

Forma e Origens de O Mercador de Veneza

“Há uma providência especial na queda de um pardal”, diz Hamlet – e não sei bem por que a frase me veio à mente quando me sentei para tentar dizer alguma coisa sobre *O Mercador de Veneza*. Creio que tenha sido porque a primeira coisa que me ocorreu foi que uma providência especial me permitiu voltar ao *Mercador*. Havia já um bom tempo desde que eu lera a peça pela última vez, e de início tenho de agradecer a vocês por me terem obrigado a voltar a ela; e quando digo que vou falar sobre a forma e as origens da peça, é porque me parece fascinante que, ao usar fontes as mais diversas, o trabalho de dramaturgia de Shakespeare se tenha caracterizado, em todas elas, como uma tarefa de humanização de personagens antes distantes de nós ou por motivos religiosos, ou rígidos tipos herdados do teatro medieval amador. Não podemos nunca subestimar, na Inglaterra, a importância da vasta e popularíssima dramaturgia que floresceu na Idade Média e, aos poucos, se havia transformado em atividade secular e profissional, mas atravessara séculos e, por isso mesmo, deixara profundamente impressas na imaginação popular uma série de personagens “bons” ou “maus”, segundo sua funcionalidade no grande panorama de episódios bíblicos dramatizados e repetidos anualmente na festa de *Corpus Christi*.

Quando, por gostarem de fazer teatro, um sapateiro, um ourives ou um padeiro, por exemplo, abandonava seu ofício para se dedicar a uma atividade a princípio quase apenas de saltimbanco, não tardaram a aparecer toda espécie de proibições quanto ao uso de textos de natureza religiosa: era preciso criar textos que os novos profissionais pudessem apresentar, e que tinham de ser numerosos porque, em suas nômades aventuras de mambembes, os atores visitavam vilas e aldeias com populações muito pequenas, o que fazia uma permanência de dois

ou três dias no mesmo lugar querer dizer, necessariamente, dois ou três espetáculos diferentes. Onde buscariam eles sua inspiração? É claro que, por tentativa e erro, eles procuravam aproveitar o que haviam aprendido com os textos semilitúrgicos que fizeram a glória dos ciclos como o de York, composto por 48 pequenas peças, cobrindo a Bíblia da Gênese ao Juízo Final. Já nesse mesmo teatro semilitúrgico, no entanto, o sucesso se devera, em parte ao menos, ao fato de os ingênuos, devotos e semi-analfabetos autores se terem enriquecido, e muito, pelo simples processo de olhar o mundo à sua volta e observar comportamentos humanos rotineiros. O resultado disso, somado à descoberta, nas universidades, do mundo dramático de Plauto, Terêncio e Sêneca, é exatamente aquilo que costumamos chamar de teatro elisabetano.

Esse teatro, de grande riqueza poética e sempre popular, nunca foi didático como o compreendia Bertolt Brecht em seus *Lehrstücke*, porém como tem suas origens naquele teatro religioso cujo objetivo era ensinar História Sagrada, a Bíblia ou as vidas dos santos a seus rebanhos analfabetos, é claro que sempre ficou presente a idéia de que quem escreve uma peça de teatro é porque tem alguma coisa a dizer. Permaneceu também, a par desta — sem dúvida —, a outra idéia, a de que para o público prestar atenção a essa coisa que se queria dizer é melhor tornar o texto agradável, bonito e interessante, graças a uma ação dramática capaz de despertar o mecanismo imaginativo da platéia. Não foi um processo fácil, e foram necessárias várias décadas até que, com os University Wits, aparecessem talentos que, por suas origens via de regra modestas, conhecessem bem o que ainda restava das formas medievais, mas por sua educação universitária conhecessem bem o que a Renascença oferecia, e fosse encontrada por estes a fórmula que conciliasse o melhor de dois mundos, nascida do uso da poesia como elemento catalisador. Nem mesmo esse grupo, na verdade, conseguiu sempre alcançar nível inteiramente satisfatório de coerência de comportamento, de humanização: no crucial *Tamburlaine*, a obra que marca a abertura do teatro elisabetano, Christopher Marlowe expressa exemplarmente a ambição de Tamerlão quando este diz:

A própria Natureza, ao nos forjar
 De seus quatro elementos, que disputam
 Em nosso peito pela primazia,
 Ensina-nos às mentes a sonhar:
 Nossa almas, capazes de entrever
 Do mundo a fabulosa arquitetura,
 E de medir o curso dos planetas,
 Em busca de um saber que é infinito,
 Inquietas, como a dança das esferas,
 Exigem que lutemos, sem descanso,
 Até atingir o fruto mais perfeito —

Felicidade única e sem jaça —
O gozo do poder aqui na terra.

O último verso pode nos parecer hoje em dia um tanto desapontador, mas ele é expressivo não só do pastor que se tornou imperador do mundo como, de certo modo, do próprio Marlowe, com sua misteriosa carreira de espião e sua ainda mais misteriosa morte aos 29 anos, oficialmente em função de uma discussão por causa da conta de um almoço. Christopher Marlowe e sua poesia foram determinantes, mas será que podemos considerar realmente expressiva de Tamerlão a fala que vem logo depois de ele haver ordenado a morte de 10 mil pessoas?

