua história. Tendo sido criada com valores libertários pela mãe, e aristocráticos pelo pai, Júlia rompe com a família para ficar com os empregados, não conseguindo ser aceita por estes. Vemos uma personagem desintegrada pelo contexto.

Em relação ao contexto desintegrado, encontramos novamente exemplos modernos: numa peça como *Casa de bonecas*, de Ibsen, se considerarmos que se critica a hipocrisia em

geral, não um casamento em particular, podemos considerar o contexto desintegrado (CANDEIAS, 2012, p. 29). Nora se considera feliz no casamento, mas descobre que o marido, ao sentir a carreira ameaçada, a rejeitaria, mantendo apenas as aparências, e ainda a afastaria dos filhos. Mesmo depois da situação resolvida ela decide se afastar, demonstrando que o problema não está em uma situação específica, mas em uma estrutura social.

Podemos nos perguntar, portanto, se essa classificação só serviria dentro dessa linha evolutiva ou se poderia ser utilizada para qualquer personagem e qualquer contexto em qualquer época. A própria autora responde.

Ao descrever a diferença entre herói e anti-herói, a autora declara que “temos que voltar à Grécia e Roma e apontar as diferenças de construção já existentes a partir daquele período” (CANDEIAS, 2012, p. 73). E exemplifica: “[...] a personagem fragmentada já existia, principalmente em textos cômicos e farsesco, em épocas muito anteriores (Bilicleão em *As vespas*, de Aristófanes)” (CANDEIAS, 2012, p. 70).

Podemos então concluir, junto com a autora:

[...] a análise das peças nos permite afirmar que nem a personagem fragmentada e nem o contexto desintegrado são invenções do século vinte, de maneira que parece-nos que o problema não reside numa concepção unitária do indivíduo, ou mesmo de sociedade, mas num ideal unitário. Senão vejamos: desde o mundo helênico, o homem é concebido como composto de uma parte racional e de outra irracional (as paixões). É portanto bifacetado”. (CANDEIAS, 2012, p. 78)

A raiz do problema estaria, portanto, na própria concepção de ser humano:

[...] a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre *incompleta*, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário. Esta impressão se acentua quando investigamos os, por assim dizer, fragmentos do ser, que nos são dados por uma conversa, um ato uma sequência de atos, uma afirmação, uma informação. Cada um desses fragmentos, mesmo considerado um todo, uma unidade total, não é uno, nem contínuo. Ele permite um conhecimento mais ou menos adequado ao estabelecimento da nossa conduta, com base num juízo sobre o outro ser; permite, mesmo, uma noção conjunta e coerente deste ser mas essa noção é oscilante, aproximativa, *descontínua*. Os seres são, por natureza, misteriosos, inesperados. Daí a psicologia moderna ter ampliado e investigado sistematicamente as noções de *subconsciente* e *inconsciente*, que explicariam

o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer. (CANDIDO, 2005, p. 12⁵ apud CANDEIAS, 2012, p. 35, grifos da autora)

Daí concluirmos ser possível utilizar a tipologia de personagem proposta pela autora para personagens de qualquer época, incluindo a época elisabetana. Primeiro pelo fato de que Candeias identifica a possibilidade de usar características reforçadas num determinado momento cronológico para analisar personagens surgidos em outro. Acreditamos que isso se deve ao fato de que a complexidade humana, em qualquer época, embora explorada de maneira diversa, se mantém como uma constante. Os traços enfatizados numa época não apagam os outros relegados ao segundo plano. Segundo, pelo momento de mudança em que Kyd escreve. As épocas de transição têm por característica assumir traços de mais de uma época, muitas vezes antecipando conseqüências que só vão se mostrar claramente muito tempo depois.

