

Ornamentar a oratória: A educação retórica de Shakespeare e A Violação de Lucrecia

To deck his oratory: Shakespeare's rhetorical education and
The Rape of Lucrece

Leonardo Augusto de Freitas Afonso

Universidade Estadual de Campinas

Resumo: É comum a crítica literária apontar que o poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare incorporou em sua obra sua educação retórica. A eloquência de seus versos se deve, em grande medida, à aplicação de recursos originalmente desenvolvidos na Antiguidade para amparar o ofício do orador. Este artigo se propõe mostrar como seu poema narrativo *A Violação de Lucrecia* (1594), relativamente negligenciado dentro de seu cânone, não só ilustra bem tais recursos retóricos, como também exibe tantos elos com a educação do poeta na *grammar school* que parece sugerir uma homenagem deliberada.

Palavras-chave: Shakespeare; *Grammar school*; Retórica; *A Violação de Lucrecia*

Abstract: Literary criticism usually points out how English poet and playwright William Shakespeare incorporated his rhetorical education in his works. The eloquence of his verses is due, to a large extent, to the application of resources originally developed in Antiquity as an aid to the orator's task. This article sets out to show how his narrative poem *The Rape of Lucrece* (1594), relatively neglected within his canon, not only illustrates well such rhetorical devices but also displays so many links to the poet's education in the grammar school as to suggest a deliberate tribute.

Keywords: Shakespeare; Grammar school; Rhetoric; The Rape of Lucrece

“For princes are the glass, the school, the book,
Where subjects’ eyes do learn, do read, do look”¹
The Rape of Lucrece (615-616)

Introdução

A primeira referência a William Shakespeare (1564–1616) como dramaturgo que conhecemos, datada de 1592, não é um elogio. Pelo contrário, é um ataque colérico, em que Robert Greene (1558–1592) o descreve, dentre outras coisas, como um “corvo arrivista” e um reles “ator” ou “João-faz-tudo”. O autor da diatribe estava claramente defendendo a dramaturgia como uma atividade elevada, separada do cotidiano dos palcos e — pode-se inferir — reservada àqueles oriundos da universidade, como Christopher Marlowe (1564–1593) e ele mesmo, ambos egressos de Cambridge. Greene parece não ter encomendado a publicação póstuma do panfleto *Groats-Worth of Witte, bought with a million of Repentance* (1592), e o nome de Shakespeare não é de fato expresso, apenas sugerido, com um trocadilho — *Shake-scene*, algo como “sacode-cenas” — e com uma paródia de um verso de *Henry VI - 3*: “O tiger’s heart wrapped in a woman’s hide”² (1.4.138) (SHAKESPEARE, 2005, p. 99)³.

[...] for there is an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his Tygers hart wrapt in a Players hyde, supposes he is as well able to bombast out a blanke verse as the best of you: and being an absolute Johannes factotum, is in his owne conceit the onely Shake-scene in a countrey.⁴ (GREENE *apud* BATE, 2008, p. 40)

Mesmo tendo Shakespeare provado seu valor — e mesmo gênio — nos anos seguintes, até hoje a falta de uma educação universitária e a extração social mediana estão na base de especulações fantasiosas que negam a Shakespeare a autoria de suas próprias obras.

A educação que o filho de John Shakespeare e Mary Arden realmente recebeu, embora não haja registro disso, foi quase certamente aquela da *grammar school* de sua Stratford-upon-Avon natal. Estabelecidas no breve reinado (1547–1553) de Eduardo VI com rendas de instituições religiosas desmanteladas, as *grammar schools* seguiam um programa humanista muito influenciado por Erasmo de Roterdã (1466–1536). Dessa forma, faziam parte de um projeto cívico, ligado a um tempo à Reforma Protestante introduzida pelo pai do citado monarca, Henrique VIII (rei de 1509 a 1547), e à Renascença do Norte da Europa, processo histórico no qual a cultura da Antiguidade estava sendo revalorizada.

1 “Pois os príncipes são espelho, livro, escola, / Onde o olho do súdito aprende, lê, olha” — todas as traduções, exceto quando marcadas BH (“Bárbara Heliodora”), são do autor do artigo.

