

## *Shakespeare e a encenação do silêncio*

Erick Ramalho<sup>1</sup>  
UFMG

---

Para Suely, por nortear o caos da criação,  
e para Susan, por tê-lo inspirado...

Entre 1590 e 1596, quando a Inglaterra vivia a glória político-cultural do reinado de Elisabete I, Shakespeare escreve suas duas primeiras tragédias, *Romeu e Julieta* e *Tito Andrônico*.<sup>2</sup> Com estas peças, o dramaturgo reflete a crise de pensamento e de linguagem que acometia o homem da época – como prenúncio das inquietações filosóficas, já no século XVII, de *Hamlet* – e distancia sua obra do caráter tipicamente renascentista daquela sua primeira fase, de aprendizado, constituída de comédias semelhantes ao teatro continental.<sup>3</sup> Estas duas tragédias inaugurais trazem, por um lado, traços existentes desde as primeiras peças de Shakespeare (como os medievalismos) e, por outro, anunciam temas e técnicas que seriam, nas últimas peças do dramaturgo, retratadas através das cores barrocas.

Dessa maneira, *Romeu e Julieta* e *Tito Andrônico* permitem, enquanto *corpus*, a análise que aqui se pretende, a saber, aquela relativa ao processo de criação estética shakespeariano, isto é, o estudo, a partir dos indícios textuais, das técnicas de criação artística utilizadas por Shakespeare as quais, como se sabe, fazem-se recorrentes até o final da carreira do dramaturgo. Para tanto, focaliza-se um elemento essencial no processo de criação de Shakespeare, o silêncio. Silêncio que, como se verá, deixa de ser, nas tragédias em questão, apenas elemento temático ou dialógico (microestrutural) para tornar-se técnica de criação (macroestrutural), o que, em termos shakespearianos, implica seu reconhecimento metalinguístico pelo mais autêntico artifício teatral: a encenação.

A bem da verdade, a contemplação empírica típica do Renascimento já permitia que, mesmo antes do nascimento de Shakespeare, Leonardo da Vinci (1452-1519) observasse as relações entre morte e sono a partir do silêncio enquanto elemento comum a ambos e indagasse: “O dormiente che cosa è sonno? Il sonno ha similitudine colla morte; o perché non fai adunque tale opera che dopo la morte tu abbi similitudine di perfetto vivo, che vivendo farsi col sonno simile ai tristi morti”<sup>4</sup> (1997, p.54). Em Shakespeare, esta temática, antes de permear o famoso solilóquio de Hamlet<sup>5</sup>, é parte fundamental da construção de *Romeu e Julieta*, como se verá, ao ultrapassar os diálogos e ir além de sua função retórica para encenar-se, ou seja, é literalmente posto *in scaena*<sup>6</sup> na condição de clemento que engendra a construção da peça.

Mesmo que sono, morte e silêncio sejam elementos presentes de maneira conspícuas em comédias como *Sonho de uma noite de verão* (o sono dos dois casais de namorados no bosque, induzidos pela magia que tem em Puck seu arauto) e *Muito barulho por nada* (a indução retórica do sono de Hero)<sup>7</sup>, é em *Romeu e Julieta* que ele se torna mecanismo estrutural para conduzir o enredo ao final trágico. E o faz, justamente, a partir de fenômenos da ambivalência de estâncias do tempo que, efêmero no sono e eterno na morte, criam imagens e ilusões que, ao transmudar certa imagem (*imago*) em reflexos (*imagines*) — como a luz que, desviada por ínfimas irregularidades na superfície de um espelho, molda outra figura — permitem a tragicidade da peça. O silêncio, então, projeta-se, entre luzes e sombras, através de diferentes perspectivas do tempo e do espaço cênicos. Desse modo, a durabilidade do fenômeno, que, para Hamlet, é conjectura retórica (a dúvida entre silêncio — morrer/dormir — e fala/ação), permeia o sono induzido de Julieta e, através dele, é encenada a ilusão que faz com que Romeu beba o veneno, ludibriado pela pseudo-imagem da morte de Julieta.