O que é a beleza, indaga o meu sofrer.
Se toda pena que tomaram poetas
Houvesse alimentado o sentimento
De todo pensamento de seus amos,
E do mel que inspirou seus corações,
Suas mentes e temas mais queridos;
Se toda a essência celestial que tiram
Das flores imortais da poesia,
Nas quais, como num espelho, percebemos
As culminâncias do talento humano;
Se disso fosse feito um só poema,
Banhado na virtude da beleza,
Mesmo assim, em seus cérebros inquietos,
Uma idéia, uma graça há de pairar,
Que não haja palavras pra expressar.

A dimensão pode ser de conquistador; mas a sensibilidade à beleza não me parece inteiramente adequada.

E é de Marlowe ainda que vamos falar, em relação à deficiência de humanização daqueles tipos consagrados a que me referi lá em cima, graças ao fato de, antes de *O Mercador de Veneza*, Marlowe ter escrito uma peça em que se destaca o personagem de um judeu rico, *O Judeu de Malta*. O judeu de Marlowe, Barrabás, é um monstro de perversidade de dimensões tais que beiram o caricato. A trama é muito complicada, mas vale a pena descrevê-la um pouco, para que se possa avaliar a desmedida na criação do personagem: tudo começa quando o governador de Malta, cristão, impõe aos judeus que vivem e negociam na ilha um imposto de 50% de seus bens para pagar um tributo devido aos turcos. Todos pagam, menos o riquíssimo Barrabás, que protesta e por isso é condenado a perder tudo o que tem e ainda ver sua casa transformada em convento.

Como além dos bens que declarava oficialmente, Barrabás havia guardado muito dinheiro e jóias valiosíssimas escondidos na casa, ele faz sua filha Abigail fingir que se converte e quer ser freira, para tirar

o tesouro de lá. A essa altura, dois jovens cristãos estão apaixonados por Abigail; o pai encoraja os dois, promete a filha aos dois e acaba dando um jeito de eles se baterem em duelo e se matarem mutuamente. A filha fica tão revoltada que se converte realmente e entra para o convento. Barrabás, indignado, manda preparar uma grande terrina de arroz apetitoso mas envenenado, que oferece de presente ao convento. Morrem todos, que são mais de duzentos. Antes de morrer, Abigail revela a verdade ao frade que a converteu e, quase violando um segredo de confissão, ele conta a história ao governador para salvar a cidade.

Ajudado por Ithamore, um escravo tão horrível quanto ele, Barrabás estrangula o frade que converteu a filha e ainda consegue fazer um outro ser culpado pela morte; uma cortesã descobre, pelo escravo, os segredos de Barrabás, planejando roubá-lo, mas Barrabás descobre o plano, vai fazer uma visita disfarçado e envenena a ela e a seus comparsas. No fim há uma grande trama envolvendo cristãos e turcos — Barrabás vende-se a ambos e planeja um golpe final, um jantar para os turcos em uma sala cujo chão desabaria e todos eles cairiam dentro de um vasto caldeirão de azeite fervendo; mas em um contra-golpe inesperado é Barrabás quem cai lá dentro (isso depois de fugas etc.). Faltam inúmeros detalhes nesse relato, mas pelo menos já dá para ver o baixíssimo nível de credibilidade humana que existe no protagonista. Só para completar um pouco mais a idéia de como é Barrabás, eis aqui um trecho das instruções que ele dá a Ithamore quando o compra para seu escravo:

Primeiro, evite as emoções seguintes:
 Pena, amor, esperanças e temores.
 Nada o comova, nem lhe cause dó;
 Antes sorria, se geme um cristão...
 Quanto a mim, saio à noite pra matar
 Os doentes que sofrem junto aos muros;
 Às vezes rondo envenenando as fontes...
 Estudei medicina, quando jovem,
 E foi na Itália que eu agi primeiro:
 Enriqueci os padres com enterros,
 E mantive ocupado o sacristão
 Cavando covas ou tocando dobres.
 Mais tarde transformei-me em engenheiro,
 E nas guerras da França com a Alemanha
 Matei, com estratégias, uns e outros.
 Mais para além eu tornei-me usurário,
 E com extorsões, falcaturas de falsário,
 E truques que vão bem à corretagem,
 Lotei em breve as prisões com falidos,
 Enchi abrigos só com órfãos jovens,
 E ainda levei todo mês um à loucura...
 E veja como o mal me abençoou!
 Minhas riquezas compram a cidade.

O Judeu de Malta foi escrita em 1589, mas em 1594, com a violenta onda de anti-semitismo provocada pelas acusações feitas a Rodrigo Lopez, o médico judeu português de Elizabeth (o que indica pouco preconceito até então), de tomar parte em conspiração para matar a rainha, a peça foi novamente apresentada. Aparentemente voltou a alcançar grande sucesso, pois houve nada menos que quinze récitas pela companhia do Lord Almirante, a principal concorrente da companhia do Lord Camerlengo, onde Shakespeare escrevia e era sócio. *O Mercador* só foi registrado para publicação (ou para impedir a publicação por outros) em 1598; mas é mais provável que ela date de 1596. Podemos, naturalmente, admitir por exemplo que os Burbage, sócios majoritários da companhia, tivessem notado o grande sucesso da remontagem de Marlowe e pedido a seu principal dramaturgo que produzisse para eles, também, um bom sucesso de bilheteria a respeito de um judeu. Se por acaso foi essa a intenção, nada deixa tão clara a diferença entre Marlowe e Shakespeare como autores do que até mesmo a mais superficial das comparações entre Barrabás e Shylock.