2 “Oh, tigre envolto em pele de mulher!” (BH 1.4.137).

3 Todas as citações de Shakespeare são extraídas de *The Oxford Shakespeare – The Complete Works* (2005). Para maior comodidade, doravante elas serão acompanhadas apenas da indicação do número dos versos (no caso do poema em debate) ou de ato-cena-verso (no caso das peças).

4 “pois há um corvo arrivista, embelezado com nossas plumas que, com seu coração de tigre envolto em pele de ator, supõe ser tão capaz de alardear um verso branco quanto restante dos senhores; e sendo um absoluto João-faz-tudo é, em seu próprio conceito, o único *Shake-scene* no país”.

Mais adiante, comentaremos em maior detalhe como acontecia a educação dos meninos ingleses nessas instituições. Por ora, adiantamos que ela era, ainda que pouco abrangente e algo mecanicista se julgada por critérios mais recentes, muito sólida e perfeitamente suficiente, se bem aproveitada, para amparar a produção de uma obra literária monumental. Um componente fulcral da educação humanista veio a se revelar central na criação das peças e poemas do pupilo William Shakespeare: a arte retórica. Este artigo versa sobre como ele a aprendeu e a aplicou, em especial em uma obra específica, o poema narrativo *The Rape of Lucrece*, ou *A Violação de Lucrecia* (1594).

Publicado originalmente como *Lucrece*, em sequência a outro poema narrativo, *Venus and Adonis* (1593), ambos dedicados ao conde de Southampton, o poema teve seis edições em vida do poeta, e é a sexta (Q6), no ano de sua morte, 1616, que introduz o título estendido. *Venus*, por sua vez, teve onze edições em vida e foi a primeira obra que conferiu notoriedade a Shakespeare, a mais popular até *Hamlet* (1600-1), nas contas de Duncan-Jones e Woudhuysen, editores da edição Arden 3 (SHAKESPEARE, 2007, p. 73). Um comentador contemporâneo, Gabriel Garvey, fez esta anotação: “The younger sort takes much delight in Shakespeare’s *Venus and Adonis*, but his *Lucrece*, & his tragedy of *Hamlet*, Prince of Denmarke, have it in them to please the wiser sort”⁵ (SHAKESPEARE, 2006, p. 24).

Enquanto *Venus* é um epílio, portanto de teor erótico, e transmite um tom primaveril, *Lucrece*, cujo gênero é o lamento, é sua antítese sombria, conforme o autor adiantara na dedicatória do primeiro: um labor mais grave, ou *graver labour*, num trocadilho com *grave*, túmulo. Até mesmo o padrão de rimas é mais grave: *Lucrece* emprega a rima real, estrofes de sete versos seguindo o padrão ABABBCC, ao passo que *Venus* usa a rima “normal”, associada a temas mais leves, que tem estrofes de seis versos no padrão ABABCC. Também na extensão o segundo é mais ambicioso, conta com 1.855 versos, contra 1.194 do primeiro.

Em *The Rape of Lucrece*, Shakespeare aborda os acontecimentos, entre históricos e míticos, que teriam levado à expulsão dos reis etruscos e à fundação da república romana e que podem ser resumidos como segue. O príncipe Sextus Tarquinius ataca sexualmente a esposa de Collatinus, que a expusera em um insensato torneio de castidade. Lucrecia, pela manhã, convoca marido, pai e outros varões romanos e, após pedir vingança, esfaqueia-se. Dentre os presentes, Brutus, que até então se fazia de idiota, toma a iniciativa da revolução política. O poeta inglês encontrou o tema na narrativa de Tito Lívio (59 a.C.–17 d.C.), por meio da tradução de William Painter (1540–1594) em *Palace of Pleasure*, no *Fasti*, de Ovídio (43 a.C.–17 d.C.), e ainda em *Legend of the Good Women*, de Geoffrey Chaucer (ca. 1340–1400). Ao contrário das fontes romanas, que privilegiam o teor político do mito, Shakespeare se ocupa do drama privado, e, ao contrário de Chaucer, que faz de Lucrecia uma santa cristã, nosso autor confere interioridade à protagonista.

