

Revisando a História da Influência de Sêneca em Shakespeare

letrônica

Régis Augustus Bars Closel¹

Atualmente não é difícil encontrar em livros sobre a história da Literatura ou do Drama Inglês referências à influência de Sêneca durante o período Elisabetano, em especial referindo-se às fontes de William Shakespeare, geralmente acompanhadas de uma marcação similar à comédia de Plauto ou Terêncio. Tais recorrências tornaram-se com o passar dos anos algo tão bem aceito por generalização, mas que, no entanto, possui uma história conflituosa, marcada por discussões e argumentos bem posicionados tanto favoráveis como contrários a essa influência, marcações que colocam em julgamento aquilo que é por falta de conhecimento e aprofundamento, dado, por costume, como aceito.

O marco inicial dessa história – em parte o grande responsável por este hábito de se falar de Sêneca ao tratar da tragédia Elisabetana – é John W. Cunliffe, cuja obra *Seneca and The Elizabethan Tragedy* (1893) instituiu que a influência de Sêneca não passaria despercebida por qualquer historiador competente da literatura inglesa (cf. CUNLIFFE, 1965, p. 1). Estabeleceu-se, assim, o primeiro marco de uma tradição em que a existência de uma

¹ Licenciado em Letras Português/Inglês pela Faculdade de Ciências e Letras de Bragança Paulista. Coursou sobre Literatura Inglesa e William Shakespeare na University Of Exeter. Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Participa do grupo de pesquisa 'Círculo de Estudos Avançados em Dramaturgia' (UNICAMP/UFPA) devidamente cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. Bolsista do CNPq desde Setembro/2009. Sob orientação da Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber desenvolve sua pesquisa sobre *Richard III*, de Shakespeare e *Troades*, de Sêneca. Sobre esta temática ver o artigo de minha autoria: CLOSEL, Régis A. B. "Considerações sobre a Inglaterra de Shakespeare e Sêneca: Aproximações Entre *Richard III* E *Troades*". *Anais do SETA*, n. 4, p. 999-1011, Campinas: Unicamp, 2010 (ISBN: 1981-1314). Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/viewFile/933/739>>. Acesso em: 10/05/2010.

passagem paralela era suficiente para indicar que um determinado autor elisabetano possuía uma relação de débito com a obra do tragediógrafo latino.

A questão do contato com as traduções ou o original é deixada de lado, pois “the decision must, however, rest upon the internal evidence contained in the plays themselves” (CUNLIFFE, 1965, p. 67). Desta forma, Cunliffe passa por diversas obras e seus paralelos, sendo a tese central a peça *The Misfortunes of Arthur* (1588), de Thomas Hughes. A cada novo achado antológico é feito um breve comentário e algumas vezes apenas elencado aos demais, como se a simples equivalência textual fosse suficientemente eloquente. O livro passa, assim, por uma grande quantidade de peças de muitos autores diferentes. Quantitativamente são várias relações, porém pobremente desenvolvidas.

Dois momentos merecem atenção especial em sua obra, o primeiro deles diz respeito às primeiras tragédias durante a década de 1560 quando o autor reconhece a divergência entre um traço senequiano e outro nativo para um mesmo efeito, como é o caso dos horrores, saltos de continuidade e as mudanças de locais, traços presentes nas “Miracle plays”, além da mistura de gêneros entre a comédia e tragédia, visto em tragédias iniciais como *Cambyzes* (1561) (cf. CUNLIFFE, 1965, p. 39-42) ou até mesmo no *Richard III*, de William Shakespeare, já no final do século XVI. No segundo momento, quando trata de Webster e Tourner, marcados pelos horrores, a ‘Blood Tragedy’, Cunliffe menciona a herança que as obras anteriores já formaram, uma vez que “the indirect influence of Seneca acting through their predecessors [i.e. Dekker, Chettle, Marston, Chapman, Ben Jonson and Shakespeare] in English Tragedy had probably more effect upon them than any first hand study of the roman dramatist” (CUNLIFFE, 1965, p. 110).

Com este livro marcam-se duas coisas: o início da tradição da influência de Sêneca sobre a Tragédia Elisabetana e os estudos sobre os possíveis débitos que a obra de Shakespeare teria com esse autor, ambos vistos de forma panorâmica. As obras que se seguem passam a acompanhar o que fora estipulado pela obra de Cunliffe, focando-se na caça às “evidências”. Uma vez encontradas – por meio das passagens paralelas – o débito crescia e a influência passava a ser mais aceita. Também aumentou o interesse em rever as traduções Elisabetanas de Sêneca.

Cada obra trágica do tutor de Nero ganhou uma tradução Elisabetana feita por membros dos *Inns* da Corte Inglesa. Jasper Heywood traduziu *Troades* como *Troas* (1559)

além de *Thyestes* (1560) e *Hercules Furens* (1561). Alexander Neville verteu *Oedipus* (1563) para a língua inglesa. Posteriormente John Studley fez o mesmo com quatro peças: *Agamemnom* (1566), *Medea* (1566), *Hercules Oetaeus* (1566) e *Hyppolytus* (1567). A peça *Octavia* – que acreditavam ser de Sêneca – foi traduzida por Thomas Nuce por volta de 1566-7. Por fim, a décima obra, *Thebais* ou *Phoenissae* (1581), pelo responsável, Thomas Newton, por fazer de todas essas obras uma coletânea no mesmo ano, dando ao grupo completo de traduções o título de *Seneca His Tenne Tragedies: Translated Into Englysh* (1581). O crítico Spearing concentrou-se em algumas alterações feitas entre as primeiras versões de cada peça até a compilação desse volume completo. O entendimento de tradução, neste caso, é muito diferente do senso atual, cada um dos tradutores alterou, removeu ou adicionou trechos, cenas ou personagens em suas versões. Para Spearing o desejo de se traduzir Sêneca viria de uma vontade de torná-lo conhecido até pelo mais simples camponês, além da obtenção de fama para os tradutores, pois esse era um autor muito adequado tanto para agradar como para instruir (SPEARING, 1912, p. 2). A história dessas traduções e as circunstâncias em que elas foram produzidas apontam mais para a obtenção de privilégios políticos que a disponibilização e a popularização das tragédias como será visto com Jessica Winston em um estudo bem recente.

