

O Drama Stuart entre a História e a Psicopatologia

K. Ludwig Pfeiffer

Universidade de Bremen

Alemanha

Abstract: In Stuart drama, the uneasy balance between grandiose conceptions of state and monarchical power and radical skepticism delicately enacted by Shakespeare falls apart. In Shakespeare's later plays like *The Tempest*, it is already clear that the King's two bodies are predicated upon a certain type of secular power - the King as head of a well-delimited territory. This changes with the transition of Britain towards a sea power. As Carl Schmitt and others have shown, the old conceptions do not make convincing sense anymore. Therefore, the Stuart kings tried to reinvent monarchical authority in an 'absolutist' form. In the 'Baroque', highly 'artificial court masque', this image of authority gains a short-lived splendour. In those - much more significant - plays, however, which formally follow the Shakespearean pattern, this show falls apart into the display of bodily fetishism and psychopathology.

Key-Words: Stuart Drama and Psychopathology; Absolutist Monarchical Authority; Bodily Fetishism and Psychopathology

Resumo: No drama Stuart, o equilíbrio inquietante entre concepções grandiosas do Estado e o poder monárquico e o ceticismo radical desempenhado sutilmente por Shakespeare se desfazem. Nas últimas peças de Shakespeare como *A Tempestade*, já está claro que os dois corpos do Rei são afirmados sobre um certo tipo de poder secular – o Rei como chefe de uma território bem delimitado. Isso muda com a transição da Bretanha em direção a uma potência marítima. Como Carl Schmitt e outros mostraram, as concepções antigas não criavam mais sentidos convincentes. Portanto, os reis Stuart tentaram reinventar a autoridade monárquica numa forma “absolutista”. No Barroco, a máscara de corte altamente artificial, essa imagem da autoridade ganha um esplendor de vida curta. Nessas peças, contudo, – muito mais significantes – as quais seguiam formalmente o padrão Shakespeariano, essa apresentação se desfaz em exposição do fetichismo corporal e psicopatologia.

Palavras-Chave: Drama Stuart Psicopatologia; Autoridade Monárquica Absolutista; Fetichismo Corporal e Psicopatologia.

I.

Uma observação preliminar e trivial. Em geral, os historiadores da cultura não são muito sutis ao aplicar o termo “Barroco” à Inglaterra, para nada dizer da região muito mais vaga e mais heterogênea chamada Ilhas Britânicas. E, como todos nós sabemos, o âmbito, para o qual os termos da periodização são realmente muito atrativos, não é muito importante de qualquer maneira. Ainda assim, e mesmo num modo convencional, gostaria de defender o título e a ideia de nossa conferência: em termos culturais e estéticos, é possível considerar a transferência do poder real de Elizabeth e dos Tudors a James I e aos Stuarts como uma transição da Renascença ao Barroco. O gênero crucial do divertimento da corte dos Stuarts pode e deve ser considerado uma forma de arte “barroca”, um multimeio, como se fosse, com suas correspondentes complicações do design do palco, das aparências, ilusões, realidades sempre mitológicas, e mitos em parte uniformemente reais.

Meu foco não está de fato aí. Mas o nível de implicações na transição de Elizabeth para James perpassa exatamente minhas considerações centrais. Quero mostrar três coisas: primeiro, que há uma mudança de grande projeção naquilo que a sociologia fenomenológica de Alfred Schütz chamou de realidades soberanas, na combinação e interação cruciais do que a sociologia do conhecimento de Max Scheler conceitua como fatores ideais e reais na composição da realidade de uma sociedade. Segundo, que isso leva ao que algumas teorias hoje, em particular, o construtivismo e as neurociências, descrevem como a autopoiesis, a autorreferencialidade, até mesmo a autonomia dos processos mentais. Terceiro, que muito além de todas essas teorias, além dos processos (inconscientes) neurais por um lado, dos códigos sociais e culturais dos fatores reais e ideais de outro, as formas mais desenvolvidas do drama crítico dos Stuarts descobrem a autonomia da consciência ou da vida consciente. Normalmente não temos linguagem para expressar isso. Ou somos captados na inexpressividade físico-química dos processos neurais ou no excesso de sentido das linguagens referenciais – sociais, culturais, psicológicas. Portanto, como vocês verão, somos induzidos a recorrer

às imagens dramáticas dos Stuarts da vida psicopatológica consciente. Minha fala também consiste num esforço de me sair melhor que meu título.

Tanto para a Renascença como para o Barroco, sociedade e cultura estão, em princípio, incrustadas naquilo que na Inglaterra era chamado de corpo político. Essa comunidade (commonwealth) (o termo refere-se originalmente apenas à Inglaterra, não, como no século XX, aos destroços do império) era simbolizada e representada principalmente pelo soberano. O topo da hierarquia inclui mais ou menos toda essa mesma hierarquia. Dá sentido e direção às suas normas e possibilidades religiosas, políticas, sociais e culturais. O soberano não é apenas, como o termo corpo político pode sugerir, um líder político no sentido moderno, técnico. Embora a figura condutora não determine, ele ou ela prefigura os imperativos e as tendências da cultura como um todo.

