

## PUBLICAÇÃO EDIPUCRS

- REGO, Luís do. **Obra Poética**. 1995, 370p.

Os pedidos deverão ser encaminhados à:

EDIPUCRS

Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 33

Caixa Postal 1429

90619-900 PORTO ALEGRE - RS/BRASIL

Fone/FAX: (051) 320.35.23

E-mail edipucrs@music.pucrs.br

## Bem está o que bem acaba?

CLÁUDIA M. PERRONE

A data exata da composição de *Bem está o que bem acaba* é incerta, a peça foi provavelmente escrita entre 1602 e 1603. Ela foi produzida como farsa e teve não mais do que 200 representações antes de 1916. Somente no século 20 a complexa justaposição realizada por Shakespeare entre conto de fadas e um certo realismo começou a ser compreendida.

Helena, órfã do celebrado médico Gerard de Narbon, foi educada como membro da família da Condessa de Rousillon. Ela está apaixonada pelo filho da condessa, Bertram, e desesperada pela diferença social existente entre eles. Depois da morte do marido da condessa, Bertram parte para a corte francesa na companhia do covarde Paroles e de Lafeu, um honesto e velho nobre. O rei da França está doente e, sabendo disso, Helena decide ir à Paris. Ela possui vários segredos médicos de seu pai e tem certeza de que pode curar o rei e elevar-se, com isso, aos olhos do mundo.

Bertram chega em Paris e encontra outros nobres que estão de partida para servir no exército do Duque de Florença. O rei ordena que Bertram permaneça na corte porque ele é muito jovem. Helena insiste com o rei na efetividade de seus remédios embora ele mesmo seja o primeiro a duvidar de que ela possa ser bem sucedida onde os melhores médicos já falharam. Como pagamento pelos seus serviços, ela pode escolher um marido entre os cavaleiros de sua corte. Depois que o rei tem a sua saúde restaurada, ela escolhe Bertram, que considera essa aliança degradante. Ame-drontado com o desprazer do rei, Bertram finalmente concorda em casar com Helena mas, encorajado por Paroles, decide partir secretamente para Florença imediatamente após o casamento.

Com a partida de Bertram, Helena retorna para Rousillon, onde recebe uma carta dele que diz só a considerar sua esposa quando ela obtiver o anel que ele sempre usa e estiver grávida

dele. A condessa, que sempre amou Helena como uma filha, se enfurece com a conduta de Bertram.

Magoada por saber que é a causa da ida de Bertram para a Itália, Helena parte como peregrina de Saint Jaques, O Grande. Chegando em Florença, ela encontra uma viúva cuja filha, Diana, Bertram tenta seduzir. Depois de convencer a viúva de que ela é a esposa de Bertram, Helena promete dar a Diana um dote, desde que ela peça a Bertram o anel que ele usa no dedo e marque um encontro onde Helena possa tomar o seu lugar.

Enquanto isso, os oficiais de Florença estão determinados a mostrar para Bertram o verdadeiro caráter de Paroles. Depois de enviarem-no em uma missão, eles o capturam e o tomam como inimigo. Questionado por um "intérprete" na presença de Bertram, ele revela informações sobre as forças francesas, descreve o conde como um *perigoso e lascivo jovem* e implora por sua própria vida.

Diana persuade Bertram a entregar o anel e marca um encontro à noite. Com o desconhecimento de Bertram, é Helena quem ocupa a cama de Diana, que entrega a ele o anel que recebeu do rei. Acreditando no boato de que sua esposa está morta, Bertram decide retornar à França.

A notícia da morte de Helena é recebida pelo rei, pela condessa e por Lafeu, que oferece a Bertram sua própria filha como segunda esposa. Bertram aceita e dá como sinal do noivado o anel que recebeu de Diana. O rei imediatamente reconhece o anel que dera à Helena e suspeita da responsabilidade de Bertram na sua morte. Ordena a prisão de Bertram. Diana chega com sua mãe, acusa Bertram de seduzi-la e fala de sua promessa depois da morte da esposa. Exasperado o rei pede explicações. Nesse momento aparece Helena, que declara ter cumprido as exigências de Bertram, pois possui o seu anel e está grávida de um filho dele. Bertram termina afirmando que está preparado para aceitá-la como esposa.