A grande diferença entre os dois personagens reside, exatamente, no nível de humanização atingido pelo autor de cada um em sua criação, aliás com conseqüências significativas na carreira subsequente das duas obras: *O Judeu de Malta* virtualmente desapareceu do panorama teatral depois de seu sucesso de 1594, e os exageros de *grand-guignol* da maldade de Barrabás fizeram com que, em 1964, por ocasião do quarto centenário de Marlowe (tanto quanto de Shakespeare, com diferença de dois meses entre os dois), a peça, que em sua publicação original foi chamada *The Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta*, fosse montada em Londres como uma grande comédia de humor negro. Há poucos anos houve uma outra remontagem em Stratford, que acrescentou uma experiência sem dúvida pitoresca à minha carreira de espectadora, mas por certo um texto incapaz de provocar aquilo que caracteriza *O Mercador de Veneza*: montagens constantes, com possibilidades amplas de leituras variadas.

O que nos leva, então, à figura de Shylock. Devo esclarecer que não é de meu hábito examinar personagens antes de falar do texto de modo geral, mas neste momento quero falar não do Shylock que encontramos como peça atuante na trama da peça mas sim de suas origens e do que Shakespeare fez com ele — assim como das origens de alguns outros personagens. Certas figuras perfeitamente consagradas como tipos podem ser encontradas na formação de Shylock: por um lado, e de tradição teatral antiga, vem a caracterização genérica do judeu como perseguidor de Cristo e, igualmente marcante no antigo teatro religioso, a figura do Diabo que, com a progressiva secularização do teatro, se havia transformado em Vício, figura na qual estaria enquadrada a usura. Até mesmo os momentos de descontrole emocio-

nal de Shylock, depois da fuga de sua filha Jessica, que os outros personagens tomam como grotescos e risíveis, ligam-se a essa tradicional figura do teatro medieval, pois aos poucos o Diabo, como o Vício — pelo fato de a totalidade das peças apresentarem uma vitória eventual do bem — acabaram sendo figuras cômicas, que apanhavam por não conseguirem cumprir as promessas que faziam e eventualmente assumiram a personalidade do *clown* circense. Por outro lado, a vida real, com períodos mais ou menos virulentos de anti-semitismo, fornecia ao poeta a figura clássica do usurário judeu. Lembra o prof. Oscar Campbell que o próprio nome do personagem, Shylock, provocaria a aversão dos mais eruditos, pois é muito semelhante ao hebreu *shalach*, traduzido como *cormorant*, corvo marítimo, nas edições inglesas da Bíblia — sendo que no período elisabetano o corvo marítimo, como todas as outras aves de rapina, eram tidos como símbolos dos usurários.

Não podemos esquecer a condenação religiosa da usura que predominou na Idade Média: podemos até mesmo lembrar que foram centros como Veneza no Mediterrâneo e, no Mar do Norte, a Liga Hanseática, onde todos lucravam com o comércio, que abalaram definitivamente o imobilismo medieval. A usura, como era rotulada toda e qualquer prática de se cobrar juros por empréstimos, por fazer multiplicar-se o que não tem vida própria, era considerada na Idade Média não só imoral como efetivamente uma forma de perversão da natureza. Como o ouro e a prata são por si mesmos estéreis, quem emprestava dinheiro a juro era acusado de usar seu dinheiro para um “ato antinatural de reprodução”. Puramente por ser judeu e por, além disso, emprestar dinheiro a juros, Shylock já teria então, de início, a má vontade ou a condenação do público: o que faz William Shakespeare para alterar essa figura, humanizá-la?

O Barrabás de Marlowe, como vimos, é um monstro de pura crueldade, mata cristãos a torto e a direito, até mesmo às centenas de uma só vez, e proclama um código de comportamento mais do que lastimável, graças ao qual pôde reunir — por meio de incessante cadeia de crimes — fortuna que pode comprar toda a cidade. Shylock pode afirmar que odeia os cristãos, mas ao que tudo indica ele é um respeitável negociante da cidade, que coexiste com os cristãos do Rialto, sofrendo ainda com o preconceito e a má vontade de Antônio, tido como exemplarmente bom, apesar de sua óbvia agressividade para com o judeu. A momento algum, por outro lado, é Shylock acusado de qualquer crime que não seja o da usura (de cuja utilidade vão servir-se Antônio e Bassânio): ele não mata ninguém e, apesar de sua insistência na cobrança da famosa libra de carne, ele recorre à justiça veneziana para tentar fazê-lo.

Assim como Barrabás, Shylock tem uma filha; mas enquanto Abigail concorda em fingir-se de católica e postulante a freira só para

poder pegar o tesouro que o pai deixara escondido em sua casa (transformada em convento), Jessica tem sua traição ao pai aplaudida porque, por amor, ela foge com Lorenzo, um cristão, e como pé de meia para garantir o futuro, rouba de Shylock dinheiro e jóias. Ato semelhante, no entanto, o público estaria bem pouco disposto a aplaudir se uma jovem cristã o realizasse para fugir com um judeu. Shakespeare humaniza o pai dando a ele esse motivo específico para o agravamento de sua animosidade contra Antônio e os cristãos em geral. É perfeitamente legítimo admitir-se que Shylock teria realmente a intenção de não cobrar nada de Antônio — eu não diria por bondade mas, possivelmente, porque seu gesto poderia trazer-lhe prestígio no Rialto.