Desse modo, em Shakespeare, tanto a ação pública como a interação privada são normalmente organizadas em torno de um centro fixo das figuras socialmente condutoras de algum rei. Mesmo se a ação é dominada pela política de força num sentido moderno, até os reis são continuamente postos à prova também para um âmbito mais compreensivo de qualidades – ou defeitos.

As peças de Shakespeare não são retratos reais de Reis ou Rainhas. Não apenas por causa da censura que as peças tem que ser invenções. Mas, apesar dos níveis de cópia da peça (e peças dentro da peça), não são apenas peças. Isso acontece, no mínimo aparentemente, nos séculos XVIII e XIX. Naquela época, as peças e frequentemente a literatura em geral exigiam autonomia estética. Transformam-se na “*house beautiful*” (Walter Pater) da educação e da edificação estéticas. A *house beautiful* não mais representa o essencial da vida, mas assemelha-se a um museu imaginário.

Especialmente na Renascença inglesa, as peças são criadas pelas e atribuídas às pretensões das realidades soberanas, com o soberano em seu centro. As *preocupações* vitais do drama elisabetano não podem ser inventadas, como argumentou Carl Schmitt, num notável pequeno livro, sobre a invasão da(s) peça(s) pelo tempo e pela história. A imagem (particularmente alemã) do dramaturgo sentado em casa, molhando sua pena em sangue e concluindo tragédias importantes é errônea. Com o pathos da Tempestade e da tensão desvanecendo, Schiller, por exemplo, torna-se muito sabiamente um escritor para um mercado literário de uma sociedade afastada dos problemas que suas peças

revelam. Os grandes problemas trágicos de Schiller tendem às decorações estéticas para épocas que estão satisfeitas de se ter livrado dos conflitos trágicos, mas que esquecem sua grandeza trágica. Ninguém melhor sabe do que Kathrin Rosenfield o quão difícil foi para Hölderlin cavar um ritmo de fatos e ideias aos quais a inevitabilidade trágica não pode ser negada. Ao contrário, essas liberdades que Shakespeare toma com respeito às assim chamadas fontes são apenas a conversão de seu conhecimento sobre os problemas que mantém seu público cativado (Schmitt, p. 38). Obviamente Shakespeare escrevia muito para o mercado. Mas tal mercado é conduzido, não por preocupações nostálgicas, mas do momento.

Schmitt afirma, penso que corretamente, que um “núcleo da realidade histórica”, ou seja, algo concebido como um problema vital histórico deve conduzir qualquer dramaturgo respeitável. Pode-se chamar esse núcleo de histórico e, até certo ponto, com a religião envolvida, *a priori* epistemológico. Precisamente porque esse núcleo é tão importante, com muita frequência não pode ser apresentado em nenhuma forma direta. Amiúde toma a forma de um tabu histórico, que invisivelmente, mas indiscutivelmente, espreita no pano de fundo da peça. (p. 51 e 17).

Em *Hamlet*, esse tabu consiste na questão da mãe, da culpa de Gertrude, na morte de seu marido. A questão é muito óbvia. Mas está presente apenas como uma questão tácita na peça. Entre 1600 e 1603, o período em que a peça foi escrita e produzida, a preocupação central para a Inglaterra – e para a Escócia – era a morte iminente, mais cedo ou mais tarde, de Elizabeth. As pessoas estavam especulando a respeito de quem poderia ser seu sucessor, sendo o candidato mais provável James Stewart (Stuart), o da Escócia, não o ator norte-americano. Seu pai, Lorde Darnley, foi assassinado pelo Conde de Bothwell, numa explosão em sua casa, um assassino ajudado e instigado muito provavelmente pela esposa de Darnley, a mãe de James, Mary Stuart. Mary e Bothwell casaram-se com pressa inapropriada, depois de Bothwell ter se divorciado de sua esposa com muito mais pressa. As semelhanças com a situação de *Hamlet* são difíceis de não notar.

A trupe teatral de Shakespeare era patrocinada na época pelos Condes de Southampton e Essex. Esse grupo estava apostando em James como sucessor de Elizabeth. A rainha se vingou: Essex, seu antigo protegido e possível amante, foi executado, Southampton condenado à morte, mas poupado. Imediatamente após

ascender ao trono da Inglaterra, James tentou compensar as punições que Elizabeth deu aos protetores dele. Perdoou Southampton e devolveu a fortuna de Essex para sua esposa (p. 20).

Para Schmitt, é óbvio que Shakespeare, como todos os seus contemporâneos, tinha de chegar a um acordo a essa situação. Isso significava que ele tinha de encenar, em *Hamlet*, uma “trama” análoga, mas que tinha que deixar de fora a questão da culpa de Gertrudes, que é a culpa de Mary Stuart, porque James, que de fato se tornou o patrocinador da trupe de Shakespeare, sempre tinha mantido relações muito próximas com ela. Shakespeare não podia representar Gertrudes como culpada, por causa de James; ele tampouco podia isentá-la completamente, porque o público na Inglaterra acreditava que ela estava envolvida de modo culpável.

II.