Frank Laurence Lucas em *Seneca and the Elizabethan Tragedy* (1922) faz uma longa trajetória, iniciando no período dos três grandes nomes gregos, passando pelo período do drama latino e Idade Média até alcançar o Sêneca da tragédia Elisabetana. Ao percorrer esses momentos fica evidente a preocupação com as mudanças e atualizações do gênero, sem deixar de lado a ocasião em que o dramaturgo latino tem seus primeiros nuances no drama Tudor. Antes de se falar em influência, ele recorre à semelhança dos mundos, o bárbaro e grosseiro de Sêneca e dos Romanos e aquele da Inglaterra do século XVI. A proximidade e entendimento de mundos é o argumento fundamental do livro de Lucas, e não a existência de uma ou outra passagem paralela, relações, que segundo o próprio autor diz, são iguais as do tipo geométrico, pois podem ser seguidas até o infinito sem que jamais se cruzem (LUCAS, 1973, p. 118).

The rising infancy of English drama could find nothing in Classics so near its own level as the declining senility of Roman. Nero's Rome had the crudity of surfeit, Elizabethan England the crudity of hunger, his Rome the cruelty of over sophistication and decadence her England the cruelty of raw and primitive youth. [...] Seneca was near enough to Renaissance exuberance to appeal to it as a model; classic enough when taken as a model, to impose upon it a wholesome sense of structure and style. (LUCAS, 1973, p. 108-9).

No que se refere aos elementos que se costumam atribuir a Sêneca, os pontos de encontro que permitem ao crítico levantar a suspeita de influência e débito com o tragediógrafo latino, Lucas é muito claro ao elencar o conjunto de aspectos comuns. São eles: a ocorrência do verso branco, a divisão da peça em cinco atos, a moralização e introspecção, a linguagem retórica, a esticomítia, o fantasma e a presença de outras ocorrências sobrenaturais (LUCAS, 1973, p. 104). Essa organização é fundamental para que as obras posteriores possam se estabelecer em um determinado aspecto e as discussões se situem em um determinado ponto, ou mesmo que uma ou outra obra apresente uma maior proximidade em todo o conjunto que outra. Por outro lado, ao generalizar as semelhanças entre as obras corre-se o risco de ser abrangente demais e atribuir a qualquer tragédia com um fantasma e um crime impune, o rótulo de ‘senequiano’. Diferentemente dos paralelos que correm um ao lado do outro, para também recorrer a uma alegoria matemática, esses são os pontos de duas linhas de origens distintas que se cruzam por um momento, apesar de continuarem seus caminhos para lados diferentes. Essa generalização ressoará por muitos anos nesta discussão.

Essa obra situa-se como um importante marco na história da influência de Sêneca durante o período elisabetano e ao longo dos séculos. Foi reeditada diversas vezes ao longo do século XX, sendo um dos mais importantes estudos sobre esta questão ainda nos seus anos iniciais. Diferentemente de seus anteriores o achado antológico de paralelos é desvalorizado, sendo importante, como se constituía uma tragédia de Sêneca durante o Império Romano, como foi sua transição pela Idade Média e como se caracterizava durante o período elisabetano, buscando passar por uma grande quantidade de peças que se encaixavam – pelo entendimento do autor – como dramas senequianos. Contudo, não existe nenhuma tentativa de exaltação do drama elisabetano ou de algum dramaturgo específico devido a isso, pelo contrário, o senequiano é aquilo que não é agradável nas peças analisadas por Lucas. Também se difere de Spearing por não dar quase nenhuma importância ao papel das traduções elisabetanas como instrumentos de expansão da arte trágica. Com outros objetivos *Seneca and the Elizabethan Tragedy* (1922) marca a história da discussão sobre a influência do tragediógrafo latino sobre a tragédia elisabetana com percepções que ultrapassam os textos, renovando a metodologia de se trabalhar com essa questão.

O poeta e dramaturgo americano Thomas Stearns Eliot também se interessou pela questão, em especial pelas traduções para o inglês feitas durante o período elisabetano. Em

1927, reeditou a compilação de todas as tragédias de Sêneca, publicadas por Thomas Newton no final do século XVI. Essas traduções eram de difícil acesso, as edições da década de 60 do século XVI, bem como a compilação, estavam com as suas únicas edições em museus e a única reimpressão, feita pela The Spencer Society cerca de 40 anos antes, eram muito escassas. Todos esses fatores contribuíam para a falta de atenção dada às traduções (cf. SPEARING, 1912, p. vii-viii). No julgamento do poeta, essas obras têm “[a] considerable poetic charm and quite adequate accuracy, with occasional flashes of real beauty” (ELIOT, 1958, p. 65-6).

Ele aponta três problemas para se falar de Sêneca no século XVI: o caráter, as virtudes e os vícios das próprias tragédias latinas; as direções em que as traduções influenciaram o drama elisabetano, e por fim, a história dessas obras, o papel delas em expandir a influência de Sêneca, além do seu aspecto poético (ELIOT, 1958, p. 65). Tais ponderações pertinentes seriam tratadas por alguns estudiosos com o passar do tempo.