Jerônimo: o caráter multifacetado da personagem

Thomas Kyd, como o renascimento em geral, tinha como referência a retórica clássica, o que inclui a divisão feita no sexto capítulo da retórica aristotélica. Segundo essa perspectiva, o primeiro ato serviria para apresentar a situação. Temos, no caso da *Spanish tragedy*, a presença de Jerônimo na corte como Juiz, exercendo sua função junto ao rei. O conflito estaria entre seu filho, Horácio, e Baltasar. O segundo ato serviria para o desenvolvimento da trama. Vemos aí a união de Horácio e Bel-Imperia, e a união de Lorenzo e Baltasar para tirar Horácio de cena. Temos, nesse mesmo ato, a reviravolta, quando Horácio é assassinado e Jerônimo torna-se um homem dividido entre sua inclinação pela resolução legal do crime cometido e o desejo de vingança. No terceiro e quarto atos vemos a precipitação de Jerônimo a uma condição de desamparo legal e desespero pessoal, levando, enfim, à desagregação do personagem e ao desfecho trágico.

A questão é que, nesta perspectiva, a complexidade da personagem fica em segundo plano em relação ao mecanismo retórico da peça como um todo. Isso pode ser problemático no que diz respeito à percepção dos conflitos da personagem, dando a sensação de gratuidade em algumas de suas ações (do que, realmente, Kyd foi acusado).

⁵ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Pretendemos, portanto, utilizando os critérios expostos acima, examinar, ato por ato, as ações de Jerônimo. Para tanto seguiremos a sugestão de Ryngaert concernente à decupagem de cenas. Para o autor, “a decupagem é a melhor maneira de apreender o real, organizando-o” (RYNGAERT, 1996, p. 40). É na decupagem que se percebe “as escolhas dos autores”, e como eles “organizam seu universo mental e o estruturam em função de ritmos que lhe são próprios” (p. 39). Examinando cena por cena da presença de Jerônimo, veremos que tipo de personagem ele se mostra ao longo de cada trecho da peça.

Estaremos, também, analisando as cinco adições apresentadas na peça após 1602.

Ato I: Jerônimo como personagem integrado

Na cena um temos apenas o fantasma de Don Andrea e o espectro da vingança dando informações sobre o contexto da ação.

Jerônimo aparece na cena dois, não como nobre, mas como magistrado e conselheiro do rei, desejando que seu filho⁶ “possa sempre servir ao meu soberano senhor, ou perecer a não ser que sirva o meu senhor”⁷. Sua próxima fala o coloca em defesa do filho, no que diz respeito à sua querela sobre quem prendeu o príncipe português, Baltasar, tendo como contendores Horácio (filho de Jerônimo) e Lorenzo. Seu filho “jamais tinha agradado seus olhos, até aquele momento”⁸. Após mais uma altercação entre os contendores, Jerônimo faz sua última fala na cena, em que faz mais uma defesa de Horácio, dizendo saber que o rei é justo e sábio, e por isso deve falar em favor de Horácio, já que “aquele que caçou o leão é o vencedor, não quem apenas usou a sua pele; assim lebres puxariam os pelos das barbas do leão”⁹, querendo dizer que Lorenzo entrou no combate quando o príncipe já estava rendido por Horácio. Esse verso (sobre a lebre e o leão) Kyd tirou de um adágio de Erasmo, mas sua origem remonta a Marcial. O uso de material literário e poético de Kyd vêm principalmente da antiguidade, mas também de autores franceses e italianos¹⁰.

⁶ As traduções são semânticas. Estratégias de tradução serão discutidas no momento específico.

⁷ “Long may he live to serve my sovereign liege, And soon decay unless he serve my liege.” (I. II, 98-99)

⁸ “He never pleas'd his father's eyes till now” (I. II, 119)

⁹ “He hunted well that was a lion's death, / Not he that in a garment wore his skin : / So hares may pull dead lions by the beard.” (I. II, 170-173)

¹⁰ Cf. Philip Edwards (in KYD, 1959, p. 15).