Shakespeare gira então em torno do problema, obscurecendo-o num mar de discursos consagrados a todos os tipos de problemas, mas não ao mais urgente. Da mesma forma, a “hamletização da vingança” – uma vingança que mergulha num discurso filosófico sobre o esplendor e a miséria da humanidade, ao invés de se vingar – é uma saída para o dilema: ter de lidar de alguma forma com James como a incorporação de uma realidade formalmente soberana, sem entrar naquilo que ele realizou – a ruptura dos fatores reais e ideais. Minha tese é, na verdade, ampliando eficazmente o ponto de Schmitt, que James funcionava como um afastamento do alimento para o drama crítico – de modo que, como disse Coleridge num famoso mote, uma natureza exaurida pareceu, depois de Shakespeare, ter produzido apenas anões trágicos. (Em vez disso, em seu modo próprio, James preparou o caminho para a ópera, na qual as relíquias das realidades soberanas são cantadas, que é intensamente sentida, mas não é tratada.) O que normalmente chamamos o drama Stuart espelha uma compulsão fascinante, mas precária, de fazer peças na ruptura dos fatores reais e ideais, no desaparecimento das realidades soberanas convincentes. É claro que James exige combinar o real e o ideal. Ele mesmo escreveu livros sobre isso. Mas suas especulações sobre a demonologia, sobre a natureza e a dádiva divina dos reis ou, em tendência muito mais moderna, moderna demais, sobre esportes, tão logo ou ainda não podia ser

dramaticamente explorada porque estavam fora de sincronia com os novos candidatos às realidades soberanas. Voltarei a isso num instante.

Isso também significa que um mercado teatral era muito mais difícil de se identificar e de suprir. Havia um grande mercado para o divertimento da corte, para a autoglorificação do rei. Isso leva a uma ruptura, nunca curada completamente, na querela entre Inigo Jones e Ben Jonson, entre a literatura (intelectualizada) e o entretenimento. Mais tarde, a ópera surgiu como um estilo barroco e também muito orientado para o futuro. Em 1656, a *Siege of Rhodes*, de Davenant, musicada por compositores diferentes, surge das dificuldades do teatro verbal que, uma vez que avançou nas preocupações realmente atuais, era frequentemente proibida. Ainda mais tarde, em 1689, Purcell comporá *Dido and Aeneas*. No lamento de Dido “When I am laid in earth”, testemunhamos a autonomia da consciência, nesse caso a vida emocional produzida pela ópera. A música é barroca, mas o lamento é um lamento para todas as épocas. O teatro Stuart verbal, em seus representativos mais avançados, embarca num caminho rumo à autonomia interior até mesmo mais precoce. Mas no drama falado, com o impulso referencial da linguagem muito mais forte do que na ópera, o caminho rumo à autonomia interior é cercado com dificuldades maiores. Geralmente não cantamos com tanta frequência como para tratar com um escape satisfatório e substancial para dentro da autonomia do mundo interior. Alguns tomam drogas, outros mergulham com a ajuda da tecnologia musical. Os dramaturgos Stuart serão recompensadores em seu próprio modo, um pouco mais vigoroso.

O status real-ideal do monarca Stuart contrasta intensamente com Elizabeth ou os Tudors em geral. Suas imagens fundem a história, a atração dramática potencial e mitológica. Apresentam-se com êxito, conforme Greenblatt, como modelos utilizáveis e variáveis de seus próprios modos. Alguns especialistas consideram que a troca de realidades históricas – o desenvolvimento da Inglaterra do poder da terra para o marítimo – e sua discordância com o tradicionalismo escocês de James absolutista do marinheiro de primeira viagem refletiram no de Shakespeare mais tarde, isto é, nas peças Stuart. *A Tempestade*, em particular, foi denominada uma exortação e advertência ao James “maritime ingoramus”, que sob seu reinado a marinha caiu em deterioração. O poder de Próspero – e de Ariel – é um poder marítimo, dependente também de avanços do conhecimento naval. Esses também eram patentes na batalha contra a Armada em

1588, mas negligenciados depois no reinado de James (Villinger 555, quanto às táticas navais de Ariel, I, 2, 562-564).