Dialogando com os trabalhos de seu tempo, faz o julgamento sobre alguns pontos atribuídos a Sêneca que foram desenvolvidos nessa discussão da 'Influência': a tragédia dos horrores foi superestimada, a falta de elaboração sobre a linguagem bombástica e a negligência sobre a influência sobre o pensamento. Enquanto alguns atribuíam a Sêneca aquilo que não era agradável no drama elisabetano, Eliot considera que, se esses tipos de representações violentas fossem tão peculiares ao universo dramático elisabetano, Sêneca não teria sido recebido como foi. Além dos horrores das tragédias de Shakespeare e Marlowe como *Titus Andronicus* (1590) e *Jew of Malta* (1589) que, sem dúvida, “would have made the living Seneca shudder with genuine aesthetic horror” (ELIOT, 1958, p. 79). Situando-se nessas peças que têm a vingança como tema principal, Eliot faz considerações que embora não sejam tão fortes para descartar Sêneca de *Hamlet* (1602) e *Titus Andronicus*, de Shakespeare, ou da *Spanish Tragedy* (1582), de Thomas Kyd, propõem que a vingança de *Thyestes*, ao contrário dessas peças, não está em uma história cujo desfecho é bem conhecido por todos, caracterizando-as como peças de investigação e vingança. Esse tipo de enredo não é explorado nas peças de Sêneca que recontam os mitos gregos, com belas narrações e descrições repletas de efeitos verbais (cf. ELIOT, 1958, p. 78-83).

Discordando da relação com a obra de Kyd, a influência de Sêneca se restringiria à obras anteriores, como *Gorboduc* (1561), *Gismond of Salerne* (1567) e *Jocasta* (1566), produzidos nos *Inns* da Corte na mesma época em que as tragédias latinas estavam sendo

traduzidas nos mesmos círculos sociais, entre 1559 e 1567. Ainda sobre essas três peças, as duas primeiras somadas a *Lochrine* (1580-94) teriam influenciado o drama popular, sendo *The Misfortunes of Arthur* (1588) já tardia para esse movimento (ELIOT, 1958, p. 100). De forma muito sutil, Eliot parece atacar Cunliffe cuja tese central de seu livro e de toda essa tradição que envolve exatamente esta peça.

Observa-se com Lucas e Eliot um momento de reflexão, pequenas pausas para se pensar o que se entende por Sêneca e os elisabetanos, embora sejam obras que não neguem a influência apresentam outras hipóteses para determinados traços, são claras ao demonstrar que não estão totalmente alinhadas com uma tradição generalizada da Influência de Sêneca. Não tardaria para que, em pouco tempo, surgisse uma contra-influência e novas teorias para enriquecer a discussão.

A obra de Howard Baker, *Induction to Tragedy* (1939), coloca-se distintamente dentro da história da ‘tradição sobre a influência de Sêneca’ como a primeira tentativa de negá-la. Contudo, essa obra não se apega somente em tentar desmontar os argumentos dos seus anteriores. Cabe à ela apresentar aquilo que ficara oculto sobre o maravilhoso mundo apolíneo que as passagens paralelas suscitavam. Situa-se, portanto, no terreno das descrições formais da tragédia elisabetana, ao mesmo tempo em que faz seu juízo sobre o que fora dito anteriormente. São feitas referências a diversas peças durante o livro, entretanto ele se concentra em três peças fundamentais para a discussão de Sêneca na Inglaterra cada uma de um autor e década diferente, a saber, *Gorboduc* (1561), *The Spanish Tragedy* (1582) e *Titus Andronicus* (1590).

Logo no início o autor esclarece que se trata de buscar os elementos formais que descrevem a tragédia, sem cair em generalizações, deixando claro como os materiais técnicos e de conteúdo foram herdados pelo período Elisabetano por meios naturais – herança da idade Média – e não tão-só por autor em especial, como é a responsabilidade dada a Sêneca (BAKER, 1939, p. 1-2).

Seu diálogo com John W. Cunliffe também é anunciado logo na introdução, pois coube ao sempre referenciado livro de 1893 um local especial na reflexão de Baker. Ele vê o *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy* como uma obra em particular, que possui seu valor dentro do pensamento sobre a tragédia elisabetana, sem exaltar e redimensionar demais as conclusões que seus leitores tiveram. Este é um ponto fundamental para se

compreender toda a discussão até aqui e o que será exposto. Segundo o próprio Cunliffe, quase vinte anos após a publicação de seu livro, em uma coleção com as principais tragédias antigas do período Elisabetano, afirmou que era necessária moderação e cautela para se pensar a respeito do impacto de Sêneca sobre os dramaturgos, pois não se poderia ignorar a tradição nativa (CUNLIFFE, 1912, p. lxxviii). Isto é, sua tese não pode ser o alicerce da destruição da literatura pré-elisabetana ou pré-shakespeareana: não se pode ocultar ou ignorar toda uma tradição literária e dramática, e também deixar que Sêneca explique sozinho o êxito dos dramaturgos do final do século XVI e início do XVII. Para Baker, a atual situação é o reflexo distorcido das leituras de Cunliffe, gerando a ‘Influência Senequiana’ (BAKER, 1939, p. 5-6). Uma tradição com origens complexas.