Shakespeare tomou como fonte para o enredo da peça o conto de Boccaccio (1313-1375) *Gigletta di Nerbona*. O conto está no *Decamerone* (Terceiro Dia) e tem como tema a mutabilidade da fortuna, principalmente em relação às pessoas que não medem esforços para alcançarem um objeto ardentemente desejado ou previamente reconhecido como perdido. Apesar de Shakespeare seguir a intriga básica de Boccaccio, ele fez alterações que criam novos significados.

Ele caracterizou Helena como pobre e jovem, enquanto Gigletta é rica e um tanto mundana. Essa mudança aumenta a simpatia por Helena e acentua um dos temas da peça: o mérito herdado da

nobreza *versus* o valor humano conquistado pelo merecimento. A mudança de Helena torna mais pronunciadas as falhas de Bertram do que a sua contraparte boccacciana, Bertrano. O rei na peça de Shakespeare tem um papel mais importante do que em Boccaccio e insiste na igualdade dos seres humanos e no valor do mérito conquistado o que, também, degrada mais ainda o personagem Bertram. Com essas mudanças, Shakespeare desloca o eixo da trama da fortuna para os temas da verdadeira honra *versus* aparência da honra, a relatividade do julgamento moral.

Shakespeare emprega duas formas para escrever essa peça: o conto de fada e a *morality play*. Como *virtue storie*, uma forma popular de teatro medieval, a peça é composta de duas grandes seções: a cura do rei e a realização de suas determinações. Essas seções estão fundadas em dois temas da literatura: a engenhosidade e a devoção da mulher que impele o marido para a realização de suas tarefas e a imediata aceitação da realização das suas tarefas como evidência da coragem e do amor de sua esposa. A própria cura do rei na peça é uma variação de outro tema bem popular, o herói ganha a mão da princesa depois de realizar uma tarefa impossível, cuja falha custaria sua própria vida. Outra ligação com as peças morais são os caracteres que poderiam ser tomados como representações do bem e do mal que lutam pela alma do herói. Paroles é o vício personificado e Helena atua como a Graça Divina. Juntos, eles lutam pela alma de Bertram.

Não por acaso Paroles tem o seu nome grafado no plural. Múltiplas são as perspectivas da sua palavra: como cativo, torna-se italiano, como servo de Bertram, bertraniano. Como virtude enuncia o vício: a fuga escapista do casamento; como vício, enuncia a virtude: a crítica ao "jovem lascivo". O plural de seu nome revela falta de unidade e de integridade. A escolha do nome Helena conjura o mito. O mito de um amor acima de qualquer interesse pessoal, diretamente gerado pela deusa do amor ela mesma, a poderosa Aphrodite. Em Helena, Páris não ama senão o amor. Por este amor perde seu reino e sua honra. Aqui Helena conquista os emblemas da honra sendo o "amor" apenas um meio e não o fim como foi para Paris. Esse pano de fundo mítico é evocado na fala do bobo Lavater. O "amor" da nova Helena só será realizado através de Diana e não de Eros nem de Aphrodite. É sabido que Diana (Ártemis) – juntamente com Athenas – é a deusa que nunca se entregou ao amor sendo sua inimidade com Aphrodite bastante conhecida. É uma das deusas virgens, independentes, para quem os homens são apenas caça para seus animais. E desta caça se deliciam "os animais" da nova Helena, seus ardis, sua estratégia perseverante.

Nesta peça de Shakespeare de um certo modo se cumpre o que disse Benjamin do drama barroco: *A tragédia antiga é uma escrava acorrentada ao carro triunfal do Barroco*. É impossível ler *Bem está o que bem acaba* sem evocar a *Ilíada* como seu pano de fundo mítico. E é justamente nessa leitura que pode-se ainda, no dizer de Benjamin, como veremos abaixo.

*Bem está o que bem acaba* é, junto com *Troilus and Cressida*, *Hamlet* e *Medida por medida*, classificada como *the problem plays*. É uma das peças de Shakespeare sujeita à grande controvérsia crítica. Ela não pode ser enquadrada na categoria de tragédia mas é mais séria, analítica e até melancólica do que se esperaria de uma comédia. O tom melancólico talvez seja efeito da acedia do Príncipe – aqui desempenhado por Bertram, um mero conde que nem príncipe é –, um efeito da *sombria indolência da alma, traço mais geral da sintomatologia melancólica* (Rouanet, apud Benjamin, 1984, p. 30). Sendo a melancolia fundamental da condição do Príncipe, como definiu Benjamin, a presença deste elemento na peça nos leva a sugerir que a vontade de Helena possa ser vivida enquanto história por Bertram, mas história vista como natureza cega, ao qual ele cede enquanto mártir. Neste sentido Bertram sofre a história do amor de Helena (a natureza cega e tirânica, agente da catástrofe) como mártir e vítima. Sua santidade é uma conquista de sua passividade enquanto vítima. Daí o efeito perturbador nas interpretações conflitantes: o destino que aniquila Bertram aparece como sua salvação ética. Relembrando Benjamin:

[...] e essa é a verdadeira dicotomia: um pólo representa a história, vista como natureza cega, e outro representa a anti-história, vista como história naturalizada. Do lado da história-natureza estão o mártir que sofre a história [...]. Do lado da anti-história estão o tirano que naturaliza a história [...]" (1984, p. 32).

O primeiro estudo sobre a peça foi publicado em 1931, por W. W. Lawrence (Wilderns, in Wells, 1973, p. 95). Está centrado na discussão sobre a ambigüidade moral presente no texto. Essa idéia é acatada por vários críticos posteriores absolutamente desconcertados com esse reino de conto de fadas onde "nobres heróis" são rebaixados, moldado em um realismo crítico interpolado por "figuras ideais" que tem sempre uma má realidade por baixo de sua bela aparência. Todos os personagens têm pontos de vista falhos, e nenhum tem razão completamente, o que provoca uma espécie de curto circuito ético.

Helena, a principal personagem da peça, é o próprio ardil da virtude. A frágil e bela Helena termina por revelar uma argúcia e uma determinação que apontam para um fim meramente egoísta.

Já na primeira cena da peça, a Condessa refere-se à Helena como um exemplo de simplicidade, honestidade, bondade e preocupa-se com sua melancolia pela morte do pai. Na mesma cena, Helena acaba por confessar a verdadeira causa de sua tristeza:

– Oh, se tudo fosse isso. Mas não penso quase em meu pai. Aquelas grandes lágrimas lhe honram mais a memória do que quantas por ele eu derramasse. Como era ele? Esqueci-me de todo; não conservo na retentiva traços fisionômicos além dos de Bertram. Estou perdida. Mas é o mesmo que amar um fulgurante astro e querer desposá-lo. Está tão alto." (s.d., p. 487)

– O were that all! I think not on my father,  
And these great tears grace his remembrance more  
Than those I shed for him. What was he like?  
I have forgot him. My imagination  
Carries no favour in't but Bertram's,  
I am undone. There is no living, none,  
If Bertram be away 'Twere all one  
That I should love a bright particular star  
And think to wed, he is so above me'." (1988, p. 857)

Depois dessa revelação e do lamento de Helena, onde a corça tímida deve morrer por aspirar um leão como consorte, há um diálogo com Paroles sobre a honra feminina, com considerações sobre o livre arbítrio, pois se a Divina Providência o concedeu não é justo usá-lo? Helena raciocina, sob o domínio da razão pragmática, que irrealizável é simplesmente o nome do plano que nunca foi colocado em ação. A partir de uma estimativa realista das suas possibilidades e disposta a correr todos os riscos, até o da sua honra, Helena está determinada a conquistar Bertram mesmo que a distância social que os separa seja abissal. A sua vontade é sacramentada pelo livre arbítrio e a Divina Providência só intervêm na vida dos fracos.

A conquista de Bertram é equacionada por Helena como um fim em si mesmo, em nenhum momento ela pensa na reciprocidade do amor de Bertram. Ou melhor, o contato com a cínica realidade apontada por Paroles e seu anti-romantismo, faz com que o amor de Helena apareça na sua verdadeira natureza: mais do que um sentimento idealizado, ele é um jogo que implica estratégias (a necessidade de ir para Páris, a cura do rei para elevar as suas virtudes aos olhos do mundo, a peregrinação a Saint Jacques), com estimativas de êxito ou fracasso.

O rei é caracterizado com um homem saudosista e melancólico. Na sua memória, a corte é virtuosa mas ele não consegue negar o fato de que homens admiráveis, como o pai de Bertram, já não

desejam mais viver nesse mundo regido pelo espírito leviano. Ele recebe Helena absolutamente descrente de uma melhora, pois nem ele nem seus melhores médicos acreditam nessa possibilidade.

Entre as cenas da conversa do Rei com Bertram e da sua cura por Helena, a Condessa tem dois diálogos com o bobo Lavater. O bobo nas peças de Shakespeare tem um papel peculiar de interromper a ação e, ao mesmo tempo, focalizar o problema principal. O bobo fala a partir do Mikhail Bakhtin chamou de *heteroglossia*, isto é, ele apresenta um outro ponto de vista, fala outra linguagem, mais coloquial, a partir da permissão recebida da nobreza para seu papel. Através da sua bufonaria, o bobo fala seriamente.