É a humanização de Shylock que tem permitido uma tamanha variedade de interpretações a seu papel, que têm mudado de acordo com as alterações do clima no próprio mundo real. O anti-semitismo nazista, por exemplo, catapultou Shylock para o papel de grande patriarca defensor da dignidade de sua raça e sua religião; mas é claro que isso só foi possível em função das falas que o poeta Shakespeare lhe atribuiria ao criar sua obra. Todos conhecem e comentam, é claro, a grande fala “Para servir de isca aos peixes”, quando indaga “Um judeu não tem olhos?” etc. Mas há outros momentos interessantes: o quase puritanismo de uma vida austera aparece na fala em que Shylock, saindo para encontrar-se com o grupo cristão, sabe da festa de carnaval (que, aliás, será aproveitada para a fuga de Jessica). Diz ele:

Então há mascarada? Ouve, Jessica,
Tranca as portas, e quanto ouvir tambores,
E os vis agudos dessas flautas tortas,
Não subas curiosa pras janelas,
Nem vires a cabeça para a rua
Pra ver loucos cristãos todos pintados:
Fecha as janelas, ouvidos da casa;
Não permitas que fúteis sons penetrem
Meu sóbrio lar.

Quando sabe que a filha trocou um anel por um macaco, ele tem um momento de verdadeira dor:

[...] era a minha turquesa, que ganhei de Lia quando era solteiro;
eu não o daria nem por uma floresta inteira de macacos.

Shakespeare humaniza Shylock, também, por não deixar tão isentos assim de culpa os cristãos. Não há dúvida de que o anti-semitismo da época justificava toda e qualquer atitude de agressão aos judeus, mas sempre tive de mim para mim que Shakespeare não vê com muito bons olhos a grosseria com que os personagens secundários do grupo de Antônio debocham de Shylock, rindo-se à custa de seu sofrimento.

E tenho certeza absoluta de que jamais ocorreria a Christopher Marlowe permitir que o seu judeu dissesse, quando o Duque lhe pergunta de onde espera perdão se não o dá:

Por que temer, se não cometo erros?
 Vós tendes entre vós muitos escravos
 Que usais como se fossem cães ou mulas;
 Que usais para as tarefas mais abjetas
 Porque os comprastes – devo eu vos dizer
 “Libertai-os, casai-os com os vossos?
 Por que mourejam eles? Que seus leitões
 Sejam também macios, seus jantares
 Cozidos como os vossos?” Vós direis
 “Os escravos são nossos”.

Ainda se passariam alguns séculos antes que a escravidão fosse ao menos oficialmente condenada e repudiada.

E não deixa de ser interessante que todos achem muito justa a pena dada a Shylock, de perder todos os seus bens, mesmo que seu intento de cortar a libra de carne não se cumpra, quando Antônio, dizendo-se pronto para morrer, comentara:

Pois a Fortuna foi bem mais bondosa
 Do que costuma; ela em geral tem hábito
 De deixar o infeliz sobreviver
 Sua riqueza pra sofrer, enfim,
 Uma velhice pobre; de tal pena,
 Lenta e cruel, ao menos sou poupado.

O que Shakespeare fez na verdade foi transformar o tipo fixo em um complexo ser humano, pelo simples meio de apresentar situações específicas em que suas reações previsíveis, ou consagradas, tornam-se plausíveis, válidas, mesmo que as possamos considerar condenáveis. O aspecto mais surpreendente dessa humanização é sua intensidade: já foi dito que Shakespeare inundou uma figura tradicional com tal vitalidade, tão maior do que a necessária para o papel que ele deveria desempenhar na trama, que ele adquiriu uma espécie de vida própria, independente da trama criada pelo poeta. Eu não diria tanto, mas não há dúvida de que é sempre uma surpresa lembrarmos-nos de que Shylock só aparece em cinco das vinte cenas que compõem a peça, de tal modo é forte a sua figura. Há até quem diga que o *Mercador* acaba, na verdade, com o fim da cena do julgamento; mas quando falarmos adiante da estrutura da obra vamos ver que isso fica muito longe de ser verdade.

É a humanização de um outro personagem, também herdado do teatro religioso da Idade Média, que apresenta aspectos que têm uma surpreendente ligação com o teatro brasileiro. Para o público elisabetano, toda a atuação de Pórcia quando ela se apresenta como o

advogado que miraculosamente salva Antônio de ter de pagar a multa por perder o prazo estabelecido no contrato do empréstimo, continha reverberações religiosas. Muitos dos antigos autos continham cenas de julgamento — às vezes tomando a forma do Juízo Final — nas quais a Justiça e a Misericórdia lutavam pela alma da humanidade. Nessas peças, tanto nos autos quanto nas Moralidades, era freqüente a presença e intercessão da Virgem Maria em favor do réu; e a atuação de Pórcia seria exatamente a versão secularizada dessa figura. Em outras palavras, o que temos no quarto ato do *Mercador*, com a grande cena do julgamento, é, em termos humanizados, um *Auto da Compadecida*, pois não é outra a situação na exemplar peça de Ariano Suassuna, que reconhecidamente buscou sua inspiração nos autos medievais. Na peça brasileira o tom é mais leve e brincalhão, porque Suassuna optou pela ingenuidade do teatro circense (é claro que realizada com a maior sofisticação), com tanto a *Compadecida* quanto Jesus dialogando ao nível cultural de Chicó e João Grilo; mas no *Mercador* a cena se passa em um tribunal, ambas as partes são homens cultos e importantes no mundo dos negócios de Veneza, e essa nova versão da *Compadecida* se apresenta como um advogado, versado em leis. É em função dessas circunstâncias que Pórcia age com uma seriedade que faria a moça secularizada evocar na platéia a figura da Virgem Maria enquanto intercessora.