Convém lembrar que a configuração espaço-temporal do palco elisabetano é cênico-textual, isto é, deve-se a artifícios de efetivo poder de convencimento pelo fingir (*counterfeiting*), já que o palco, apesar da peculiar arquitetura que o torna *locus* de encenação ímpar (condição que é, em termos retóricos, aludida ao chamar-se o palco, como em *Henrique V*, de *scaffold*), demanda recursos retóricos frente à simplicidade dos recursos cênicos, pois, como ressalta Zwingler (1984, p.163), cortinas e galhos tornavam-se portões e florestas no palco onde “força verbal” (*verbal strength*) de Shakespeare era necessária para encenar cenas noturnas no teatro aberto sob a luz do sol. Logo, nessa configuração do palco pelo verbo, a encenação do silêncio faz-se pela palavra (*diá logos*) que projeta a ação (em grego, *drama*) em cena.

Para tanto, o *chiaroscuro* torna-se técnica recorrente em Shakespeare. Adaptado da pintura renascentista, tal técnica rompe, em termos técnicos, com a linearidade da arte existente desde os desenhos rupestres até a pintura medieval, inclusive da arte clássica na qual, como se vê nas ilustrações de cenas bélicas da *Iliada* em ânforas, não há perspectiva, da mesma maneira que no teatro helênico, que, mesmo dotado da complexidade oriunda de retroações e prospecções, faz-se cena a cena sem a intermissão de cenas distintas em um mesmo espaço. Assim, Shakespeare utiliza a técnica de luzes e sombras oriunda de pesquisas como aquelas realizadas na Academia de Pintura de Florença (Fabris, 1999), cujas inovações já haviam suscitado a atenção e o entusiasmo de homens como Da Vinci: “Intra li studi delle naturali considerazioni la luce diletta più i contemplanti [...] La prospettiva adunque è da esser preposta a tutte le traduzioni e discipline umane, nel campo della quale la linea radiosa complicata dà i modi delle dimostrazioni...” (op.cit., p.177)<sup>8</sup>.

É pelo *chiaroscuro* que o movimento cênico de *Romeu e Julieta* engendra-se através de planos macroestruturais (a alternância de cognição e reconhecimento dos fatos do enredo pelas personagens e pelo público — ou pelo leitor) e microestruturais (elementos pontuais que remetem à luz, como se sabe, são recorrentes na peça) que se urdem pelo movimento entre palavra e silêncio. O silêncio, desse modo, não se faz como mera ausência de palavras, mas

como projeção discursiva em harmônica com os elementos circunstanciais de luz e sombras, como se observa na terceira cena do quinto ato, quando Frei Lourenço, ciente de que sua carta não chegara a Romeu, exilado em Pádua, chega ao cemitério e, na porta do mausoléu, encontra Baltasar em obediente espera por Romeu, que entrara na cripta em busca de Julieta. Palavras passam, então, a ser projetadas *in chiaro* enquanto o silêncio faz-se *in scuro* de modo a estabelecer a ação (*dramatizar*) o enredo através de dois planos em perspectiva.

A tocha na entrada da cripta, na condição de elemento cênico, passa a ser representada discursivamente, dada a característica textual do teatro elisabetano, e a alternar o plano de ação sobre o palco. No momento em que o Frei encontra Baltasar, o diálogo entre ambos fica sob o holofote discursivo enquanto a ação dentro da cripta (ainda desconhecida do público) encontra-se *in scuro* até o momento em que o Frei, ao perguntar sobre a tocha ("what torch is yon?", V, iii, p.364-5.), leva a atenção do público para "lá" (yon) como se lançasse um *flash* discursivo sobre o plano que estava *in scuro*. Baltasar, após confirmar que a tocha ilumina a cripta em cujo interior encontra-se Romeu, ouve do Frei a ordem para ir até lá e, quando a "luz" discursiva é transposta, junto ao diálogo dessas duas personagens, para o plano que estava *in scuro*, o Frei percebe que Julieta está viva, pois se move ("the lady stirs", ibidem). Logo, a ação centraliza-se no interior da cripta, agora *in chiaro*, e o silêncio, que até então se manifestava na ausência de diálogos entre Romeu e Julieta no interior da cena *in scuro*, é levado pela presença do diálogo (*in chiaro*) para fora do palco até retornar, enfim, na morte do casal de protagonistas, quando se tem silêncio sepulcral *ipso facto*.