Torna-se necessário exemplificar um pouco deste pensamento recorrendo a obras bem conhecidas e emparelhadas nessa discussão. As referências a *Thyestes*, de Sêneca, e *Titus Andronicus*, de Shakespeare, vêm do hábito de se tentar encontrar um equivalente em determinadas sequências, pois uma vez que já se estabeleceu o contato por meio de alguma outra aproximação, tudo se torna possível de comparação. A pergunta passa a ser qual a cena de caça em Sêneca, pois há uma em *Titus Andronicus*. Baker fica perplexo diante de tal postura investigava e que se auto-induz ao expressar “with an urbane suggestion as to the comparison, the critic stops. What marvels such a sovereign method could be capable of!” (BAKER, 1939, p. 133-4). Trata-se de buscar os equivalentes, de cair no vício de que todo trecho tenha sua origem rastreável², ou no caso dessa tradição a mesma fonte, o mesmo autor, o que nem sempre pode dar bons resultados, pois neste caso existem aquelas, que não são Sêneca, e até mesmo mais convincentes, não esquecendo as informadas no próprio texto. Para Baker, a cena é muito complexamente construída em Shakespeare e pouco desenvolvida em Sêneca, remetendo explicitamente a uma das cenas de caça mais famosas da literatura, a caçada de Enéias e Dido na *Eneida* de Virgílio, também representada pelo famoso poeta inglês, Geoffrey Chaucer, em *The Legend of Good Women* (1381). Ainda em Shakespeare é possível encontrar cenas construídas de forma semelhante no poema *Vênus e Adonis* (cf. BAKER, 1939, p. 134-9). A referência a Dido em *Titus Andronicus* é tão clara quanto às feitas à Filomela.

² Segundo Meyer, (citada por CARVALHAL, *Literatura Comparada*, 2003, p. 26) ao se tratar especificamente da Literatura Comparada do início do século XX, Meyer ressalta que "Quem quiser evitar os riscos mais graves que a todo momento ameaçam a viabilidade do estudo das fontes, considere sempre, com maior cautela os seguintes aspectos da questão: a) o perigo de supor que cada trecho de uma obra deve necessariamente corresponder uma fonte específica, ou trecho 'paralelo'; b) o 'hipnotismo da fonte única' [...]; a confusão entre simples semelhança e dependência direta".

Após os ataques de Howard Baker, a teoria de influência de Sêneca sobre os elisabetanos seria pouco abalada, em especial pela postura diametralmente oposta que Baker adere nos capítulos finais. Ao descartar totalmente a importância do dramaturgo latino e deixando de lado itens que não poderiam ser rendidos ao drama anterior ou outros autores – como as peças de Moralidade, Ovídio, Virgílio ou Boccaccio –, em itens como, por exemplo, a esticomítia ou o drama nos *Inns* da Corte, para citar apenas alguns exemplos, sua tentativa “seems to have disappeared into the sands of time, and Cunliffe’s assumptions remain the common assumptions” (HUNTER, 1967, p. 17).

Coube ao crítico George K. Hunter (1920-2008), renomado professor de Literatura Inglesa e Estudos Comparados, dar sequência ao trabalho de Baker em dois artigos, o primeiro deles publicado na respeitadíssima revista *Shakespeare Survey* de 1967, intitulado “Seneca and the Elizabethans: A case-study in ‘Influence’”. Passados cerca de vinte anos do primeiro ataque, Hunter será tão contundente em poucas páginas como Baker fez com um livro todo, contudo ele não isolará totalmente a tradição nativa, reconhecendo, à sua maneira, a posição de Sêneca e principalmente o funcionamento da tese de Cunliffe dentro de seu período histórico.

Segundo ele, no final do século XIX, cabia a um pesquisador de Doutorado em Literatura Comparada encontrar as afinidades entre um autor mais recente e outro mais antigo, estipulando que a relação seria sempre cronológica, em que o mais novo deve sempre ao anterior. Válido para sua época, ressalta Hunter, mas hoje, não é necessariamente verdadeiro, mesmo que as hipóteses de Cunliffe sejam ainda comumente aceitas (HUNTER, 1967, p. 17). Trata-se, portanto, de entender e esclarecer as conclusões que permaneceram no tempo, abordando a metodologia e a própria construção da obra mais influente dessa tradição.

É colocado em questão o coração da tese, o que a existência de passagens paralelas prova? A partir da listagem se diz que existe uma influência. A tese central do livro é a peça de Thomas Hughes, *The Misfortunes of Arthur* (1588), ocupando uma grande parte do livro, entretanto Hunter é bem realista ao dizer que nem essa obra nem o seu autor foram figuras centrais na tragédia inglesa do Renascimento. Desta forma, ao se focar em uma peça menor, a tese perde toda sua força. A metodologia funciona bem para a obra de Hughes, *Gismond of Salerne* (1567) e *Ricardus Tertius* (1579), de Legge, mas não funciona bem para as peças de Shakespeare, Marlowe e Kyd (HUNTER, 1967, p. 17). Claramente, a análise de Hunter situa

o grupo das peças mais conhecidas e de maior qualidade dramática e aquelas que realmente se enquadram no método que, por sua vez, são as que não alcançaram popularidade.

Hunter recorre à etimologia da palavra influência, esclarecendo que ela não prevê elos, isto é, paralelos, mas uma tendência ‘chovendo’ sobre o objeto. Não se deveria discutir a influência de Sêneca na tragédia elisabetana, exceto dentro do contexto de que outros fluxos apareciam ao mesmo tempo. Aceitar outras correntes não significa, necessariamente, excluir o tragediógrafo latino (HUNTER, 1967, p. 18). Logo, não se trata de viciar os olhos em um ou determinado autor, ou excluir um em favorecimento do outro, mas compreender que existem as mais diversas tradições sendo despejadas no universo cultural que produziu essas tragédias, sendo, então, como enfatizou Baker, um erro a busca incansável por uma única fonte para todos os itens.