Pórcia não é apresentada, apesar disso, como figura sagrada: Shakespeare a humaniza fazendo dela uma jovem herdeira que teve de assumir, com a morte do pai, o controle de suas grandes propriedades: as moças casadoiras das comédias, Luciana na *Comédia dos Erros*, Rosalind em *Como Quiserem*, Beatriz em *Muito Barulho por Nada*, Viola em *Noite de Reis*, Catarina em *A Megera Domada*, como a Pórcia de *O Mercador de Veneza*, ficam muito distantes da fragilidade e do desamparo de Ofélia no *Hamlet* ou Desdêmona em *Otelo*. Nas comédias, as jovens são todas muito mais próximas do que Bernard Shaw chamaria, séculos mais tarde, de as grandes caçadoras, aquelas que, por assim dizer, botam o olho em determinado rapaz que passam a ver como o seu homem, e o conquistam porque eleito para parceiro no cumprimento de seu destino biológico.

O número de obras gravadas da memória coletiva da platéia elisabetana era imenso, e até Antônio teria ecos específicos a evocar: sistematicamente referido como bom, exemplar etc., pessoalmente tenho certa dificuldade em aceitar tais rótulos, pois desde o início da peça ele aparece com uma carga de agressividade em relação a Shylock que não aparece em outros personagens, a não ser os jovens que pertencem ao círculo de Antônio e a certos momentos parecem querer imitá-lo. Mas na verdade ele não precisaria de grande caracterização para o seu público, que o reconheceria imediatamente como um tipo

mais do que consagrado, o *gentleman* devotado a um grande amigo, pronto a fazer por este sacrifícios quando a ocasião se apresenta: é para financiar a corte de Bassânio que ele pede os 3 mil ducados emprestados a Shylock. Mas para os elisabetanos ele podia evocar ainda algo mais significativo e ligado às origens de Shylock e Pórcia: em um consagrado grupo de contos medievais dedicado a Abraão e Teodoro, o salvamento de um indivíduo endividado das garras de um usurário era tido como simbólico da redenção do homem. Nesse grupo de contos o personagem alegórico chamado *Humanidade* (Mankind) assina um contrato com o diabo, mas quando Satã se propõe a cobrar a dívida e ficar com a alma do personagem, a Virgem Maria faz um grande apelo por misericórdia e Deus o salva. É tido como possível por vários autores que a inexplicável melancolia de Antônio, por exemplo, poderia ser esclarecida por sua origem nessa figura do homem antes de ser redimido, do mesmo modo que sua amizade com Bassânio também seria fórmula imediatamente reconhecível.

Em que, no entanto, essas origens seriam significativas para a elaboração da estrutura do *Mercador de Veneza*? Afinal, sabemos todos que Shakespeare jamais se repetia em suas peças, mas nem por isso podemos deixar de reconhecer, na maioria de suas comédias, que ele apresenta uma trama na qual um casal principal (mas sempre em panoramas que envolvem dois, três ou quatro casais) precisa superar uma série de obstáculos até poder realizar seu amor. Sabemos igualmente — e isso será sem dúvida o componente mais determinante — que a dramaturgia de Shakespeare é anti-realista, e que a forma é da maior significação para a transmissão do conteúdo.

É mais do que conhecida a afirmação de que o *Mercador* é uma peça que gira em torno do conflito entre justiça e misericórdia. Mas não é só isso ou, seria bom notar, para que pudesse escrever uma comédia romântica que gira em torno do conflito entre justiça e misericórdia, Shakespeare criou, como contribuição da forma para a compreensão do tema, uma trama que em todos os seus aspectos trata de opções: a própria localização da ação expressa esse aspecto básico da obra, com metade se passando no Rialto, onde os valores são os do comércio, e a outra se passando em Belmonte, onde o comércio e os valores do amor são fundamentais. Como já tive a ocasião de lembrar, na introdução que escrevi para minha tradução da comédia, em nenhuma outra obra fica tão bem expressado o conceito da riqueza do amor como a define John Russell Brown em seu livro *Shakespeare and his Comedies*: o amor também é um comércio, mas que difere basicamente do comércio dos bens palpáveis por, neste último, de modo geral ter mais sucesso que se ocupa mais intensamente de seus interesses pessoais, enquanto que no comércio do amor é sempre o mais generoso que mais lucra, o prazer em doar é sempre primordial. Mas no contrato do

comércio do amor, que é o casamento, também são previstos o lucro ou os juros, na forma dos filhos (uma propagação válida da espécie, aliás, a ser contrastada com a reprodução oficialmente ilegítima do dinheiro).

Rialto e Belmonte já implicam, portanto, opções de vida, embora Shakespeare, com sua percuciência habitual, não deixe de fazer notar que o dinheiro é importante nos dois mundos... Mas vamos ver as opções, que vão construir a trama por modos anti-realistas: a maior parte do enredo ele tira da história do jovem Gianetto, que aparece como a primeira no quarto dia de uma coletânea de *novelle* intitulada *Il Pecorone (O Simplório)*, de um tal Ser Giovanni Fiorentino, de quem não se conhece absolutamente mais nada; nessa forma italiana, em Belmonte, o jovem candidato à mão de uma noiva que, como muitas outras na mesma série, tem algo de misterioso, mágico ou extraterreno, tem de ficar acordado uma noite inteira para conquistá-la. Nas duas primeiras noites ele é drogado e dorme, mas na terceira percebe o que acontece, recusa-se a tomar qualquer bebida que lhe é oferecida e conquista a moça.