Seja como for: ao tratar de implicações históricas e epistemológicas da Renascença inglesa e barroca, não podemos deixar de lado a mudança de James de uma representatividade compreensiva a uma lembrança isolada das realidades soberanas. A imagem de James como um pedante física e mentalmente desvantajado foi justamente corrigida. James era razoavelmente letrado, um hábil debatedor que escreveu livros. Tanto em sua constituição física pessoal como em seu status oficial ele tinha sido exposto, no entanto, a pressões temíveis e conflituosas. Tornara-se rei da Escócia quando tinha um ano e meio de idade. Desde então, foi lançado entre todos os tipos de interesses pessoais e de parentesco. Quando criança, foi raptado, aprisionado, ameaçado repetidamente de morte. Foi batizado católico, mas afastado de sua mãe, com quem mantinha laços bastante afetivos, por inimigos dela e educado protestante. Teve de estabelecer e manter boas relações com a inimiga mortal de sua mãe, a Rainha Elizabeth da Inglaterra, a fim de não destruir suas chances de sucedê-la. Não inesperadamente, embora relativamente um scholar, sua erudição era dedicada aos assuntos errados. Esses aparecem estranhamente intocados pelo rumo que a história britânica e europeia estava tomando: rumo ao mar e às primeiras formas britânicas do imperialismo, da colonização e da economia global, rumo à situação do Estado europeu soberano continental com as estruturas burocráticas, financeiras, da polícia e do exército organizadas. Surpreendentemente, é Cromwell quem, durante seu domínio religioso despótico aparentemente pré-moderno, cuida do papel vital da marinha. (Villinger, p. 563). O governo de James e Charles I funda-se em vão, e basicamente esforça-se para enfim impor a realeza como realidade soberana. A coroa não exerce nenhuma liderança em circunstâncias comerciais, coloniais e navais: tanto a colonização rumo ao Oeste como o comércio com o Leste Asiático desenvolveu-se sem apoio ativo da realeza. Além do mais, é a mais nova forma religiosa, o puritanismo amalgamado com o mercantilismo, que voa na face da hierarquia ortodoxa mais antiga, católica ou anglicana. Então, tanto quanto uma hierarquia social tradicional é sustentada e em parte impingida pela coroa, tanto quanto podia ter sido aceita novamente numa forma mais tolerante na Inglaterra Hanoveriana do século XVIII (cf. Cannadine, *Class*, p. 26 e ss.), não sustenta uma possibilidade contra as tendências muito mais fluidas, mas também muito mais fortes da

época. Para resumir isso, deixe-me apenas citar o livro sobre os *British Kings and Queens* de Mike Ashley: “Charles falhou como rei em todos os aspectos, exceto a autoridade, e nisso ele ousou demais” (p. 315). Charles perdeu a cabeça (em seu tronco e pescoço), porque antes perdera sua cabeça (sua razão política).

Mas até a posição de James já foi convincentemente descrita como ideológica e, na verdade, desespero intelectual (Schmitt, p. 31, Haverkamp, p. 66). Para o drama Stuart, isso significa que, o que chamamos de público, a esfera política, estava perdendo seu status encantador. Nem era possível voltar-se à vida privada que, em nossa percepção moderna, não existe de qualquer maneira. Com o impulso da atividade do puritanismo, houve princípios de separação, bem conhecida por nós, entre o público e privado, princípios também de drama doméstico no período elisabetano. Mas James nunca reconheceu oficialmente a importância da iniciativa da atividade puritana, tanto quanto ele, e em particular seu sucessor Charles I, precisaram do dinheiro de impostos para ser extorquido desse. O drama doméstico, tratando da desestabilização da vida privada numa esfera econômica pública dirigida – algo que ficamos de sabendo mais do que gostaríamos – retornou tão-somente no século XVIII.

O drama Stuart evita em parte o dilema aderindo, na verdade, a materiais convencionais crescentes. Muito mais do que em Shakespeare, as peças chafurdam em sátira da corte. Mas essa sátira, por causa de sua ubiquidade e repetição incessante, torna-se como que mecânica e abstrata. Em *Measure for Measure* de Shakespeare (1603/04), o conhecimento do mundo corrupto se transforma numa oportunidade de descobrir a corrupção pessoal possível dos críticos também (Ângelo, Isabela, o Duque). Em *The Malcontent*, de Marston, por volta da mesma época, Malevole, um desses Duques mascarados tirado de seu cargo e que o recupera no fim, é exatamente um porta-voz para uma crítica mecânica do mundo, de acordo com padrões prefixados. É um sátiro no palco, privado de qualquer objetivo senão o mais geral, a corrupção do mundo, não suas implicações numa situação específica ou para pessoas específicas. Ouvimos falar sobre a corrupção, não a vemos em ação (cf. Hunter, p. lix f., cf. Harris, p. xxi). Do mesmo modo, a conflito entre Malevole e o usurpador Mendoza é executado mais num nível da ideia e da retórica que do desejo pessoal. Até em *Hamlet*, apesar da retórica como pensamento-profundo não dar importância à ação orientada para um objetivo, a verbalização detém a promessa da ação (Hunter, p. lxi). Às vezes realmente, muda para a

ação, ainda que essa ação, como o assassinato de Polônio, de Rosencrantz e Guildenstern, possa não nos impressionar como consistente ou coerente.

III.

Há uma primeira consequência. Não nos leva totalmente à órbita da minha tese. Mas pode, pelo menos, ser interessante e significativo em seu próprio rumo. Numa grande parte do drama Stuart, como em Shakespeare, figuras de alta categorização povoam o palco. Até menos que Hamlet, não obstante, sabem o que fazer lá. Mais tecnicamente: é raro haver quaisquer movimentos da ação que controlem o interesse da plateia ou até mesmo o interesse das próprias personagens. É por isso que as ações têm de ser inventadas num novo sentido. As ações se tornam extremas e/ou periféricas. Somos tentados a descrevê-las como horríveis e, ao mesmo tempo, não intencionalmente cômicas ou grotescas. O elo entre a ação e sua significância é rompido. Mas uma vez que a plateia normalmente quer levar para casa algum tipo de significado, as ações degeneram-se em ilustrações e chavões morais.