Por outro lado, justamente por destituir-se o *chiaroscuro*, tal qual ele é construído em *Romeu e Julieta*, da estruturação de *Tito Andrônico*, a encenação do silêncio nesta peça ameaça sua própria estrutura cênica. O silêncio faz-se, então, orgânico e permeia o enredo pela aniquilação dos órgãos da fala e ameaça a ordem por trazer às claras sentimentos primitivos e caóticos que a civilização empenha em reprimir. Assim, tal nuance do silêncio ergue-se pela linguagem que ela mesma desconstrói da mesma maneira que desestrutura o texto em si ao aniquilar metáforas e extirpar a dêixis que configura o palco (*scaena*) e seus elementos cênico-textuais. O silêncio, ademais, amaca, em *Tito Andrônico*, a memória por destruir anáforas e afastar-se da introspeção de caráter mnemônico aludida no Soneto XXX (cronologicamente próximo, como os demais, a *Romeu e Julieta*, de modo a influenciar tal tragédia em termos formais através dos pentâmetros iâmbicos que ditam, nos diálogos que constituem sonetos bivocálicos, o ritmo da peça): "When to the sessions of sweet silent thought, / I summon up remembrance of things past..." (1994, p. 754).

Tal processo, gradual, parte de início aparentemente inofensivo e, no ápice, ameaça o final trágico de *Tito Andrônico*. Já na cena de abertura do primeiro ato, ouvem-se os tons bélicos que se referem ao silêncio e à paz dos que morreram em batalha ("here grow no damnéd drugs, here are no storms, / no noise, but silence and eternal sleep", p. 128.). Pouco a pouco, tal processo de silenciamento alcança, ainda no âmbito dos diálogos, os órgãos da fala, de maneira *a priori* retórica ("Or shall we bite our tongues, and in dumb shows/Pass the remainder of our hateful days?", III.i. p.138) e, antes de minar a linguagem em suas manifestações oral e escrita com a amputação de mãos e língua, atinge as metáforas e cala-as com o pragmatismo estranho à arte. Exemplo dessa aniquilação de metáforas pode ser visto no *afterglow* da belicosa rainha Tâmora ao vingar-se de Tito, quando tenta construir metáforas bucólicas ("[...]The green leaves quiver with the cooling wind/And make a chequered shadow on the ground / Under their sweet shade, Aaron, let us sit.", II, iii, p.133.), as quais são extirpadas pela fala taciturna do mouro Aaron: "Madam, though Venus govern your desires,/Saturn is dominator over mine" (ibidem).

Logo, cada palavra passa a aniquilar o outro, a extirpar sua expressão até que o enredo abandona a convenção clássica, à qual se acostumara o público elisabetano, de manter tom

grave nas tragédias. *Tito Andrônico* constitui-se, portanto, em espécie de *figura sufflata*, o exagero do estilo *gravis*, tido como ideal (Burns, 1984, p. 167). Mesmo a violência da *Spanish Tragedy* de Thomas Kyd não extrapola a gravidade nem se constrói pelo silêncio que atinge a macroestrutura de *Tito Andrônico*. As palavras passam, desse modo, a aniquilar o outro, a extirpar sua expressão pela violência nos diálogos e surge, assim, insólita espécie de teatro do silêncio frente a palavras perdidas e espalhadas sobre sangue e membros arrancados, imóveis e emudecidos, teatro mais temível que o teatro das sombras — pois neste se tem a certeza da existência de seres e objetos que geram vultos cênicos —, teatro próximo à concepção do submundo clássico, onde as sombras errantes não possuem a habilidade da fala (“die Schatten der Unterwelt können nicht sprechen”, lembram Sibellis & Friedrich, apud Ovid, 1908, p. 16).