Em Shakespeare, que gosta de recorrer a situações com as quais seu público já tenha intimidade, a situação é um pouco diferente, e o teste toma a forma de uma opção entre três arcas, que era mais que tradicional e pode ter sido encontrado em várias fontes. É claro que as arcas não são apresentadas como uma escolha pura e simples: a escolha adquire dimensão maior por ser exigência feita, ao morrer, pelo pai de Pórcia. Reparem o que diz esse pequeno trecho de diálogo entre Pórcia e Nerissa logo na primeira cena em que aparecem, e falam da situação da herdeira. Diz Pórcia:

Ai de mim, por que dizer "escolher"? Não posso nem escolher quem quero, nem recusar quem não quero; pois os desejos de uma filha viva estão submetidos à vontade de um pai morto. Não é doloroso, Nerissa, não poder escolher um, nem recusar nenhum?

ao que Nerissa responde:

Seu pai foi sempre virtuoso; e os homens santos, ao morrer, sempre têm boas inspirações. Portanto, se concebeu as três arcas de ouro, prata e chumbo, entre as quais aquele que decifrar o enigma conquista a sua mão, é porque sabia que a escolha correta será feita por alguém a quem a senhora certamente há de amar.

A escolha, a opção, portanto, traz em si uma carga de, digamos, sabedoria, e não pode ser o resultado de um ato aleatório: para prová-lo Shakespeare nos apresenta as cenas em que Marrocos e Aragão fazem suas escolhas erradas, onde valores ilusórios condenam ao erro. É claro que os dois erros servem, também, para informar o espectador sobre qual seja a arca certa, a fim de ser criada uma expectativa a mais

no momento em que Bassânio, que já sabemos amar Pórcia e ela a ele, faz a sua opção, confirmando a previsão do pai morto.

Também Pórcia tem de fazer uma opção importante ainda em relação à escolha da arca, a de interferir ou não na escolha de Bassânio, isto é, de obedecer a determinação paterna até mesmo na única instância em que o candidato a interessa. Pórcia resiste à idéia de contar efetivamente qual é a arca certa, mas não à de fazer seus músicos cantarem uma canção cujas sonoridades podem ser de auxílio para Bassânio. Ainda há muito mais: Antônio tem de fazer uma opção séria na hora de obter o empréstimo com Shylock, a de assinar ou não o contrato que tem por multa a libra de carne, tão clássica e conhecida no mundo dos contos de fada e tradições populares semelhantes quanto a da escolha das arcas (ou de um entre quaisquer três valores). Bassânio, é claro, depois da opção das arcas terá de fazer a de ir ou não ajudar o amigo. Peço no entanto que reparem que de forma alguma, nesse tipo de aproveitamento de material lendário e conhecido, ou em sua cuidadosa elaboração, Shakespeare perdeu de vista a forma básica de sua comédia, a da superação de obstáculos para a conquista da realização do amor: da maneira que ele o fez, as arcas formam o principal tropeço por parte de Portia, e toda a questão do empréstimo e da libra de carne a por parte de Bassânio. E aí, é claro, entramos por uma outra questão de opção, a de Shylock em relação ao contrato firmado. No momento em que Antônio concorda em pagar a multa de uma libra de carne tirada de seu corpo (a princípio de qualquer parte do corpo, depois de assinado o contrato, do local mais próximo a seu coração), teria ele a intenção efetiva de fazer cumprir essa determinação? Variam as respostas a essa pergunta, segundo a interpretação que se dá ao texto; eu pessoalmente sempre acreditei que Shylock tinha amplo conhecimento da situação de Antônio, e plena convicção de que o empréstimo seria pago em tempo: a multa da libra de carne seria, como sugere ele, uma brincadeira — que podemos achar não seja de muito bom gosto — mas que a essência do trato, isto é, o fato de Shylock emprestar uma soma elevada a Antônio sem cobrar juros serviria para melhorar sua imagem no Rialto, principalmente em vista de se tratar de Antônio, que o condenava e ofendia com regularidade. Não estou, portanto, querendo estabelecer algum comportamento de “bonzinho” para Shylock, mas antes reafirmar sua habilidade no mundo dos negócios.

Mas o panorama muda radicalmente em face de uma outra opção, a de Jessica de abandonar o pai, bem como a religião de sua raça, para fugir com o cristão Lorenzo, ainda roubando o pai e gastando seu dinheiro em atividades de puro divertimento — contrariando assim as normas austeras da vida de Shylock, que faz a terrível opção de cobrar a multa prevista, depois de, contra tudo o que era previsto, nenhuma

das naus de Antônio chegar a tempo de lhe dar condições para pagar o empréstimo.

É claro que o ponto não é muito analisado e nem explorado de modo adequado, justamente porque o texto shakespeariano não é realista; mas se, como já notamos acima, Veneza e seu comércio estiveram no âmago da destruição do sistema econômico medieval, e como justamente Antônio é que é o Mercador de Veneza do título, podemos notar que também ele auferia lucros: se não por mera usura, por trocas comerciais e por importações, graças às quais também fazia elementos não vivos gerarem novas riquezas, o que mostra o quadro criado por Shakespeare mais complexo e ambíguo do que o de Marlowe.