E o que revela o bobo? Ele apresenta, em contraposição à Helena, as suas virtudes e pede para a Condessa que ela registre os seus serviços, pois se ele próprio publicasse isso abalaria a sua modéstia. Ele também fala do seu desejo de casar e as suas razões são absolutamente diversas das de Helena. É o seu corpo que deseja casar, ele é arrastado pela carne e quando o diabo puxa a gente não pode resistir. Glosando da posição religiosa apresenta-se como um pecador que quer casar para arrepende-se. E, ao contrário de Helena, diz:

"- Antiga balada eu canto  
que os homens acharão certa:  
casamento é destino,  
o cuco está sempre alerta" (s.d., p. 491).

"For I the ballad will repeat  
Wich men full true shall find:  
Your marriage comes by destiny  
Your cuckoo sings by kind." (1988, p. 860)

O amor é destino e não artefato construído pelos desejos. O bobo também revela uma percepção diversa da própria Helena:

"Foi essa a causa [...], de os gregos queimarem Tróia?  
Oh, que tolice! Era Helena  
de Príamo a melhor jóia?  
Assim falando, suspira:  
assim falando, suspira  
e diz profunda sentença:  
se em nove más, uma é boa,  
se em nove más, uma é boa,  
uma em dez tudo compensa" (s.d., p. 860).

"'Was this fair face the cause', quoth she,  
'Why the Grecians sackèd Troy?'  
Fond done, done fond. Was this king Priam's joy?  
With that she sighèd as she stood,

With that she sighèd as she stood,  
And gave this sentence then:  
'Among nine bod if one be good,'  
'Among nine bod if one be good,'  
There's yet one good in tem" (1988, p. 860).

A Condessa queixa-se de que ele alterou a balada e o bobo retruca que não, simplesmente colocou as coisas no seu devido lugar. Helena de Tróia é o ideal mítico evocado para salientar a não virtude de Helena. E virtude não é aqui entendida como "puritanismo" – embora a honestidade seja puritana – (neste caso a Helena mítica também teria falhado) mas sim como a pureza do amor desinteressado cuja virtude é apenas ser amor ao amor.

Bertram é caracterizado como um pouco frívolo, covarde, inconstante, atacado na sua honra de nobre ao ser obrigado pelo Rei a casar com Helena. Depois da cena em que Helena o escolhe para marido, até o final da peça, o foco de atenção se desloca de Helena para Bertram, seguindo para a guerra com Paroles. Bertram aceita o bufão Paroles como seu guia e mentor no mundo, para o desespero de Lafeu, que entende que a alma desse homem são suas roupas, um homem, como seu nome sugere, mais das palavras do que de ações.

Bertram é vítima de suas próprias atitudes: ele acaba por ceder ao Rei no casamento com Helena, é cego para o verdadeiro caráter do companheiro e não suporta os confrontos do casamento com Helena. Ir para a guerra é, antes de um gesto nobre, uma saída escapista. Tampouco sustenta a paródia da grande paixão por Diana, é com alívio que ele aceita legitimamente Helena como esposa.

Muitas interpretações falam de uma redenção de Bertram através do amor de Helena. No entanto, essa posição é difícil de ser sustentada. Ele apresenta um comportamento de títere (que não quer sê-lo – recusa do casamento – mas que de fato é pois nunca consegue ver nem viver a realidade por seus próprios olhos e ações), imodificável do início até o final da peça e é como refém de sua própria covardia, equívocos e fraqueza que ele sucumbe.

É certo que Shakespeare trabalha com um tema típico dos contos de fada, o da redenção do marido através do amor dedicado de sua esposa. O próprio início da peça, como já foi apontado, é o de um conto de fada. É, no entanto, exatamente esse o caráter corrosivo, devastador e irônico da comédia, pois a intervenção do bobo já vai apontando que semelhante pureza e integridade – como a de Helena –, ou de uma possível redenção de Bertram só é possível em um conto de fadas, não nesse mundo. Somente lá o que é o que

se mostra, sem nenhuma espécie de cisão. O bem é o bem e o mal é o mal. No mundo de Bertram e Helena, não só a fortuna, tema de Boccaccio, passa para o segundo plano, como há uma divisão inconciliável entre o que se mostra e o que é. Isto remete ao campo da alegoria.