Ao tratar da vingança, no teatro elisabetano ele a encara como uma perversão da justiça, pois há uma distribuição de mortes entre inocentes e vilões enquanto que estes últimos em Sêneca, com exceção de *Hercules Furens*, permanecem vivos (cf. HUNTER, 1974, p. 170-7). O teatro de Shakespeare, ao se pensar em uma peça de vingança, como *Hamlet* ou *Titus Andronicus*, há uma distribuição de catástrofes imensa, seja no momento final ou durante a peça, como é a morte acidental de Polônio, o afogamento/suicídio de Ofélia ou a conspiração contra os filhos de Titus. A vingança praticamente sempre derruba o vingador na tragédia elisabetana, ao contrário do que acontece com, por exemplo, Médéia. Os vingadores encontram e experimentam a sua própria justiça. Hamlet e Titus caem, como também é derrubado Othello após cometer sua justiça particular contra Desdêmona. Em Sêneca, há a vingança de Atreu sobre Thyestes, plenamente satisfeita, sem que Atreu precise também cair. Os sentidos de justiça estão ligados por um entendimento ontológico do mundo, em que os deuses cruéis castigam os humanos nas peças de Sêneca, enquanto que aqueles levados intensamente por uma paixão são punidos por seus pecados em um universo cristão, levando consigo um grupo de inocentes.

Quanto aos fantasmas, é observada uma notável diferença entre eles por Hunter. Os fantasmas em *Richard III* são aqueles que garantem o sucesso da justiça ao lado de Richmond e condenam os atos de Richard, enquanto no drama de Sêneca, os fantasmas são forças destruidoras da humanidade para a obtenção de uma satisfação própria, como é o caso do Aquiles que volta ao mundo para exigir sacrifícios a um povo já vencido e destruído. No *Mirror for Magistrates* (1554-9) e na tradição inglesa os fantasmas são narradores, aparições

ou sonhos que contam e evocam a vingança no mundo físico. Não cabe a esses seres sobrenaturais agir, mas levar o protagonista até um ponto de consciência dos eventos e provocar a reflexão moral que será a chave para conduzir a ação (HUNTER, 1974, p. 179). Basta recordar que, apesar de toda disputa moral de Agamemnon e Phyrro em *The Trojan Women* quanto aos sacrifícios, cabe a decisão ao elemento sobrenatural, ou melhor, àquele que abre as portas do Hades e recebe as instruções dos fantasmas, o sacerdote grego Calcante. Embora a ação seja conduzida pelas tropas gregas, a deliberação foi sobrenatural, enquanto que Hamlet chega a questionar que tipo de espírito fora aquele que ele viu. A confirmação do mundo sobrenatural sobre o ocorrido não lhe é suficiente, sendo necessário que a comprovação ocorra no mundo real, fato que gera atrasos, dúvidas e o reaparecimento do pai. Para Hunter, os fantasmas na obra de Sêneca são ornamentais (HUNTER, 1974, p. 185). Jasper Heywood quando traduziu *Troades* sentiu a necessidade de colocar o fantasma de Aquiles no palco, forjando o personagem e sua necessidade de vingança. Dessa forma, pode-se entender o artificialismo proposto ao fantasma senequiano por Hunter, a mesma criatura no drama elisabetano é realmente um personagem, espectador liminar como Don Andrea da *Spanish Tragedy*, influentes como os de *Richard III* e insistente como o de *Hamlet*.

Entre 1979 e 1980, Harold G. Brooks, outro célebre crítico sobre Shakespeare, dedicou-se a discussão de Sêneca e Shakespeare. Não necessariamente com uma tentativa de se posicionar a favor ou contra dentro da discussão. Seus dois textos, “*Richard III*, Unhistorical Amplifications: The Women’s Scenes and Seneca” e “*Richard III*: Antecedents of Clarence’s Dream”, escritos na mesma época, possuem algumas características que são novas. Ambos se situam em apenas uma peça de Shakespeare, cada artigo busca limitar a investigação, o primeiro às cenas envolvendo as mulheres das peças e o segundo tratando da narração do pesadelo que Clarence tem enquanto está preso na torre. Tal abordagem, essencialmente restritiva, não havia sido discutida com uma tradição que apesar dos três ataques, permanecia estável em seu principal pilar, John W. Cunliffe.

Segundo Brooks, o episódio de Clarence é um evento ficcional, pois não há nas crônicas ou em algum lugar uma fonte sobre esse evento (BROOKS, 1979, p. 145). Já para o sonho que antecede a batalha de Bosworth – na qual o Rei Richard III será derrotado por Henry Richmount – há em Holinshed a referência (HOLINSHED, III, 1587, p. 438). Uma das partes mais importantes – e também complexas – do relato do irmão mais jovem de Edward IV é o diálogo que este faz com uma tradição bem difundida na época, que trata da visão em

sonho do inferno ou Hades. É possível encontrar essas referências em *Induction* (1554?), de Thomas Sackville, e no fantasma de Andrea da *Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd. Também está presente em outras representações literárias como no Livro VI da *Eneida*, no livro X da *Odisséia* (BROOKS, 1979, p. 145). Com exceção do último, todas as outras obras elencadas por Brooks aparecem quase juntas quando Baker fez a defesa da tradição inglesa, opondo-se à Influência de Sêneca.

Enquanto ocorre a inovação em se restringir o objeto da análise, ainda há uma carga da metodologia antiga aliada às outras formas de se tratar as relações entre os dois autores. Isto é bem perceptível no texto no qual ele trata do Duque de Clarence, em um breve artigo publicado na *Shakespeare Survey* de 1979. As aproximações são feitas por passagens paralelas, analogias, semelhanças de contexto e palavras muito próximas, relações que valem tanto para Sêneca como para Ovídio, Spencer ou Virgílio.