Ao violar as leis trágicas, *Tito Andrônico* tange o absurdo, mas este absurdo não é cômico e, por isso, não se pode dizer da encenação do *nonsense*, pois mesmo o riso possível de ser provocado pela peça é, em termos ontológicos, deslocado no ambiente trágico, é de fato extirpado pela insegurança e pela confusão que assolam personagens e público, juntos a temer pela próxima palavra, desconhecida, embora se sabe que trará destruição; palavra frente à qual o complexo de espelhos começa a distorcer-se sob o risco de, destituída a linguagem, refletir imagem alguma. Instaura-se, assim, o caos — terrivelmente conspícuo pela inexistência da função de eufemismo cênico do *chiaroscuro* — que confunde as reações do público, conforme nota Harold Bloom ao observar platéias que, mesmo em performances recentes, confundem-se quanto aos momentos em que “deveriam” tir ou se aterrorizar (1998, p.77).

Dessa maneira, o silêncio em *Tito Andrônico* diz respeito à destituição da linguagem pela violência que cala a construção orgânica — fala e movimentos manuais da escrita. Em grande parte, isso deriva das relações conflituosas entre corpo e linguagem, quando a valorização da estabilidade embate-se com as metáforas que nutrem a si mesmas, conforme considera Eagleton (1995) para concluir que:

Shakespeare utopian solution to the conflicts which beset him —an organic unity of body and language — is by definition unattainable. For the body can never be fully present in discourse: it is part of the very nature of a sign to “absent” its referent.

[...] The complexity of Shakespeare’s ideological dilemmas, that is to say, arises from the fact that they do not take the form of “simple” contradictions, in which each term is the polar opposite of the other; on the contrary, in “desconstructive” fashion, each term seems confusingly to consider for a moment the contradictory nature of exchange value.<sup>9</sup> (97,101)

Vertida em insegurança, tal contradição, que confunde tempo e espaço, advém em grande parte da impossibilidade de apreensão do todo (correspondente *gruso modo* à Mônada helênica, ao real lacaniano e àquilo que se acha, segundo Nietzsche, além do Véu de Maia), sem que, para tanto, seja necessário representá-lo pela linguagem que o fragmenta em realidades. Tito torna-se aquele para quem a linguagem debilita-se ao ponto da inutilidade, consoante à angústia cantada por John Donne: “Language thou art too narrow, and too weak/To ease us now; great sorrow cannot speak” (1998. P. 152). Frente ao silêncio, Tito vive a crise do *homo loquens*, cuja linguagem deveria ser, pela concepção clássica desde a *Teogonia* de Hesíodo, traço de superioridade, conforme assevera Mèlich ao parafrasear Sterner:

Que a fala articulada seja a linha que divide o homem das formas inumeráveis da vida animal, que a fala deva definir a singular eminência do

homem sobre o silêncio da planta e o grunhido do animal — mais forte, mais astuto, de vida mais longa que ele. (2001, p.269)

Se a linguagem é indício do que falta, o silêncio origina-se de uma condição básica: a existência de indivíduos distintos (*principium individuationis*, conforme Schopenhauer), da planta silente e do animal que grunhe, justamente pela linguagem que, ao nomear, fragmenta o Uno Primordial (Schopenhauer), a Natureza em estágio anterior, perdido ou que se perde, a todo momento, por não poder ser apreendida. O silêncio engendra, então, o desejo de reverter a dor da individuação e de alcançar este lugar no âmago da Natureza protolingüística, na qual, por se desconhecerem passado e futuro, não há angústia. Pois que surge o desejo de união entre elementos humanos e naturais, visto na tentativa de Tito de inscrever seu sofrimento na Natureza pela escrita (artifício humano) sobre a areia (elemento natural): “For these two, Tribunes, in the dust I write/my heart’s deep languor and my soul’s tears” (III.i. p.137). Fato que se torna ainda mais evidente quando o protagonista deseja tornar-se terra para absorver as lágrimas de Lavínia, representada pelo céu (“She is the weeping welkin, I the earth”, ibidem) e que mostra, afinal, indícios do espírito trágico que prevalece sobre a violação das próprias convenções do trágico e manifesta-se, ao modo dionisíaco, para atenuar a individuação. Manifestação do dionisíaco em prol da Unidade (*Oneness*) observável, nestes termos, no exame que Nietzsche faz da tragédia clássica:

Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen. [...] Jetzt ist der Slave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkür oder "freche Mode" zwischen den Menschen festgesetzt haben. [...] Jeder fühlt sich] mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnissvollen Ur-Einen herumflattere.<sup>10</sup>

Com isso vê-se que o silêncio que ameaça a peça não a destitui de tragicidade, embora comprometa, pela violação das convenções trágicas e da ordenação cênico-textual, a concretização de um final trágico que deve ocorrer pelo restabelecimento da ordem, improvável em tais circunstâncias. Se esse fio trágico remanescente, por sua vez, fosse efetivado por elemento estético, assegurar-se-ia o final trágico da peça e o caráter artístico da linguagem. Todavia, a tentativa de estabelecer a estética pela tragicidade frustra-se ao constatar-se que o mito de Filomela, trazido para *Tito Andônico* das *Metamorfoses* de Ovídio, não pode ser, a princípio, reiterado em Lavínia, pois, ao contrário de Filomela — quem, após ser estuprada e ter a língua arrancada por seu cunhado Teseu, tece em um tapete a narrativa de seu fado até ser transformada, por intervenção divina, em rouxinol —, ela é impedida de tecer por ter a mão extirpada e, dada a improvável intervenção divina no contexto da peça, não há chances de que se torne pássaro canoro. Ruem, pois, duas bases estruturais da literatura, a narrativa que não se tece (de *tecere*, isto é, fabricar<sup>11</sup> um tecido, *textum*) e o canto, “a forma poética pura” (Rosenfield, 2001, p. 94), que se cala.

Contudo, o mito, da mesma maneira que a tragicidade, sobrevive ao silêncio e, como típico de sua natureza, perdura ao romper pontualismos temporais — o mito deve ocorrer *illo tempore* —, adapta-se a diferentes contextos. No caso, penetra nos estilhaços de linguagem que ainda não se silenciaram, como neste trecho: “A crafter Tereus, cousin, hast thou met, / And

he hath cut those pretty fingers off / that could have better scwed than Philome!” (II,iii, p.137). O mito, entretanto, não sobrevive apenas como tema, mas faz-se mitopoético pelo canto de Ovídio, projetado no exemplar das *Metamorfoses* que se transmuda em clemento cênico e, no teatro de Shakespeare, textual. Assim, introduz-se em cena o livro de Ovídio que prova a sobrevivência do mito e da arte, pois, se Horácio o fizera da palavra *monumentum aere perennius* em sua terceira Ode (e, de fato, sob o silêncio, o estro de Horácio sobrevive no pergaminho que conta a Tito sobre o fado de Lavínia: “Integer vitae, scelerisque purus, / Non eget Mauri iaculis, nec arcu”, II,iii, p.144), Shakespeare considera o texto estético, enquanto arte, elemento capaz, ao lado do amor, de suplantar os efeitos destrutivos do tempo. Através da arte literária, Lavínia pode, ao espelhar seu fado no mito de Filomela, estabelecer a narrativa que, por ser de Ovídio, é estética.

Como os livros de Próspero — cuja mágica efetiva-se por nivelar os âmbitos da palavra e da ação para controlar a realidade —, as *Metamorfoses*, inseridas em *Tito Andônico*, revertem o processo de silenciamento justamente pela palavra escrita que rompe pontualismos espaço-temporais e extrapola o *ego* de Ovídio, de Lavínia e das demais personagens, e mesmo o *hic* e *nunc* da encenação. Processo contrário ao que ocorre em *Romeu e Julieta*, cujo final trágico é assegurado pela ineficácia da palavra escrita, a saber, o fato de Romeu, enquanto escondia-se em Pádua, não ter podido ler as cartas que Frei Lourenço enviara-lhe a fim de elucidar que o silêncio de Julieta fora forjado.