Deixe-me dar alguns exemplos concretos. Em *The Atheist Tragedy* de Cyril Tourneur (1611), por exemplo, o problema é como eliminar o “ateísta” D’Amville, depois de ter alcançado quase todos os seus objetivos e não restar ninguém de fato para se opor e derrotá-lo. Sua ambição, improvavelmente original e inesperada, era tornar-se rico e deixar suas riquezas para seus filhos. Para esse fim nobre, faz seu irmão acreditar que Charlemont, o filho de seu irmão, foi morto na guerra. Convenientemente seu irmão torna D’Amville seu herdeiro; em retribuição, D’Amville mata-o. Agora seu filho doente, Rousard, embora acometido pela impotência, pode casar-se com Castabella, que inicialmente era prometida para Charlemont. Rousard não pode desempenhar seu papel como marido; realmente, ele lamenta por sua esposa à qual o destino concedeu apenas “such a weak and unpleasing bedfellow” (3.4.69). No entanto, em contraste com seu pai, é decente o bastante para logo morrer, após sua vitalidade ter sido reduzida ao suspiro “Oh”, que ele continua murmurando em certos intervalos. (5.1.53, 55, 74, 99). O segundo filho de D’Amville, por sua vez, é morto numa luta com o pai de Castabella. Consequentemente, a ambição de D’Amville de deixar suas posses aos seus filhos não pode mais se concretizar. Nem, contudo, pode ser punido e seus crimes não podem ser provados. Charlemont, o único que pode fazer isso, porque o fantasma de seu pai lhe

contou tudo, é também mandado por esse fantasma a deixar a vingança com os céus. Além disso, ele mesmo é condenado à morte porque acidentalmente matou Borachio (!), que foi contratado por D'Amville para matar Charlemont. Jovialmente, Charlemont sobe no cadafalso, Castabella, embora totalmente inocente, junta-se a ele e quer morrer também. Então algo certamente estranho acontece: D'Amville, aparentemente querendo realizar a execução com suas próprias mãos, agarra o machado do executor, “raises up the axe [and] strikes out his own brains”¹ (5.2.241, indicação da cena). Obviamente, como nós mesmos, ele não pode acreditar no que fez e por essa razão antes de morrer, pergunta ao juiz: “What murderer was he/That lifted up my hand against my head?”² (5.2.243). O momento da morte veio lhe dizer que aquele assassino, o assassino como tal, não é ninguém a não ser ele próprio. A divina providência dominou todo mundo.

Segundo exemplo. No famoso *The Duchess of Malfi*, de John Webster (1613/14), Ferdinand, Duque de Calabria, e seu irmão, um Cardeal, punem sua irmã, a jovem Duquesa viúva, porque se casou novamente com um homem que não condizia com sua posição social, o administrador de seus negócios domésticos, Antonio. Nessa atividade, são habilmente ajudados pelo seu companheiro de crime Bosola. Pode-se argumentar que historicamente, para tais famílias, alguma punição pareceria plausível. Aqui, no entanto, toma formas extravagantes, numa erupção repentina, no quarto ato, do que poderíamos chamar de violência sádica. Encenando uma falsa reconciliação, os irmãos estendem não suas próprias mãos, mas a mão de uma pessoa morta (4.1.43). Fabricam fantoches a fim de fazê-la acreditar que seu marido e seus filhos estão mortos (4.1.55 ss.). Eles os expõem ao disparate e à dança dos loucos (4.2.61-114). Por fim, estrangulam-na e seus filhos (4.2.237-258). Mais do que igualar ao ateu, o problema é que, devido à sua posição social superior, ninguém pode realmente punir o trio. Por conseguinte, de maneiras tecnicamente difíceis, como a de D'Amville de golpear seu próprio crânio, enquanto tentam se matar, Ferdinand, o Cardeal e Bosola têm de se certificar que se matam mutuamente (5.5.53-65). Primeiro Ferdinand desfere ferimentos mortais no Cardeal e em Bosola. Bosola mata então Ferdinand, depois os outros dois morrem.

¹ Levanta o machado [e] fere seu crânio.

² Que assassino era aquele / Que ergueu minha mão contra minha cabeça?