Tratando das personagens femininas, Brooks propõe que cada uma das mulheres presentes na peça de Shakespeare corresponderia a uma do tragediógrafo latino. Contudo, duas das quatro seriam historicamente esperadas: Elizabeth e Anne. Na peça *Henry VI*, que faz parte da tetralogia da qual a tragédia *Richard III* é a última parte, a rainha Margaret é uma personagem essencial, mas no período coberto pela parte final, historicamente, ela já estaria morta há alguns anos. Esta intervenção é o que Brooks chama de ‘unhistorical amplification’. Para ele, o triunfo senequiano é a quarta mulher, a Duquesa de York, ausente em todas as partes anteriores, que ocupa um papel importante por três razões, a relação entre ela e seu filho Richard, sua posição entre as quatro mulheres e a figura da “grande mãe” (BROOKS, 1980, p. 723). Segundo Brooks (1980, p. 725), as correspondências entre as personagens femininas falam mais alto que qualquer tipo de paralelo e, além disso, indicam um tipo de ‘débito’. As demais relações são compostas pelos pares: Andrômaca e Elizabeth; Políxena e Anne; Helena e Margaret.

Quanto ao cortejo de Lady Anne, a relação é tratada não somente com *Hercules Furens*, mas também são sugeridos ecos à *Phaedra*. Na primeira obra, Lycus é um tirano que tomou o governo de Tebas, depondo o Rei Creonte, durante a ausência de Hércules. Solteiro, assim como Gloucester, procura um casamento nobre e tenta convencer Megara, a esposa de Hércules, a ser a rainha de Tebas ao seu lado, que o nega veemente. Anne, em uma situação semelhante, é convencida por Richard. A preparação para a abordagem, a tentativa de justificar os atos do passado e o tratamento dado pelas personagens masculinas é semelhante

entre os dois pretendentes (cf. BROOKS, 1980, p. 728-30). A viúva Anne é convencida, enquanto que Megara não.

O elemento de *Phaedra* nesta mesma cena diz respeito à sequência da espada, em que o suposto apaixonado na tentativa de demonstrar o seu amor, oferece um punhal à pessoa amada para que ela o despoje da vida, uma vez que lho privou de viver ao seu lado. Neste ponto, a primeira diferença são aqueles que se ajoelham, Richard de um lado e do outro uma mulher, Phaedra. Tanto Anne como Hyppolitus diante de tal declaração derrubam as armas. Para Brooks, ambas as semelhanças, o cortejo e derrubada das espadas, com as duas obras de Sêneca em uma mesma cena não-histórica de *Richard III* põem as obras mais próximas (BROOKS, 1980, p. 730). É digna de nota esta conclusão, pois há o cuidado de se falar em proximidade de obras e não entre autores, algo até então praticamente inédito nesta discussão.

Já no final do século XX, essa discussão receberia uma grande contribuição, ou melhor, uma resposta muito bem elaborada às negações, buscando reforçar o papel de Sêneca em Shakespeare e seus contemporâneos. Robert Miola em *Shakespeare and the Classical Tragedy: The influence of Seneca* (1992), obra que herda o tom e o caráter panorâmico de suas predecessoras, muitas vezes localizando o elemento 'senequiano' em obras anteriores ao bardo de Avon, mas sem fazer a relação direta entre Shakespeare e alguém anterior a ele, possibilitando uma leitura da não-influência de Sêneca, se assim preferir proceder o leitor, ou atribuir a influência a todos.

Segundo Miola, caso se siga Baker, atribuindo o fantasma a tragédia *de casibus* – de origem em Boccaccio, que vai se moldando na Inglaterra, na qual é narrada dramaticamente a história da queda de um homem por um fantasma a um guia do mundo dos mortos –, deixando de lado o tragediógrafo latino, a tradição trágica passa a ser ignorada e este elemento passa a pertencer à tradição da queda dos reis. Ambas as considerações estariam equivocadas, pois negam a participação de Sêneca e esquecem que, a história de Thyestes está presente também em Boccaccio (MIOLA, 1992, p. 4). Negar uma tradição em favorecimento de outra é tão falso quanto afirmar que Sêneca não teve sua importância no cenário do desenvolvimento dramático inglês. Estas considerações de Miola são bem verdadeiras, dada como uma das falhas de Baker ao levar a discussão ao outro extremo. No entanto, se a história dos irmãos Atreu e Thyestes era tão comum como contam diversos autores e as quedas dos reis são uma forma de tragédia, como no *Mirror for Magistrates*, não se pode delimitar claramente a fronteira temática entre tradição trágica e o *de casibus*. A melhor separação seria

a forma de se tratar o assunto, dramaticamente ou por narrativa. Para evitar cair nesta armadilha teórica, ele considera que ambas as tradições se mesclam na Renascença (MIOLA, 1992, p. 4), isto é, a queda dos reis está dentro da tradição trágica. Ainda assim, não soluciona totalmente o impasse, uma vez que personagens como Thyestes estão em obras das duas tradições. Dessa forma, tentar anular Baker pelo argumento da desvalorização de uma tradição trágica (que envolve Sêneca) acaba sendo um argumento escorregadio e fraco. A falha da primeira tentativa de atacar a ‘tradição da influência de Sêneca’ é, como já foi levantado, a total substituição de Sêneca pelo drama nativo, deixando de lado qualquer importância ou presença do tragediógrafo latino.

Diversas estratégias são seguidas para situar a influência, desde os antigos paralelos, citações em latim (alteradas do original), analogias, até mesmo uma mescla de tudo que leva a uma análise que busca de todas as formas colocar os autores discutidos lado a lado. Sua obra divide-se por eixos temáticos, inicialmente a Vingança, envolvendo *Titus Andronicus* e *Hamlet*; a Ambição, abrangendo *Richard III* e *Macbeth*; O Furor, relacionando o *King Lear* e *Othello*, e a Tragicomédia ou a “Light Seneca”, nesta última destaca-se a inclusão de uma peça um tanto incomum nesta discussão, *Midsummer's Night Dream*.