Bertram é o nobre que usa a nobreza à favor de sua covardia. Helena é a virtude matematicamente estudada e construída. Entre Bertram e Helena existe, não apenas a paródia da grande paixão com Diana, mas uma relação fundada entre signos sociais externos em que a circulação desses signos sociais externos leva a uma espécie de grau zero do problema da honra. A paixão de Helena por Bertram é, metaforicamente apresentada por ela, como um problema do grau de magnitude de estrelas – amar um fulgurante astro e querer desposá-lo – o que coloca seu amor como um desejo de elevação pessoal ao mesmo céu e suas honras. A sua determinação, aliada à sua defesa do livre arbítrio onde os fins justificam os meios, em nenhum momento se dá o trabalho de olhar para o outro e perguntar-se sobre a reciprocidade da paixão de Bertram.

Essa paixão não é uma paixão da alma, ela se apresenta como uma exaltação e busca de signos externos e por eles se define: uma circulação social de signos externos do casamento – o anel que o Rei dá para Helena e termina na mão de Bertram, o anel de Bertram que Helena deve conquistar, o dote que Helena promete para Diana e a própria gravidez de Helena. Tudo para ascender ao céu dessa particular estrela tão acima dela mesma: *That I should love a bright particular star and think to wed, he is so above me...* E se as coisas “bem acabam” é simplesmente no sentido de que a heroína alcança a posição estabelecida pelo seu desejo, em última instância, de ascensão social via casamento.

A honra da nobreza é sempre utilizada por Bertram como uma boa saída escapista. A honra e a virtude de Helena são habilmente construídas, é a *persona* da mulher virtuosa. E é este o mundo – em que os valores da nobreza não passam de embalagens vazias – que se apronta para as grandes transformações sociais do século vindouro em que a vontade individual sob a forma do individualismo burguês assumirá a regência transformadora das novas sociedades. É essa “história” que Shakespeare alude em seu jogo alegórico. Que o princípio dessa mudança seja representado por uma mulher está de acordo com os remanescentes de uma visão aristocrática que vê como mais frágil e inferior este princípio que começa a subir. Essa é uma visão otimista do ponto de vista aristocrático pois seu *status* não se altera e parece poder assimilar sem maiores problemas as “virtudes” da classe que se afirma. Não existe uma real subversão dos valores aristocráticos,

mas um fascínio por eles mesmos ao qual o “frágil” elemento sucumbe e aspira. A vontade de potência do elemento revolucionário é vista como passível de uma completa assimilação pelo antigo *status quo* gerando apenas um certo desconforto, um efeito melancolia.

O que escapa a muitos críticos que falam do caráter de Helena é que a sua “sabedoria” é, na verdade, uma grande estratégia para a conquista de Bertram. O conhecimento que salvou o rei sequer lhe pertence, não é dela, mas do pai, é a memória do pai que foi instrumentalizada na sua batalha. A falha na cura do rei custaria a sua vida, mas essa é uma aposta viciada, ela sabia que a fórmula não falharia. O rei e a condessa também foram vítimas dessa estratégia, pois não souberam entender a *persona* da virtude. O conflito não é, como a crítica da peça freqüentemente aponta, entre a verdadeira honra e a honra herdada, mas sim de uma vontade de potência diante de uma aparência de honra, já esvaziada (Bertram) que busca nada mais nada menos do que justamente revestir-se dessa mesma aparência. E bem está o que bem acaba. Na verdade trata-se do vazio da honra e da luta por seus emblemas vistos pelo olhar condescendente da aristocracia decadente: a condessa e o rei moribundo. Na verdade, nenhum mal maior ameaça o *status quo*, apenas Lavater suspeita do caráter da nova Helena. E a ironia do título escolhido.

Shakespeare, de modo admirável, consegue articular o cômico através do engano e da burla. O engano se dá na cognição do mundo, na esfera da relação entre a realidade e a percepção, com seus desvios. Colocados em situações-limite, os personagens sofrem um desmascaramento progressivo de suas *personae*. As burlas de Helena, Bertram e Paroles revelam todo um jogo de habilidade e astúcia, que são o elogio da razão prática e da estratégia, até o sucesso final de Helena, arauto das transformações sociais do século vindouro onde nem tudo estará tão bem (do ponto de vista da aristocracia) quanto foi anunciado. Para a nobreza, antes de fato acabasse assim.