Após sua fala Jerônimo é contido pelo rei, que, com uma postura indulgente e conciliadora, decide que Horácio ficará com a recompensa, e Lorenzo com o hóspede. Nesta cena encontramos um tipo de oratória cortesã presente na convivência aristocrática da época, como na cena em que Horácio é indicado como um dos responsáveis pela prisão de Baltasar, quando Jerônimo fala: “Longa vida tenha, para servir meu senhor / E cedo decaia a não ser que sirva meu senhor”¹¹ (as traduções, daqui em diante, são semânticas e de nossa autoria). Tal retórica perpassava tanto a interação direta como a própria literatura (RICHARDS, 2003, p.1), e se caracterizava pelo uso da amplificação. Segundo Peter Mack, a amplificação era um estilo mais elaborado que um escritor usava para dar ênfase uma passagem ou para conseguir uma resposta emocional do público (MACK, 2002, p. 149). Enquanto aparece como *personagem íntegro*, essa será a fala característica de Jerônimo. Quando se torna *personagem dividido*, sua retórica muda, passando para um estilo mais direto.

Nas cenas três e quatro, Jerônimo não aparece.

Na cena cinco, vemos um jantar em honra do príncipe Baltasar, já tratado como convidado e posto a par dos planos de matrimônio entre as duas cortes do rei espanhol. O responsável por providenciar o entretenimento (uma “diversão cheia de pompa”, nas palavras do rei) era, numa dessas ironias típicas de Kyd, Jerônimo. Ele entra trazendo três “reis” aprisionados. Cada um lhe entrega um estandarte e, enquanto ele entrega o estandarte para o rei, faz um discurso explicando de que se trata. O primeiro seria Robert, conde de Gloucester, que, segundo Jerônimo, chegou em Portugal com vinte mil homens e forçou um rei sarraceno a servir a Inglaterra. O segundo seria Edmond, Conde de Kent, que teria vencido um rei português numa batalha. O último seria John de Gaunt, Duque de Lancaster. Este teria aprisionado um rei de Castela. Entre cada estandarte o rei falava a Baltasar no sentido de que não havia problema em servir outro rei, já havendo até laços entre Espanha e Portugal (ver acima comentários sobre esse episódio).

O que nos interessa nesse momento é que Jerônimo usou alguns fatos históricos, ainda que de maneira pouco apurada, para construir uma alegoria agradável ao rei e ao seu hóspede. Vemos, portanto, que, no primeiro ato, Jerônimo era um *personagem integrado* num contexto integrado. Não só possui traços dominantes (fidelidade, obediência) como

¹¹ “Long may he live to serve my sovereign liege, / And soon decay unless he serve my liege.” (I. I, 98-9)

tais traços ajudam a manter a ordem estabelecida no reino. É esse Jerônimo, fiel servidor do senhor seu rei, que deixamos no primeiro ato.

Ato II - Jerônimo: personagem dividida pela dor

A primeira cena mostra a aliança entre Lorenzo e Baltasar, e as maquinações do primeiro para obter informações de sua irmã, chantageando um empregado da mesma, Perdringano. A segunda cena mostra a aproximação entre Horácio e Bel-Imperia. A terceira mostra o rei preparando o casamento entre Baltasar e uma aristocrata espanhola. Na quarta cena, vemos Lorenzo tentando aproximar Baltasar de Bel-Imperia, além do aumento das animosidades entre Baltasar e Horácio, agora por causa de Bel-Imperia. Em nenhuma dessas cenas a figura de Jerônimo aparece. No final da quarta cena, enquanto Horácio e Bel-Imperia estão juntos no quarto de Horácio, Perdigrando os trai, levando os assassinos para o esconderijo dos amantes, onde Horácio é morto, sob os gritos de Bel-Imperia.