Dos estudos mais recentes de *Lucrece*, uma parte considerável tem viés feminista, como aquele de Juan Cerdá (2019, p. 8), que observa: “Shakespeare’s portrayal of Tarquin, inflamed

5 “Os mais jovens se deleitam um bocado com *Vênus e Adônias* de Shakespeare; mas sua *Lucrecia*, e sua tragédia de *Hamlet*, *Príncipe da Dinamarca*, têm o necessário para agradar aos mais sábios”.

with Lucrece's beauty, falls within the stereotype of the uncontrollably mad rapist that feminism has been resisting in the last few decades.”⁶ O autor critica feministas que o precederam:

...Kahn and Belsey share a common problem, which is of central importance to late-feminist approaches to rape: that is, their focus on the evaluation of the victim's response to the assault, an assessment that is at risk of promoting the hierarchical classification of victims of sexual violence depending on their reaction to the attack.⁷ (2019, p. 5)

Daniel Koketso (2015, p. 147) enxerga no poema não complacência com o estupro, e sim uma denúncia da violência masculina: “Shakespeare uses violent expressions such as ‘rudely tear’ (669) and ‘make the breach and enter the city [sic]’ to stress a horrific sexual encounter.”⁸ Por sua vez, Peter Smith (2009, p. 413) privilegia o tratamento voyeurístico e supostamente pornográfico dado ao estupro: “The reader [...] is in a position to enjoy the descriptions of the sleeping Lucrece, for instance, without assuming any of the guilt of the narrative eye.”⁹ Já Penny Gansworthy (2011, p. 2) salienta o conteúdo político do poema: “Shakespeare explores the merits and dangers of both monarchism and republicanism [...] he does not clearly endorse either monarchy or republicanism [...] his main emphasis is on the perils of civil discord.”¹⁰

O aspecto do poema que mais nos importa dentro do escopo deste trabalho, no entanto, é a medida em que a educação retórica de Shakespeare transparece em sua literatura. Os estudos a respeito são muitos e diversificados. Brian Vickers (1971) e Kate Pogue (2009), dentre outros, listam e exemplificam uma série de figuras de linguagem. Benet Brandreth (2021, p. 5) segue uma orientação que liga a retórica à performance: “Rhetoric asks questions that go to the heart of these dramas – understanding motives, conflict, action and reaction, intention and obstacle.”¹¹ Raphael Lyne (2011, p. 3) explora o elo entre retórica e cognição: “I shall be seeing [the use of similes] as a cognitive achievement, or at least as something with a close relationship to cognition, to the ways in which the brain works.”¹² Já Garry Wills (2011, p. 38) enfoca a peça *Julius Caesar* (1599) e salienta a importância da persuasão: “Cassius persuades Brutus that Caesar must die, Brutus persuades himself that Caesar must die. Calphurnia persuades Caesar not to go to the Senate before Casca persuades him to go.”¹³ Especificamente sobre *Lucrece*, abordaram seu aspecto retórico, por exemplo, Katharine Maus (1986, p. 82), que privilegia a imagética e se queixa que “rhetoric indeed seems to ‘get in the way’, interfering with rather than facilitating a

6 “...o retrato de Tarquino que Shakespeare traça, inflamado com a beleza de Lucrecia, cai no estereótipo do estupro ensandecido a que o feminismo tem tentado resistir nas últimas décadas.”

7 “...Kahn e Belsey têm um problema em comum, que é de importância central para abordagens do feminismo recente: trata-se de seu foco na avaliação da resposta da vítima à agressão, uma apreciação que corre o risco de promover a classificação hierárquica das vítimas de violência sexual dependendo de sua reação ao ataque.”

8 “Shakespeare usa expressões violentas como ‘te dilacerar’ e ‘Pr’abrir a fenda e invadir doce cidade’ para enfatizar um encontro sexual horrível.”

9 “O leitor [...] está em uma posição de desfrutar as descrições da Lucrecia adormecida, por exemplo, sem assumir nada da culpa do olho narrativo...”

10 “Shakespeare explora os méritos e os perigos de ambos monarquismo e republicanism [...] ele não apoia claramente nem a monarquia nem o republicanism [...] sua principal ênfase é nos perigos da discórdia civil.”