Como Shakespeare não estava escrevendo mais pecinhas medievais, é claro que nem todos os personagens terão modelos de linhagem religiosa, e portanto é tempo de nos voltarmos apenas para a construção, para o tipo de dramaturgia que Shakespeare usou para o seu *Mercador*. Temos de partir do princípio de que o objetivo do poeta era o de escrever uma comédia romântica, da qual a discussão da questão da justiça e da misericórdia seriam parte não só integrante mas efetivamente crucial, e onde toda a evolução e solução da trama fossem tocadas por uma sucessão de opções que, em seu conjunto, dariam o tom do todo, com implicações éticas sutilmente transmitidas ao público.

O palco elisabetano nasceu do palco medieval, pois sua forma é exatamente uma evolução, um aprimoramento, do palco sobre rodas encostado à parede do pátio interno de uma hospedaria. Fixo, nu, compensando amplamente com sua variedade de áreas de representação, seu grande número de entradas e saídas possíveis e sua iluminação natural (já que era a céu aberto), privado dos complicados cenários da Renascença italiana, ele oferecia a seus usuários mais competentes (e entre estes sem dúvida podemos contar Shakespeare) uma medida de liberdade criativa incrível. A localização das cenas era deixada à imaginação do público, que tinha do autor, como parte integrante do diálogo, todas as indicações necessárias: quem estava no palco e o que estariam fazendo eram a fonte crucial de informação; quando vez por outra se tornava necessário especificar, isso era feito por meio de falas no diálogo: é Duncan elogiando o ar e a beleza do castelo quando chega em casa do casal Macbeth, é Lear na tempestade levado para uma choupana, é a galera em pleno Mediterrâneo em *Antônio e Cleópatra* etc. etc.

Não podemos confundir uma ida ao teatro no Brasil ou na Europa ou nos Estados Unidos, na década de 1990, com a ida ao teatro do elisabetano: à luz do dia, sem atrizes, sem cenários, a imaginação do espectador era bem mais requisitada do que a nossa, e é bem possível que a reação daquela massa multiforme fosse bem mais próxima da do circo ou do acontecimento esportivo de hoje do que os formais bons

modos de quem vai ver uma peça de Shakespeare hoje em dia. O processo da evolução da interpretação fora, ou ainda estava sendo, lento. O primarismo das formas ingênuas da dramaturgia litúrgica da Idade Média foi radicalmente alterado já pela dramaturgia secular que foi nascendo com a profissionalização, e muito mais ainda com a influência da dramaturgia clássica e suas características literárias, como a retórica. Se Bernard Beckerman, em sua obra sobre a interpretação shakespeariana, apresenta de modo mais do que persuasivo o uso dos manuais de retórica como guias da nova interpretação da dramaturgia elisabetana nascente, Wolfgang Clemen é ainda mais interessante quando analisa o paralelismo entre o texto e a interpretação, sugerindo que a melhor qualidade do texto shakespeariano terá sido determinante para o abandono da maior obviedade do gesto retórico — uma espécie de prenúncio do que aconteceria com a encenação dos textos de Tchekov na virada para o nosso próprio século.

Como seria o espetáculo elisabetano? Por um lado, muito fluente, já que os atores tinham total intimidade com o verso. O forte anti-semitismo do momento levaria necessariamente a um Shylock bastante calcado em molde fixo, quase caricato, do usurário judeu; mas se naquele tempo, como sabemos, não existia a figura do diretor, e é possível e até provável que o autor, sendo membro regular da companhia (e por vezes ator), orientasse a apresentação de seu texto, que a postura desse mesmo autor em relação à sua temática tivesse peso no resultado interpretativo; e se Shakespeare não fez de seu Shylock um Barrabás no texto, podemos admitir, igualmente, que sua preferência fosse mais para a complexidade do que para o maniqueísmo, e que algumas das atenuantes que ele concedeu a Shylock também fossem valorizadas no palco.

Ao longo dos séculos, conforme o ambiente no mundo real, Shylock teve mais do que seu quinhão de interpretações diversas, em um espectro que já tem ido do extremo do horror à caricatura grotesca e ao notável patriarca defensor de sua raça e sua religião. Que ele traz ao texto do *Mercador* os seus momentos mais sombrios, não há dúvida; mas tampouco há dúvida de que Shakespeare o fez suficientemente rico e complexo para ele conter bem essas inúmeras gradações interpretativas.

Eu gostaria de chamar a atenção, no entanto, em relação à forma de *O Mercador*, para um outro aspecto importante nas alterações da encenação desde os tempos da primeira estréia da peça: em 1642 os puritanos do governo de Oliver Cromwell fecharam e efetivamente derrubaram todos os teatros da Inglaterra (como sempre, o pobre teatro era coisa do diabo, e é claro que para os puritanos qualquer entretenimento era pecado mortal); as medidas tomadas foram de tal modo radicais que, quando os espetáculos voltaram a existir, com a restaura-

ção da monarquia, não só os teatros mas a própria memória de sua forma haviam desaparecido. Os novos, abertos a partir de 1660, eram todos fechados, tipicamente teatros de palco italiano. Com a forma do palco, a corte inglesa que ficara por tantos anos exilada no continente europeu trouxe na volta consigo, também, os refinamentos da corte francesa, os critérios do classicismo, e durante algum tempo William Shakespeare foi eclipsado pela nova forma: com sua insistência em apresentar no palco lutas e mortes, com a amplitude e originalidade de seu vocabulário e de seu quadro de personagens, bem como com sua tranqüila mistura de gêneros, ele passou a ser considerado um bárbaro — e quando ninguém conseguia acertar como montá-lo em uma sala fechada, com cenografia italiana e suas convenções, a única conclusão a que se podia chegar era a de que ele era teatralmente incompetente.