A quinta cena, portanto, começa com Jerônimo em seu quarto, sendo acordado por gritos de uma mulher pedindo socorro dentro do seu jardim (“que gritos me arrancam da cama nua / e gelam meu coração palpitante com medo trêmulo?”¹²). Ao se levantar, vai ao seu jardim e encontra um homem pendurado numa árvore (“mas espere, que espetáculo sanguinário é esse? / um homem enforcado e os assassinos fugiram”¹³). Apenas depois de cortar a corda que o prendia Jerônimo reconhece, primeiro a roupa, depois o próprio filho (aquelas roupas que eu muitas vezes vi / Meu Deus, é Horácio, meu doce filho / Oh, não, mas aquele que outrora foi meu filho”¹⁴). De início, faz um monólogo lamentando o assassinato, utilizando símiles poéticos que preenchem uma situação de pesar (oceano de lágrimas, noite que cobre o pecado). Logo em seguida entra sua mulher, Isabela. Ela reconhece o filho. Jerônimo a chama para lamentar o acontecido e diz que conhecer o assassino ainda seria algum alívio. Isabela também faz o seu lamento (corram fontes de lágrimas, soprem suspiros).

¹² “What outcries pluck me from my naked bed, / And chill my throbbing heart with trembling fear” (II. IV, 63)

¹³ “But stay, what murd'rous spectacle is this ? / A man hang'd up and all the murderers gone,” (I. V, 9-10)

¹⁴ “Those garments that he wears I oft have seen / Alas, it is Horatio my sweet son ! , / O no, but he that whilom was my son.” (I. V, 13-15)

Nesse ponto começa a primeira adição. No texto da *The Spanish tragedy* foram feitas cinco adições. São partes que a peça não continha até a edição de Pavier, em 1602. A disputa sobre a autoria tem sido grande. Nomes como Johnson, Webster e Shakespeare foram citados pelos mais diversos comentadores (Coleridge, Boas, Edwards, etc). Estudos mais recentes, como o de Douglas Bruster, tendem a considerar Shakespeare como o nome mais cotado. Trataremos desse problema de forma mais extensa em outro momento. O que nos interessa, agora, é perceber o quanto estas adições influenciam (ou não) a presença de Jerônimo na peça. Para tanto, comentaremos cada cena em que elas aparecerem primeiro sem, e depois com tais adições.

Sem a primeira adição, após se lastimar por não conhecer os assassinos e do lamento de Isabela, Jerônimo diz que o filho foi uma “rosa arrancada antes do tempo”¹⁵. Diz que vai ficar com o lenço ensanguentado do filho, até que sua morte seja vingada. Pede que a esposa “encerre os prantos”, para que descubram quem é o assassino e a chama para tirar o filho daquele “lugar amaldiçoado”. Termina a cena com uma longa fala em latim, já que cantar (no caso de um canto fúnebre) seria inadequado. Essa oração é parte invenção de Kyd, parte versos tirados de Tibulo e Virgílio. Nela, Jerônimo diz que precisa de ervas que lhe tragam alívio, mesmo que na morte, mas que não apressaria a morte antes da vingança (KYD, 2014, p. 40).

Podemos perceber, pela descrição, que Kyd faz uma condução de certo modo bastante contida para uma cena com tal dramaticidade. Os pais lamentam, tem um momento de estupor diante do filho morto, mas em seguida Jerônimo tenta conter o lamento da esposa, fala em vingança e faz uma oração em latim.

A primeira adição, assim como as outras, busca ressaltar a dramaticidade da cena. O que ela(s) traze(m) é uma cena com tintas mais fortes, reforçando os aspectos mais descontrolados das reações. Senão, vejamos.

Na adição, entre o lamento de Isabel e o verso sobre a rosa arrancada antes do tempo, Jerônimo tem um momento de loucura. Isabela percebe que algo aconteceu com seu marido. Ele chama os empregados e os manda ver se Horácio havia voltado de uma visita a Baltasar. Isabela exclama: - ele enlouqueceu. Então Jerônimo exclama que, com os favores que o filho havia recebido do rei, não poderia estar morto. Acha estranho que “aquele sujeito” tivesse pego as roupas do filho, e manda um empregado chamá-lo na casa