A encenação do silêncio em Shakespeare deve ser, portanto, considerada como processo que transcende a condição de elemento intrínseco ao diálogo. Processo que, por seu caráter macroestrutural e sua relação (de presença/ausência) com o *chiaroscuro*, faz-se mecanismo de criação estética, logo, técnica que encena a si mesma entre macroestrutura e microestrutura textuais. Enfim, a ação (*drama*) que engendra, na estância de construção do silêncio, a urdidura entre micro e macro é congruente com o que Goethe descreve metaforicamente em *Wilhelm Meister*, ao considerar as *personae* shakespearianas como pessoas mesmo (*Menschen*) que parecem naturais sem o ser:

Diese geheimnisvollsten und zusammengesetztesten Geschöpfe der Natur handeln vor uns in seinen Stücken, als wenn sie Uhren wären, deren Zifferblatt und Gehäuse man von Kristall gebildet hätte, sie zeigen nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunden an, und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt.<sup>12</sup>

Assim, a encenação do silêncio em Shakespeare é o reconhecimento de que, como suas outras técnicas, a representação do humano no palco inserido “no grande palco”, o qual faz da metalinguagem metateatralidade, é retrato de si mesmo *dramatizado* pela palavra (*diá logos*) que, dicotomicamente, conduz diálogos ao silêncio o qual, ao encenar-se dialogicamente, faz-se atemporal e universal, *mutatis mutandis*, artístico.

## Notas

<sup>1</sup> Professor e tradutor. Traduziu *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, encenada em palcos de Belo Horizonte, Minas Gerais.

<sup>2</sup> Para análise da enunciação artística de Shakespeare que aqui se faz é necessário utilizar-se os textos originais, no caso, provenientes da edição *The Complete Works*. Oxford: University Press, 1994, citada, doravante, apenas pelo número da página, após indicação do ato e da cena.

<sup>3</sup> O fim dessa primeira fase da obra de Shakespeare é reconhecido, em termos metalinguísticos, pela ironia metateatral de *Sonho de uma noite de verão*, que se distingue, pela

técnica mais que pela temática, de obras que, como *Mandrágora* de Maquiavel, configuram elementos comuns ao teatro da época.

<sup>4</sup> “Oh, tu que dormes, que coisa é o sono? O sono assemelha-se à morte; por que não o operas, pois, de forma tal que, depois de morto, dê-te a semelhança de perfeito vivo, posto que, ao viveres, forjas, pelo sono, semelhança aos tristes mortos?”. Minha tradução.

<sup>5</sup> Após indagar sobre o ser e o não ser, Hamlet reflete sobre as possibilidades do *struggle for life* (a ação daquele que vive) e a morte que sossega a dor do pensamento, o que se vê por menções constantes ao sono e à morte (“[...]to die, to sleep./To sleep, perchance to dream. Ay, there's the rub,/For in that sleep of death what dreams may come...”, III. i, 669).

<sup>6</sup> A palavra latina *scaena* traz os sentidos de palco, cena, teatro, isto é, envolve diversos âmbitos da teatralidade, além de originar termos como *scenice ludis*, “jogos cênicos”.

<sup>7</sup> A tragédia e a comédia shakespeareanas estruturaram-se, em grande parte, sobre os mesmos pressupostos estruturais com alterações microestruturais. Assim, o sono induzido faz-se, por cuidadosas alterações estruturais, trágico em *Romeu e Julieta* e cômico de *Muito barulho por nada*. Veja-se, acerca disso, o ensaio de Heliodora “Otelo: tragédia erguida sobre estrutura cômica” (1997, p. 275-285).

<sup>8</sup> “Dentre os estudos de elementos naturais, a luz é a que mais deleita os que a contemplam [...] Logo, a perspectiva é para ser anteposta a todos os tratados e disciplinas humanas, em cujo campo a complexa linha radiante forma a demonstração...” Minha tradução.