Terceiro exemplo. Uma reação em cadeia similar de facas rápidas acontece na segunda peça famosa de Tounneur, *The Revenger's Tragedy* (1605/06). Dessa vez, quatro irmãos patifes – Lussurioso, Ambicioso, Spervacuio e Spurio – matam-se entre si (5.3.51-55). Mesmo antes disso, o diretor de todo o espetáculo, o vingador Vindice, mata o pai dos quatro, o velho Duque lascivo, que era culpado da morte da amante de Vindice. Mata-o, presenteando o Duque sedento de amor com a boca do que se parece com uma amante desejosa. Na verdade, o Duque beija a caveira envenenada, habilmente maquiada da amante morta de Vindice. Além disso, durante sua agonia, o Duque é forçado a assistir a uma cena de incesto entre sua Duquesa e seus filhos mais jovens (3.5.145-222). Novamente ninguém está lá para punir o crime extremo. Por conseguinte, o próprio Vindice, um representante precoce da era da mídia, presumindo que não há graça em manter o feito de alguém em segredo, que é muito agradável vangloriar-se deles, conta ao sucessor do Duque, Antonio, tudo sobre eles. Para sua grande surpresa, Antonio não é um adepto da era da mídia e não acha graça nenhuma. Vindice é executado. Dessa vez, o absurdo do desenvolvimento pode ser suavizado apenas por chavões morais da pior qualidade: “’Tis time to die, when we are ourselves our foes./ When murd’rers shut deeds close, this curse does seal ‘em./If none disclose ‘em, they themselves reveal ‘em”³ (5.3.110-112). Se isso fosse verdade, o trabalho da polícia seria frequentemente muito mais fácil. É certo que hoje há pessoas que falam orgulhosamente de seus (de)feitos [(mis)deeds] sem serem presos ou punidos. Mas mesmo em nossa era, essa possibilidade não se concretiza com tanta frequência.

IV.

Nesse resumo de acontecimentos, estive citando um artigo meu publicado 30 anos atrás (“Zur Theorie des Tragischen in der Tragödie der frühen Stuart-Zeit”,⁴ GRM, N. F., 29, 1979, 170-184, 170-172). Não pode ter sido um artigo totalmente ruim, uma vez que me trouxe meu primeiro emprego profissional, na mesma universidade alemã em que Sepp Gumbrecht também obteve seu primeiro emprego profissional, um sinal convincente da alta qualidade daquela instituição. Nessa época, defendi que havia um movimento no drama shakespeariano crítico – tragédias, peças problemas, até certo

³ É hora de morrer, quando somos nossos próprios rivais. / Quando os assassinos encobrem os atos, essa maldição os sela. / Se ninguém os revela, eles mesmos revelam-nas.

⁴ Para a Teoria do Trágico na Tragédia do Início do Período Stuart.

ponto as peças históricas – nas quais as obrigações normativas de valores conflitantes eram tornadas vazias. Nas tragédias assim chamadas, acontece algo como uma redução normativa de personagens centrais. Veem para representar não valores de ligação mutuamente exclusivos. Ao invés disso, voltam-se para personalidades “interessantes” (esse é o termo de Friedrich Schlegel) por si mesmas. No fim, em *Antony and Cleopatra*, esse interesse deve ser fundamentalmente definido como fascinação estética – não moral ou até psicológica. Cleopatra, como diz Enobarbus, é “uma maravilhosa obra de arte”. Não parece ser a porção considerável de um detalhe perguntar por que ela age de modo tão estranho como ela age.

Ainda acho que essa tese é, se não verdadeira, no mínimo muito plausível. Nesse momento, quero retomar a segunda e a terceira tese mencionada no início. A improbabilidade grotesca da ação e sua interpretação moral simplista no começo da tragédia Stuart, ou antes, a tragicomédia, são estágios transicionais rumo ao que, no século XX, será enfim descrito, por várias disciplinas como a teoria dos sistemas, o construtivismo e as neurociências, como a autorreferencialidade, a autopoiesis da consciência. No entanto: dissociada das figuras precisas da tomografia de ressonância magnética nuclear, a atividade neural do cérebro é mais ou menos indiferente ou simplesmente inconsciente para nós. Por outro lado: se as energias afetivas, por exemplo, são estabelecidas nesses processos “inconscientes”, normalmente as transformaremos em códigos emocionais social e culturalmente definidos.

O drama Stuart adiantado é fascinante porque opera *entre* a indiferença neural e os códigos culturalmente, socialmente relativos. Isso produz um desafio cognitivo e conceitual que encontramos frequentemente, como no meu título, ao falar sobre a psicopatologia. Todos sabem, porém, que devemos sair melhor que isso. No drama Stuart desenvolvido, encontramos imagens teatrais atrativas que talvez ajudam um pouco.

Concentrar-me-ei apenas em John Ford, e principalmente numa de suas peças, *'Tis Pity She's a Whore* (1633). Nas peças de Ford, os contornos sócio-históricos e sua significação são embaçados. Se lá estão, não são importantes. Pode-se dizer, por exemplo, que o mundo em *'Tis Pity* é um “mundo ‘doméstico’” (Morris, p. xvi). Não há reis, duques, princesas, conselhos de Estado. Ao invés disso, temos famílias de alguma condição, cidadãos, um “cavalheiro” ou um nobre, um Cardeal, um frade e um

“suposto” médico (lista de atores, cf. também 2.54, SD “como um doutor em medicina”). Ele, na verdade, é um marido injuriado de status social totalmente indefinido, um mero elemento em complicadas intrigas e contra-intrigas que podemos ou não ser capazes de seguir de perto. O nobre Soranzo fala uma vez sobre a posição social (o “cavalheiro” romano Grimaldi pode ser “Meu semelhante em teu sangue”, 1.2.37), mas está muito mais interessado na suposta “vileza” da “mente” de Grimaldi (38). Em conjunto, certamente esse mundo é doméstico, privado no sentido de que o âmbito da afeição não vai além de assuntos de amor, ciúme e adultério. Nem mesmo abarca interesses familiares socialmente definidos. Mas até esse reduzido mundo privado não tem nada a ver seja lá o que for com o tema central da peça, o amor incestuoso entre Giovanni e sua irmã, sua irmã casada Annabella.