¹⁵ “Sweet lovely rose, ill-pluck'd before thy time,” (II. V, 46)

do Duque de Castela, já que ele e a mulher tinham tido “sonhos ruins”. Pergunta a um empregado se ele sabia “quem era aquele”. O empregado fala que é o “seu senhor, Horácio”, e Jerônimo dá risada, dizendo que existem aqueles que são mais iludidos do que ele. O empregado estranha, Jerônimo diz que também tinha jurado ser Horácio, graças as roupas, ao que a mulher exclama que “quem dera não fosse”. Jerônimo a repreende dizendo estranhar que seu “suave peito” pudesse ter um pensamento tal que algo tão negro acontecesse com seu filho. Ao ser advertido novamente pela mulher, ele volta a reconhecer o filho. Cai em desespero novamente (“confusão, engano, tormento, morte e inferno, / afundem seus espinhos de uma vez em meu peito frio / agora rígido de terror...”¹⁶). Só então volta para o lamento final e a oração latina.

A adição adianta uma tendência da peça. Kyd leva Jerônimo aos poucos à loucura, que é determinada pelo desenvolvimento dos acontecimentos. Primeiro Jerônimo vê suas possibilidades de justiça por via legal serem fechadas. Não interessa, à corte, interromper um casamento com um príncipe para investigar um assassinato. Depois da cena onze, no terceiro ato, com esse quadro de injustiça cristalizado, é que Jerônimo se decide definitivamente pela vingança pessoal e sua personalidade de jurista se fragmenta. Kyd conduz a ação de modo bastante consequente, tendo a precipitação que ocorre no enredo trágico extremamente bem delineada. Lembremos que Kyd pode até ser considerado um bom poeta (“talvez um gênio poético”, segundo Eliot), mas é sem dúvida um gênio dramático. As três primeiras adições, de algum modo, esgarçam esse tecido dramático tão bem construído, mas trazem, por outro lado, força cênica, sendo cenas muito ao gosto do público que comparecia ao teatro elisabetano. A impressão de interrupção da trama é maior nas três primeiras adições, mas, a partir da quarta, com a mudança de Jerônimo consolidada, elas se encaixam melhor.

Na última cena do segundo ato, vemos o fantasma de Andrea lamentando o acontecido e a Vingança garantindo que ele seria vingado.

Após a morte de Horácio, Jerônimo deixa de ser a *personagem íntegra* do primeiro ato e se torna uma *personagem dividida pela dor*. No entanto não se fragmenta, já que mantém suas noções de justiça. Segundo Candeias, “...as figuras só se fragmentam inteiramente quando não há uma hierarquização dos valores antagônicos que

¹⁶ “Confusion, mischief, torment, death and hell, / Drop all your stings at once in my cold bosom...” (KYD, 2014, p. 37)

manifestam..." (Candeias 2012, p.80). Para Jerônimo ainda existe uma hierarquia. Apesar de sua dor, como veremos no terceiro ato, ele ainda vai procurar as vias legais. O fiel servidor do rei, que deixamos no primeiro ato, no entanto, se torna um homem torturado e dividido.