Como foi visto com Spearing, as traduções agiriam como instrumentos que poderiam ser utilizados para a divulgação de Sêneca para todos além da obtenção da fama e privilégios, além do papel das traduções na formação do drama. Jessica Winston, em 2006, publicou um estudo sobre a recepção de Sêneca na Inglaterra em 1560-80 e como as traduções foram elaboradas no início do reinado de Elizabeth I. Para Winston não havia por parte dos tradutores nenhuma vontade de promover o desenvolvimento do teatro inglês (cf. WINSTON, 2006, p. 32; 47). As traduções foram escritas, geralmente, em versos rimados de 14 sílabas, enquanto que as obras que se seguiram, incluindo Shakespeare, passaram a utilizar o verso branco e o pentâmetro iâmbico, estrutura de 10 sílabas alternadas em fracas/fortes e sem rimas. Tais marcas são observadas em obras posteriores as traduções de Sêneca, como *Gorboduc* (1561), de Thomas Norton e Thomas Sackville, considerada também a primeira tragédia inglesa. Segundo Eliot (1958, p. 99-100), um divisor de época que ao lado de outras obras influenciaram o drama popular.

As traduções marcam definitivamente a presença e o interesse por Sêneca na era Elisabetana, coincidindo a primeira das obras, *Troas* (1559), vertida para o inglês ter sido oferecida à Rainha após a sua posse. Hunter deixa a importância dessas traduções de lado, ao

dizer que só havia uma tradução de cada uma das obras (cf. HUNTER, 1967, p. 18-21). Contudo, segundo Winston (2006, p. 35), Sêneca fora o autor mais traduzido da época com dez obras, seguido de Ovídio com sete e Cícero com seis. Segundo Miola (SMITH, 1967, p. 49-74 citado por MIOLA, 1992, p. 1), havia já na época de *Hamlet* mais de 50 impressões das tragédias de Sêneca, estatística que engloba não somente as versões em inglês, mas diversas outras.

Jessica Winston no início do século XXI toca na questão que até então fora deixada de lado, a recepção de Sêneca na Inglaterra, em especial nas cortes, nas traduções e nos tradutores. Seu artigo “Seneca in the Early Elizabethan England” (2006) analisa também o que seriam as fases da introdução das tragédias do tutor de Nero na cultura inglesa. Sua atenção volta-se para o período 1560-80, logo, historicamente, anterior a quase todas as discussões que geralmente se situam entre *Gorboduc* (1561), passando por Kyd, Marlowe e chegando a Shakespeare.

A primeira fase se situaria em torno de 1560, antes disso, seriam apenas um *corpus* fragmentado dos trabalhos filosóficos de Sêneca. Tendo iniciado em 1559, o interesse pela obra trágica do autor latino teria granjeado interesse especialmente nas Universidades de Direito e nos *Inns* da Corte, local em que ocorria a tradução e a performance das peças. A segunda fase se situaria entre 1580-90, quando Thomas Newton publica em 1581 uma antologia com todas as traduções publicada nos últimos 20 anos e esta obra, este marco, seria uma base para Kyd, Marlowe e Shakespeare incorporarem traços senequianos às suas peças. A diferença fundamental entre as duas fases é o tratamento dado ao dramaturgo, inicialmente um trabalho com toda a obra e suas traduções, enquanto a posterior trataria um Sêneca mais fragmentado, uma fonte de ideias (WINSTON, 2006, p. 30). Desta forma, *Gorboduc* (1561) e os dramas da década de 60, como *Gismond of Salerne* (1567) seriam as primeiras peças da segunda fase.

A autora foca no momento inicial para discutir a função sócio-política extremamente complexa que envolvia o ambiente dos círculos literários que produziram essas traduções. Obras que auxiliavam a nutrir relações pessoais bem como opiniões políticas (WINSTON, 2006, p. 34). Ela não se situa como uma crítica que tentará buscar negar ou confirmar o dramaturgo latino como uma fonte para as grandes obras do período elisabetano. Coube ao seu trabalho a investigação do fenômeno político que envolvia o teatro e a literatura da corte, aspecto deixado de lado por Howard Baker e não levado em consideração mesmo pelos mais

exaltados seguidores de Cunliffe. Sua neutralidade por posições extremas confere ao trabalho uma possibilidade de releitura de toda a tradição da influência, aceitando a presença de um Sêneca ainda mais complexo que as relações cronológicas do fim do século XIX.

Como foi visto, a história da ‘Tradição da Influência de Sêneca’ é um assunto muito mais complexo que rápidas citações em que se diz que Shakespeare teria sido muito influenciado na tragédia por parte do dramaturgo latino e na comédia por parte de Plauto conseguem abordar. Embora hoje não seja difícil encontrar rápidas alusões desse tipo, é inversamente árduo encontrar os argumentos sobre a contestação relacionados nas obras que tratam sobre Literatura Inglesa Elisabetana e Shakespeare. Não se trata de se posicionar de forma favorável ou contrária como fizeram alguns daqueles elencados até aqui, pois toda uma discussão que atravessou o século XX inteiro é parcialmente, se não completamente, ignorada ao se recorrer à generalização das opiniões exaltadas sobre a tese inicial.

Não se pode deixar de lado que as alterações acompanharam a própria evolução metodológica dos estudos comparativos e que, se observamos cronologicamente para outra provável fonte de Shakespeare, a mesma situação será observada, como é o caso da relação do dramaturgo inglês com o filósofo francês Michel de Montaigne. Portanto, as conclusões e as metodologias fazem parte da história da Literatura Comparada, algo que foi se renovando e alterando o tratamento da questão e dos jogos de influências, ecos, fontes e analogias.