Assim sendo, não era só a questão de um maior ou menor nível de anti-semitismo que alterava ou prejudicava as montagens, era também — talvez até principalmente — a coexistência, no palco, do Rialto e Belmonte, seja em seu sentido de mistura de tons dramáticos, de gêneros, seja em suas dificuldades concretas de apresentação física, quando se tentava encenar o texto com o recurso da cenografia italiana. Afinal, indagavam os novos encenadores, onde se passa a primeira cena do *Mercador*? Em uma praça ou rua? É o que parece. Mas a segunda vai para a casa de Pórcia, a terceira novamente parece que é na rua, embora em outro local, enquanto o segundo ato já abre no que supomos ser um salão bem mais formal da casa de Pórcia, depois do que vamos para os arredores da casa de Shylock etc. etc. etc. Nós sabemos, perfeitamente, que nada disso tem a menor importância para a eficiência cênica da obra de Shakespeare, e que é só deixar o texto correr que tudo entra no lugar. Mas assim não pensava o século XVIII, e muito menos o XIX, quando a cenografia entrou em uma fase absolutamente nova com o aparecimento da iluminação a gás, facilmente controlável: é então que a platéia começa a ficar mais escura do que o palco, e quando, com a possibilidade de se iluminar toda a área do palco, todos começam a usar móveis e a fazer marcas em torno deles. Na Inglaterra, a essa altura, apareceu o que se chamou a escola arqueológica de cenografia, arqueológica porque eram feitas pesquisas exaustivas a respeito da época em que se passava a ação, e se procurava construir cenários, mobiliários e decorações totalmente fiéis ao que fora descoberto. No caso de *O Mercador de Veneza* isso teve consequências que seriam cômicas se não fossem sérias: uma das consequências mais comuns para se montar Shakespeare com cenografia italiana era, naturalmente, cortar o texto, já que os sistemas para mudanças de cenário eram via de regra muito lentos (os intervalos ficavam imensos, não raro de mais de uma hora). Mas no caso da famosa montagem arqueológica do *Mercador* as coisas ficaram ainda muito

piores, por causa da monumentalidade dos cenários. As mudanças ficaram literalmente impossíveis e finalmente a situação só pôde ser resolvida com um recurso dos mais imaginativos: numa primeira parte da montagem eram apresentadas todas as cenas passadas no Rialto, e — após um longuíssimo intervalo — a segunda parte era composta por todas as cenas em Belmonte. Acrescentando-se a essa resolução o fato de que assim mesmo, para que a noite não ficasse excessivamente longa, o texto era cortado em mais ou menos cinqüenta por cento, creio não estar exagerando ao afirmar que a montagem ficou longe de ser satisfatória, do ponto de vista de se montar um texto de Shakespeare.

Os grandes estudos sobre a forma do palco elisabetano datam todos deste século, com pouquíssima coisa, como as investigações de William Poel, tendo tido lugar na virada do oitocentos para o novecentos, e só com esses é que foi reconquistado algo como a liberdade de que gozou o próprio William Shakespeare em seu tempo.

Hoje em dia a situação é interessante: as produções nos grandes teatros ingleses e americanos (como em grande parte na Alemanha) via de regra optam por um único cenário, neutro mas de algum modo polivalente, onde as variações são facilitadas, é claro, pelo grande avanço tecnológico das instalações cênicas; mas o que fica aceito, de modo geral, é que o centro da encenação shakespeariana está firmemente plantado no binômio ator/texto, e que as falas do poeta não devem ser declamadas mas, sim, ditas com tal domínio técnico que o ator as possa dizer com a ilusão da naturalidade, ou seja, aquela imagem da naturalidade que não perde de vista, jamais, a riqueza das sonoridades que o poeta criou. Está sempre presente a consciência de que a forma, tanto quanto o conteúdo, é responsável pela capacidade da encenação de atingir o público, de transmitir a este tudo o que a imaginação e o prazer estético têm em si de estímulo à reflexão, à conquista da verdade pelo fascinante caminho das mentiras da arte, se assim devemos chamar as fábulas por ela criadas.

Shakespeare acreditava no uso da palavra e da imaginação. Se por volta de três ou quatro horas de uma tarde de verão Jessica e Lorenzo trocavam aquele diálogo em que cada fala começa dizendo “Numa noite assim...”, no entanto, o que temos de lembrar é que se era dele a palavra que considerava confiável, a imaginação com que ele sempre contava era, também, a de seu público, que ele jamais desprezou, jamais julgou incapaz de participar, por exemplo, de uma notável discussão em forma dramática, sobre a questão da justiça e da misericórdia. Por esse respeito que Shakespeare sempre mostrou pelos seus semelhantes temos nós, para sempre, de lhe ficarmos profundamente gratos, pois sem esse respeito ele jamais teria escrito a obra monumental que nos encanta, prende e faz refletir, até hoje.