Comentário final

A importância de Thomas Kyd para a formação do teatro elisabetano não pode ser mais evidente. Ele foi o primeiro dramaturgo a escrever uma peça com desenvolvimento orgânico, em que cada acontecimento estivesse ligado ao todo. Como vimos acima, se Marlowe preparou o verso elisabetano, Kyd preparou o teatro. Sua peça, *The Spanish tragedy*, foi publicada na mesma época que *Tamburlaine*, de Marlowe ("no final dos anos 1580"¹⁷). Se é impossível saber qual peça teve a precedência, tendo a honra de ser a primeira tragédia elisabetana, podemos dizer, sem sombra de dúvida, que a *The Spanish tragedy* foi a primeira tragédia de vingança, e a primeira tragédia articulada enquanto tal. *Tamburlaine*, apesar de sua fundamental contribuição para a poesia cênica do período, tem uma estrutura rapsódica, apresentando mais uma sucessão de episódios do que uma trama que se desenrola utilizando um nexos causal rigoroso. Esperamos que, através da nossa análise, essa contribuição de Kyd tenha ficado clara para o leitor. Ao analisarmos cada fala do personagem principal, Jerônimo, buscamos reconstituir não só a sua trajetória, mas o desenho da peça como um todo. A maneira como ele emerge de um personagem secundário para o centro da ação, sua transformação de funcionário fiel da coroa para pai injustiçado, e, depois, para assassino sedento de vingança, seu processo de enlouquecimento crescente, em contraposição com um meio surdo às suas súplicas de justiça, mais do que características pessoais, constituem a própria "carpintaria" da peça. É a partir desse processo central que se deslocam as subtramas e que os outros personagens se colocam. Mesmo sem estarem diretamente influenciados por Jerônimo os personagens concorrem para compor um todo equilibrado. Tomemos o exemplo do rei português. Quando Villuppo mentiu ao rei, dizendo que seu filho, príncipe Baltasar, estava morto, o rei mandou prender Alessandro, nobre português que assegurou que o príncipe sobrevivia. Após saber que o filho estava vivo na corte espanhola, o rei solta Alessandro e

¹⁷ "...at the end of the 1580s" (ERNE, 2001, p. 2)

prende Villuppo. Ora, se uma das funções das subtramas é servir de comentário à ação principal, podemos ver aí um caso em que a justiça foi feita, e não ignorada por interesses políticos, como no caso da corte espanhola em relação à morte de Horácio. O mesmo pode ser dito do jogo de retomadas existentes na peça. A primeira apresentação de Jerônimo na corte é elogiosa, mas trazendo prenúncios de problemas em relação à sucessão do rei. A apresentação de Jerônimo no último ato faz um contraponto em relação aos elogios e confirma os prenúncios. Os subentendidos das falas de Jerônimo no momento de encenar a peça também são extremamente significativos (“eu farei o assassino pois eu me preparei para isso”, ou “você me deram motivo para encenar uma tragédia, com certeza deram”). Todo esse jogo de paralelismos cênicos e poéticos, contraposições e retomadas, garante à *The Spanish tragedy* a densidade de um texto extremamente bem articulado.

Referências

BOWERS, Fredson. **Elizabethan revenge tragedy**. Princeton: Princeton University Press, 1959.

CANDEIAS, Maria Lúcia Levy. **A fragmentação da personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

EPSON, William. The Spanish tragedy. In: KAUFFMANN, Ralph J. (Ed.). **Elizabethan drama**. Oxford: Oxford University Press, 1978.

ERNE, Lukas. **Beyond the Spanish tragedy: a study of the works of Thomas Kyd**. Manchester e New York: Manchester University Press, 2001.

FREEMAN, Thomas. **Thomas Kyd: facts and problems**. Oxford: Clarendon Press, 1968.

HELIODORA, Barbara. **Dramaturgia elizabetana**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

KYD, Thomas. The Spanish tragedy. In: GASSNER, John; GREEN, William (Ed.). **Elizabethan drama**. New York: Applause, 1990.

KYD, Thomas. The Spanish tragedy. In: BOAS, Frederik S. (Ed.). **The complete works of Thomas Kyd**. Oxford: Clarendon Press, 1901.

KYD, Thomas. **The Spanish tragedy**. Philip Edwards (Editor). Londres: Methuen & Co Ltd, 1959.

KYD, Thomas. **The Spanish tragedy**. Michael Neill (Editor). Londres: Norton & Company, 2014.

MACK, Peter. **Elizabethan rhetoric theory and practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MARO, Virgílio. **Eneida**. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Editora Brasileira, 1964.

PIESSE, A. J. Kyd's Spanish tragedy. In: HATTAWAY, Michael (Ed.). **A companion to English Renaissance literature and culture**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

RICHARDS, Jennifer. **Rhetoric and courtliness in early modern literature**. Cambridge University Press, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Submetido em: 29 jul. 2017

Aprovado em: 19 nov. 2017