<sup>9</sup> “A solução utópica de Shakespeare para os conflitos que o cercam — unidade orgânica de corpo e língua — é por definição inatingível. Pois o corpo jamais consegue estar presente por inteiro no discurso: ele é parte da própria natureza do signo para “ausentar” seu referente. [...] A complexidade dos dilemas ideológicos de Shakespeare, por assim dizer, surge do fato de que eles não tomam a forma de contradições ‘simples’, em que cada termo é polo oposto do outro; ao contrário, ao modo da ‘desconstrução’, cada termo parece considerar por um momento, de modo confuso, a natureza contraditória do valor de troca.” Minha tradução.

<sup>10</sup> “Sob a mágica do dionisíaco sela-se não apenas a ligação entre indivíduo [*Mensch*] e indivíduo, novamente juntos: também a Natureza, alienada, hostil e subjugada, volta a celebrar a reconciliação com seus filhos perdidos, os indivíduos [*Menschen*]... Agora o escravo é homem livre, já se quebraram todas as rígidas e hostis diferenciações que carência, arbitrariedade ou “moda impudente” estabeleceram entre as pessoas [...] Cada indivíduo se sente, em relação ao próximo, não apenas unido, reconciliado, ligado, mas também se sente um, como se o Véu de Maia fora rasgado e, então, pendesse em trapos perante à Proto-Unidade [*Ur-Einen*]”. Minha tradução. *Ur-Einen* diz da Unidade que certa vez existiu (conforme assinalado pelo prefixo *ur-*, correlato ao prefixo helênico *proto-*), mas que se perdeu na individuação.

<sup>11</sup> *Tekhné* é palavra grega para arte (o fazer manual que entalha a abstração de idéias), correlata ao latim *ars*, indicativa do poeta como *faber*, fabricador de imagens verbais, comparado, por Dante, ao poeta provençal Arnaut Daniel, “il miglior fabbro” (*Purgatório*, XXVI, 117).

<sup>12</sup> “Essas criações mais misteriosas e congregadas da Natureza atuam a nossa frente, em suas peças, como se fossem relógios, cujos mostradores e gabinetes são feitos de cristal, elas exibem a marcação do correr das horas e, ao mesmo tempo, pode-se distinguir o mecanismo que as impulsiona.” Minha tradução.

## Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro (edição bilíngüe). Editora 34: São Paulo, 1998.

- BLOOM, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998.
- BURNS, Thomas Laborie; *Marlow and the Uses of Rhetoric*. In: **Anais do XVI seminário de professores universitários de língua inglesa: teatro contemporâneo de língua inglesa**. Belo Horizonte: PUC MINAS, 1984, p. 167-177.
- DA VINCI, Leonardo. **Obras literárias, filosóficas e morais** Trad. Roseli Sartori (edição bilíngüe). São Paulo: Hucitec, 1997.
- DONNE, John. **Selected Poems**. Oxford: University Press, 1998.
- EAGLETON, Terry; **William Shakespeare**. Oxford: Blackwell, 1995.
- FABRIS, Annateresa; *O Classicismo nas Artes Plásticas*. In: Guinsburg, Jacó (org.) **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 263-292.
- MÈLICH, Joan-Carles. *A palavra múltipla: por uma educação (po)ética*, In: Larrosa, Jorge & Skliar, Carlos; **Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença** Trad. Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 269-280.
- NIETZSCHE, Friederich. **Die Geburt von der Tragödie**. Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1999.
- OVID. **Metamorphosen**. Johannes Sibellis & Friedrich Stange (eds.). Leipzig: B.G. Teubner, 1908.
- ROSENFIELD, Kathrin. *Fingir a verdade*. In: Duarte, Lélia Parreira & Alves, Maria Teresa Abelha (org.), **Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa** p. 87-97.
- SHAKESPEARE, William. **The Complete Works**. Oxford: University Press, 1994.
- ZWINGLER, Sonia. *The Elizabethan Theatre: a landmark in English Literature* In: **Anais do XVI seminário de professores universitários de língua inglesa: teatro contemporâneo de língua inglesa**. Belo Horizonte: PUC MINAS, 1984, p. 160-166.