O primeiro momento da Tradição, já ao fim do século XIX em 1893, em que são listados os mais diversos paralelos, e, que, por si mesmo, indicavam uma relação inegável. Vivenciado da época de Cunliffe até praticamente a primeira tentativa de negação por Howard Baker em 1939, tem seu intermédio marcado por reflexões sobre uma ou outra característica que poderia ser, de alguma forma, contestada, como foi visto com Lucas e o anti-parallelismo e o próprio T. S. Eliot, ainda de forma muito discreta, ambos durante a década de 20. O segundo momento, a partir da retomada de Baker por parte de G. K. Hunter, marca-se por um foco maior nas obras e autores que até então foram tratados, uma revisão da metodologia dos paralelos e da revisão de pontos que apesar de serem comuns, funcionam de forma totalmente diversa, como é o caso da vingança na tragédia latina e elisabetana. Define-se um período em que parallelismo, analogia, coincidências – tanto para as obras de Sêneca quanto para as obras do século XVI na Inglaterra – têm seu momento de confusão sobre qual seria o melhor viés para se discutir as fontes. Nesta época, entre de 50 e 80, ocorre a publicação da volumosa obra de Bullough sobre as fontes de Shakespeare, e do tão intrigante artigo de Harold Brooks sobre

o sonho de Clarence, no qual as fontes são procuradas, e muitas são encontradas. Para o primeiro não se trata de optar por uma ou outra, mas o segundo caminha por diversos trajetos para, por fim, escolher apenas um deles, que poderia ou não ser Sêneca. Ainda com este mesmo crítico há pela primeira vez a restrição de apenas uma obra quando trata das mulheres de *Richard III*, traço único – tão raro como as negações do tragediógrafo latino – é deixado de lado pela retomada do caráter acolhedor de muitas peças visto em Robert Miola e em outros já do final do século XX.

Aspectos investigativos da própria época de Shakespeare, de como os elisabetanos, e não os críticos dos Estudos Comparados, tratavam Sêneca só passaram a ser discutidos nos últimos anos. A recepção, em que local foi traduzido, como eram as dinâmicas sociais que envolviam esse processo, a forte relação entre a obra do tragediógrafo latino e a Corte elisabetana só passaram a receber atenção recentemente. Outros pontos como as diferenciações entre o teatro popular e o drama acadêmico, além da própria recriação de um novo Sêneca no século XVI foram temas apenas parcialmente tocados.

Referências

BAKER, Howard. *Induction to Tragedy: A Study in a Development of Form in Gorboduc, The Spanish Tragedy and Titus Andronicus*. Louisiana: Louisiana State University Press, 1939.

BALDWIN, William; HASLEWOOD, Joseph (Org.). *The Mirror for Magistrates*. In five parts. Volume I (part I e II). London, 1815 [1587-8].

BROOKS, Harold. ‘Richard III’, Unhistorical Amplifications: The Women’s Scenes and Seneca. *The Modern Language Review*, v. 75, n 4, p. 721-37, London, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3726581>>. Acesso em 24 de outubro de 2008.

BROOKS, Harold. Richard III: Antecedents of Clarence’s Dream. *Shakespeare Survey*, v. 32 ‘The Middle Comedies’, p. 145-50. Cambridge, 1979.

BULLOUGH, Geoffrey. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. 8 Volumes. Columbia: Columbia University Press, 1957-75.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*, São Paulo: Ática, 2003.

CUNLIFFE, John W (Org.). *English Classical Tragedies*. Introdução e Notas de John W. Cunliffe. Oxford: Clarendon Press, 1912.

CUNLIFFE, John W. *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*. Reprint. Connecticut: Archon Books, 1965 [1893].

ELIOT, Thomas S. *Selected Essays: 1917-1932*. London: Faber and Faber, 1958 [1927].

HOLINSHED. Raphael. *Chronicles of England, Scotland and Ireland*. Livro III, London: J. Johnson, 1587. Disponível em: <<http://www.archive.org/stream/chroniclesofengl03holiuoft>>. Acesso em 17 de agosto de 2010.

HUNTER, George K. Seneca and English Tragedy. In: COSTA, C. D. N. (Org.). *Seneca*. London/Boston: Routledge and Kegan Paul, 1974, p. 166-204.

HUNTER, George K. Seneca and the Elizabethans: A case-study in 'influence'. *Shakespeare Survey*, v. 20 'Shakespearean and Other Tragedy', p. 17-26, Cambridge, 1967.

LUCAS, Frank. Laurence. *Seneca and Elizabethan Tragedy*. New York: Gordon Press, 1973 [1922].

MIOLA, Robert. S. *Shakespeare and classical tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 2ª Edição. São Paulo: Edusp, 2000.

NORTON, Thomas et SACKVILLE, Thomas. Gorboduc or Ferrex and Porrex. In.: CUNLIFFE, John W. *Early English Classical Tragedies*. Introdução e Notas de John W. Cunliffe. Oxford: Clarendon Press, 1912, p. 4-67.

SENECA, L. A. *Tragedies*. 2 Volumes. Editado e Traduzido por John G. Fitch. Cambridge/London: Harvard University Press, 2004.

SHAKESPEARE, William. *Titus Andronicus*. Editado por Russ McDonald. New York: Penguin Books, 2000.

SMITH, John Hazel. Seneca's Tragedies. *Research Opportunities in Renaissance Drama*, v. 10, p. 49-74, New Orleans, 1967.

SPEARING. E. M. *The Elizabethan Translations of Seneca's Tragedies*, Cambridge: W. Heffer & Sons Ltd., 1912.

WINSTON, Jessica. Seneca in Early Elizabethan England. *Renaissance Quarterly*, v. 59, p. 29-58, Chicago, 2006.

Recebido em : 30/10/2010

Aceito em : 02/04/2011

Contato : regis.closet@gmail.com