11 “A retórica faz perguntas que vão ao coração destes dramas — compreensão de motivos, conflito, ação e reação, intenção e obstáculo”.

12 “...enxergarei [o uso de símiles] como uma conquista cognitiva, ou pelo menos como algo relacionado de perto com a cognição, com os modos como opera o cérebro.”

13 “Cássio persuade Brutus de que César deve morrer, Brutus persuade a si mesmo de que César deve morrer. Calpúrnica persuade César a não ir ao senado antes de Casca o persuadir a ir.”

clear view of characters, events, and moral dilemmas.”¹⁴, e William Weaver (2008), que enfatiza sua relação com os gêneros retóricos judiciais. O que buscamos proporcionar neste trabalho é uma visão mais ampla de todas as formas em que a educação retórica de Shakespeare influenciou ou mesmo inspirou a composição do poema narrativo.

A educação na *Grammar School*

O ciclo educacional completo na *grammar school* era composto por quatro formas. O texto padrão era prescrito por lei: ambos de William Lily (1468–1522), *Introduction of the Eight Parts of Speech* tratava da língua inglesa, e *Brevissima Institutio* era uma gramática latina, os dois tendo sido reunidos sob o nome de *Short Introduction of Grammar*. Na primeira forma, *petty school*, os alunos aprendiam a escrever, tinham instrução religiosa e davam os primeiros passos no latim. A segunda forma enfatizava a gramática, mas já ali Shakespeare era exposto à literatura e à retórica, na forma de sentenças, tomadas do *Sententiae Pueriles* para os exercícios. O método parecia talhado para produzir escritores: “Lily proceeded from grounding in syntax to exercises in the art of elocutio, eloquent composition”¹⁵ (BATE, 2008, p. 84). Na terceira forma, os pupilos eram expostos aos primeiros autores latinos, como Terêncio (ca. 185 a.C.–ca. 159 a.C.) ou Virgílio (70 a.C.–19 a.C.), e produziam seus primeiros textos em latim, especialmente epístolas.

The composition of Latin epistles was intended to make the boys skilled in rhetoric, the persuasive use of words for purposes of argument. Rhetoric meant learning how to order your speeches: exordium, narration, arguments in favour, arguments against, refutation, exemplification, testimony, conclusion. It meant honing your metaphors and developing elaborate figures of verbal symmetry – syllepsis, antimetabole, zeugma, threefold amplification (otherwise known as tricolon).¹⁶ (BATE, 2008, p. 93)

Na quarta forma, os pupilos realizavam leituras mais substanciais do que os excertos que prevaleciam nas anteriores, e travavam contato com a versificação. Shakespeare pode ter dado os primeiros passos como poeta com “John Brownsword, who became master soon after Shakespeare’s birth, [and] was a published author of Latin verses”¹⁷ (BATE, 2008, p. 99).

É possível que Shakespeare tenha aprendido algum grego na escola, embora a ênfase recaísse claramente sobre o latim e os latinos. Segundo a provocação do amigo e rival Ben Jonson (1572–1637), nos versos laudatórios incluídos no Primeiro Fólio (1623), ele sabia pouco latim e menos grego: “And though thou hadst small Latine, and lesse Greeke” (SHAKESPEARE, 2021). Quando tratou do material da *Ilíada* em *Troilus and Cressida* (1602), o autor recorreu a fontes

14 “...a retórica de fato parece ‘ficar no caminho’, interferindo (mais que facilitando) na visão clara de personagens, acontecimentos e dilemas morais.”

15 “Lily passava de fundamentação em sintaxe para exercícios na arte do *elocutio*, composição eloquente”.

16 “A composição de epístolas em latim tinha o objetivo de tornar os meninos versados em retórica, o uso persuasivo de palavras para fins de argumentação. Retórica significava aprender a como ordenar seus discursos: exórdio, narração, argumentos a favor, argumentos contra, refutação, exemplificação, testemunho, conclusão. Significava afiar suas metáforas, e desenvolver elaboradas figuras de simetria verbal – silepse, antimetábola, zeugma, tripla *amplificatio* (também conhecido como *tricolon*)”.