Isso prossegue – quase – sem dizer que a ocorrência empírica do incesto, bem conhecido à maioria das sociedades, sua ambiguidade físico-emocional e seu tabu social, tornaram-no um assunto favorito do discurso literário e dramático. Tal discurso parece linguagem qualificada, mais do que usual ou até científica, para dar conta de ações limítrofes difíceis de tratar seja conceitualmente ou socialmente.

Em nossa era, na Literatura Inglesa, A. S. Byatt tratou-o como um assunto crucial, embora de maneira nenhuma exclusivo, num de seus dois contos em seu *Angels & Insects* (1992). O mesmo é verdadeiro para o *The Cement Garden* de Ian McEwan, de 1978, adaptado num filme, em 1993, com Charlotte Gainsbourg. Podemos sondar o surpreendente radicando de Ford quando vemos que Byatt e também McEwan tentam explicar ou fazer seus personagens explicarem como o incesto pode acontecer: das “brincadeiras” de crianças de médico e enfermeira, por meio de alguns gestos mais atrevidos mais tarde, que, uma vez tomado por certo, foi realizado o malogro do frágil tabu.

Byatt e McEwan estão estendendo, isto é, as “normalizações” parciais do anormal. Ford, no entanto, nem se quer toma medidas para a normalização. Há somente a evidência incontrovertível de que as coisas são como elas são, porque o indício da experiência, enquanto mal puder ser descrito, tampouco pode ser relativizado. Nos termos da linguagem comunicativa, isso é um enigma. No início, Giovanni, o irmão, tenta encontrar razões justificáveis para o (f)ato. Rapidamente abandona essa tentativa quando um frade se opõe a ele, com o julgamento teológico convencional (1.1). Na cena

seguinte, oferece seu punhal para sua irmã, para que possa matá-lo, apenas para enganá-la de que a Igreja permitiu seu amor, quando ela, é claro, poupa-o (1.2.228-239). Um juramento mútuo acontece, mas nenhuma explicação ou motivação de que a sua possa ser apenas o amor ou a morte. Uma vez que essa barreira é quebrada, nenhuma razão, dependendo de algum tipo de sentido inteligível, pode prevalecer. Para Giovanni, a virgindade parece como um “pretty toy (...) being lost, ‘tis nothing,/And you are still the same”⁵ (2.1.10-12). Como uma tese, isso é difícil de aceitar. Por mais que possamos ser liberais, o hímen e a relação sexual são e mudam alguma coisa, mesmo se a convenção sobre essa “alguma coisa” possa ser impossível de se obter. Ford parece zombar das perspectivas conflitantes quando conduz o encorajamento: “(...) if a young wench feel the fit upon her, let her take anybody, father or brother, all is one”⁶ (2.1.44 s.) a respeito da “tutora” de Annabella chamada “Putana”. O mesmo prazer dos argumentos fúteis sobre o que parece, de qualquer maneira acontecer, irrompe no diálogo seguinte com o frade. Os editores notaram que Giovanni faz uso vago de ideias neoplatônicas sobre a relação entre o bem e o belo, mas não faz nenhum esforço para ligá-las e uni-las como um argumento (nota de rodapé para 2.5.14-19). Antes tortura o frade com uma lista de elementos mencionáveis e jovialmente não mencionáveis, mas claramente elementos femininos denotados de prazer masculino (2.4.45-58).

Na longa apresentação, é claro, Annabella, não pode defender-se contra qualquer interpretação moral do incesto. Ela engravidou de seu irmão. A gravidez – de seu irmão, sendo casada, porém com Saranzo – leva-a a uma situação psicologicamente opressiva e socialmente explicável. Arrepende-se e revela o segredo. Seu irmão mata-a e muitas outras pessoas. Por fim, ele se mata. Mas, até o final, distingue com resistência a atividade e a experiência do incesto de sua interpretação, teológica, moral, social ou qualquer outra. Nessas perspectivas, e apenas nessas perspectivas, o “vilão incestuoso”, persistindo em sua “perversidade”, é psicopatológico. Mas a coisa mais interessante é que enquanto é difícil evitar a expressão, os argumentos sobre psicopatologia são simplesmente dogmáticos (especialmente o frade) ou absolutamente confusos e incoerentes (para ambos ver, p. ex. 2.5.). A experiência, por outro lado, em particular do ponto de vista de Giovanni, é expressada numa linguagem que, enquanto não sugere

⁵ Belo brinquedo (...) sendo perdido, não é nada, / E você ainda é a mesma.