Shakespeare consegue não sucumbir à tentação de um tratamento abstrato do tema nem ao patético e lança um olhar liberto de paixão ao redor de si. Tem uma visão clara e um olhar calmo para mostrar a ascensão do que hoje chamamos uma “mentalidade” e a vitória de uma vontade forte que não interroga, mas afirma que, bem está o que bem acaba, não importando nem como nem porquê se chegou lá.

O que fica claro nesta controvertida peça é que as categorias do drama barroco como entendidas por Walter Benjamin podem iluminar sua estrutura e revelar uma nova abordagem, inclusive

solucionando o confronto de visões contraditórias. Por exemplo: a concepção da vida como imanência – alheia a qualquer idéia de transcendência – e da história como natureza lançam uma nova luz sobre questões éticas tão diversamente avaliadas pelos autores. Os elementos do drama barroco aí estão: um Príncipe (que de tão decadente passou a Conde e sua *acedia*, o Cortesão Paroles, o Bobo Lavater, o Tirano (o amor da nova Helena) e a corte, o espaço secular em que se dá o drama. E se cabe à alegoria ser a linguagem dessa estrutura – e vimos que neste caso específico bem pode ser, resta ainda uma questão maior a ser respondida: porque e no que *Bem está o que bem acaba* não é um drama barroco?

Certamente que o virtuosismo e a mundaneidade de Shakespeare o colocam para além das formas pré-fixadas do barroco, no entanto as categorias do drama barroco auxiliam o exame de pelo menos esta das suas peças. O impasse da questão colocada acima ainda continua. É possível, no entanto, esboçar algumas saídas.

Segundo Benjamin, a concepção da história-destino ordena-se em torno da figura da morte. Neste texto, a morte paira sobre o Rei mas é exorcizada através da memória de um saber. É esta morte exorcizada que vai gerar o casamento de Bertram. Aqui o destino não conduz à morte, mas livra da morte e conduz ao casamento. Pode-se no entanto dizer que para a nobreza este casamento não deixa de ser um *wishful thinking* da própria aristocracia. Daí o tom de conto de fadas e o *happy end* que na verdade oculta uma presença banida: a morte que ronda o rei. Que ao invés da mulher como vítima tenha-se o homem como vítima lê-se já a inversão radical dos papéis que o presente prepara: o forte será o fraco, o fraco será o forte. E nesse trânsito a inflexão do alegórico. Escrevia Benjamin:

“Mas o Sturm und Drang que revelou Shakespeare à Alemanha, só via nele a dimensão elementar, não a alegórica. E, no entanto, o que caracteriza Shakespeare é que para ele as duas dimensões são essenciais. Todas as manifestações elementares da criatura se tornam significativas através de sua existência alegórica, e todos os objetos alegóricos se tornam enfáticos através do caráter elementar do mundo dos sentidos.” (1984, p. 251-252)

E talvez seja o resgate e o exame da especificidade dessas duas dimensões em Shakespeare que permita abrir a porta para uma nova abordagem de obras controvertidas como *Bem está o que bem acaba*.

#### Referências bibliográficas

- AUDEN, W. H. *A mão do artista*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BIRNEY, Alice Lotvin. *Satiric catharsis in Shakespeare: a theory of dramatic structure*. California: University of California, 1973.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. São Paulo: Abril, 1971.
- BORIE, Monique et al. (org.). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996.
- CHAMBERS, E. K. *English literature at the close of the Middle Ages*. London: Clarendon Press, 1971.
- FORD, Boris (ed.). *The Age of Shakespeare*. London: Penguin, 1975.
- GRANVILLE-BARKER, Harley, HARRISON, G. B. (ed.). *Introducción a Shakespeare*. Buenos Aires: Emecé, 1952.
- JOHNSON, Samuel. *Prefácio a Shakespeare*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- KERMODE, Frank. *Renaissance essays: Shakespeare, Spenser, Donne*. London: Collins/Fontana Books, 1971.
- PARSONS, Keith, MASON, Pamela (ed.). *Shakespeare in performance*. London: Salamander, 1995.
- SHAKESPEARE, William. *Teatro completo: comédias*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- . *The complete works*. London: Clarendon Press/Oxford, 1988.
- STENDHAL. *Racine et Shakespeare*. London: Oxford/Clarendon Press, 1907.
- WAIN, John. *The living world of Shakespeare*. London: McMillan, 1970.
- WELLS, Stanley (ed.). *Shakespeare selected bibliographical guides*. London: Oxford, 1973.