⁶ Se uma jovem meretriz sente a forma dela, deixe-a tomar alguém, pai ou irmão, todos são um só.

sentido, é completamente transparente e clara. Talvez pudesse ser chamada de lúcida. Nem mesmo o casamento de Annabella com Soranzo é incapaz de distorcer sua qualidade: Giovanni encontra “no change/Of pleasure in this formal law of sports (...) She is still one to me, and every kiss/As sweet and as delicious as the first (...) Let poring book-men dream of other worlds (...) I’d not change it for the best to come:/A life of pleasure is Elysium”⁷ (5.3.6-16). Mesmo depois, fica sabendo que Annabella revelou o segredo, não repreende sua gravidez, mas suspeita que o marido tenha descoberto alguma prática erótica que dê a ela muito mais prazer: “Hath your new sprightly lord /Found out a trick in night-games more than we /Could know in our simplicity?”⁸ (5.5.1-3). Se precisarmos de um conceito, podemos dizer que uma fenomenologia de práticas (“lei formal dos divertimentos”, “travessura em jogos noturnos”) ocupa o espaço normalmente vazio entre a fisiologia do cérebro e dos sentidos das emoções.

Giovanni não faz distinção, a princípio, entre pecado, ou psicopatologia, e normalidade, mas entre uma atividade e experiência que concede prazer lúcido e outra não: “(...) yet when they but know/Our loves, that love will wipe away that rigour/Which would in other incests be abhorred”⁹ (5.5.71-73). Sua explicação enigmática, incomodando os comentaristas, por que ele matou sua irmã, talvez esteja relacionado com isso. Ao matá-la, um ato com o qual ele tem de se “vangloriar”, a “honra” domina o amor (5.5.86, 91). É difícil dizer qual poderia ser o sentido da honra para ele. Mas talvez isso distinga a fronteira entre a autonomia da experiência lúcida e os códigos sociais. Como um código meio privado, meio social, isso entra em jogo, porque a lucidez do autônomo, porque a pressão tecnicamente produzida deve ser protegida.

Parecemos convencidos de um mundo tanto arcaico quanto tanto moderno. Nesse mundo, a clareza da ação e da experiência autônomas, quase inundada na confusão de códigos sociais, retorna em formas extremas no que, no mais das vezes, somos tentados a chamar de margens da psicopatologia. Do mesmo modo, *The Broken*

⁷ Nenhuma mudança / De prazer nessa lei formal de esportes (...) ela ainda é única para mim, e cada beijo / É tão doce e tão delicioso quanto o primeiro (...) Deixe o sonho de outros mundos dos letrados que cismam (...) Eu não o mudaria pelo melhor por vir: / Uma vida de prazer é o Elisium.

⁸ Teu novo senhor vivaz / Descobriu um truque em brincadeiras noturnas mais do que nós / Podíamos conhecer em nossa simplicidade?

⁹ Porém quando eles apenas conhecem / Nossos amores, que o amor vai limpar esse vigor / Que seria abominado em outros incestos.

Heart de Ford (por volta de 1630), embora ambientada na aristocracia espartana antiga, projeta a autonomia e a clareza da dinâmica interior para o que um crítico chamou de uma “modernidade amedrontadora”. Nos limites da “estranha verdade” (subtítulo) de *Perkin Warbeck* (1634), uma peça baseada em fatos históricos do final do século XV, o vigarista Warbeck reivindica o trono inglês. É apoiado, momentaneamente, por James IV da Escócia, depois fracassa e, por fim, é executado. Contudo, cresce em seu papel assumido e desenvolve uma independência interior, na verdade grandeza. Isso está relacionado, se não é idêntico, à melancolia pura analisada de modo tão perspicaz na época de Ford, na *Anatomy of Melancholy* (1621), de Robert Burton. A melancolia frequentemente parece historicamente condicionada. Muitas, demasiadas análises foram dedicadas às suas supostas variações na Inglaterra dos séculos XVI e XVII e na Alemanha do século XVIII. Mas a gigantesca enciclopédia de 1300 páginas de Burton não parece suficientemente incondicional e universal também.

A fenomenologia de Ford da experiência da prática é expressada em imagens explícitas. Temos razões em presumir que essas apontam para uma dinâmica de nossos mundos interiores, sobre os quais não chegamos a um acordo. Em retrospecto, mesmo a improbabilidade de procedimentos de assassinato em *Tourneur* pode ser vista como a clareza de práticas que assumem, uma vez que o repertório de sentidos foi esgotado. Provavelmente estamos tratando de uma combinação de dinâmicas e práticas interiores envolvendo diferentes graus e misturas na *Das weite Land* de Arthur Schnitzler, uma peça preenchida até a borda com códigos psicológicos e sociais, mas onde um duelo é tanto o código social como a prática formal para alcançar a morte de um rival como um fato exposto, cuja clareza não precisa de comentários não considerando a frase, despojada de todas as conotações, “Ele está morto”. A mistura revela-se na clareza do assassinato em vingança sanguínea corsa (que Anne Knudsen descreveu uma vez). Aqui é representável apenas como silêncio ou canção significativa. Deveríamos pensar também sobre a clareza muito mais problemática da violência de que nosso próprio tempo se tornou tão fatalmente aficionado.

Tradução Carlos Roberto Ludwig