17 “John Brownsword, que se tornou mestre pouco após o nascimento de Shakespeare, era um autor de versos latinos publicado”.

intermediárias. Uma atividade que Shakespeare possivelmente vivenciou na escola e teria sido formativa é o teatro amador: “It was customary, in some schools, at least, for the boys take part in a Latin play in Christmas and just before Lent”¹⁸ (JOSEPH, 2013, p. 9).

Shakespeare escreveu passagens que aparentam ser referências diretas a sua própria educação. Na fala de Jacques sobre as sete idades do homem, em *As You Like It* (1599–1600), a segunda delas é o escolar recalcitrante: “Then the whining schoolboy with his satchel / And shining morning face, creeping like snail / Unwillingly to school”¹⁹ (2.7.145-147). Temos ainda a aula de latim (4.1) em *Merry Wives of Windsor* (1597–1598), em que o aluno tem o nome do poeta, e o professor galês, Hugh Evans, pode ser uma referência ao galês Thomas Jenkins, mestre-escola da King’s New School (BRANDRETH, 2021, p. 211). Outro escolar de Shakespeare, o Jovem Lucius, de *Titus Andronicus*, nos lembra que na escola ele teria travado contato com algumas de suas fontes. O exemplar de *As Metamorfoses* de Ovídio do irmão de Lavínia é usado por ela para comparar-se a Filomela e denunciar o estupro (4.1). Os preceitos de Quintiliano, “the great enemy of pedantry, unnecessary technicalities, and mindless rote-learning”²⁰ (VICKERS, 1988, p. 40) estão possivelmente na origem do personagem cômico Holofernes, de *Love’s Labour’s Lost* (1594–1595), o mestre-escola que os desrespeita ao ponto do ridículo.

A retórica que Shakespeare terá aprendido por intermédio de autores latinos remonta a Aristóteles, que em sua *Retórica* (2011) estabelece três gêneros retóricos: epidítico (louvor e vitupério), deliberativo (tomar decisões) e judicial (condenar ou absolver); e também três modos de persuasão: *ethos* (estimular confiança no orador), *pathos* (gerar estados emocionais favoráveis nos ouvintes) e *logos* (prova ou prova aparente). Dentre os romanos, a disciplina retórica esteve marcadamente ligada à atividade jurídica. Dois foram os textos mais influentes, segundo Vickers: *De Inventione*, de Cícero (106 a.C.–43 a.C.), e *Rhetorica ad Herennium*, previamente mal atribuído ao mesmo autor. “What [students] found in those texts were brief and coherent definitions of the main rhetorical doctrine, the three kinds of oratory, the five stages of composition (inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio), and the six parts of a speech”²¹ (VICKERS, 1988, p. 28). A *Retórica a Herênio* define assim os estágios:

O orador deve ter invenção, disposição, elocução, memória e pronúnciação. Invenção é a descoberta de coisas verdadeiras ou verossímeis que tornem a causa provável. Disposição é a ordenação e a distribuição dessas coisas: mostra o que deve ser colocado em cada lugar. Elocução é a acomodação de palavras e sentenças adequadas à invenção. Memória é a firme apreensão, no ânimo, das coisas, das palavras e da disposição. Pronúnciação é a moderação, com encanto, da voz, semblante e gesto. (CÍCERO, 2005, p. 55)

Aqui, pode-se observar que os três primeiros estágios, em especial a elocução, relacionam-se de perto com a composição poética, enquanto os dois últimos remetem à atividade teatral. O estágio da disposição está ligado às partes de um discurso, que são:

18 “Era costume, ao menos em algumas escolas, que os meninos participassem de uma peça em latim no Natal e logo antes da Quaresma”.

19 “Depois o colegial, com sua pasta / E a cara matinal, como um lagarto / Se arrasta sem vontade à escola” (BH 2.7.145-147).

20 “...o grande inimigo do pedantismo, das tecnicidades desnecessárias e do aprendizado mecânico e irrefletido”.

21 “O que [os estudantes] encontravam nestes textos eram breves e coerentes definições da doutrina retórica relevante, as três modalidades de oratória, os cinco estágios da composição (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio*), e as seis partes de um discurso”.

exórdio, narração, divisão, confirmação, refutação e conclusão. Exórdio é o começo do discurso, por meio do qual se dispõe o ânimo do ouvinte a ouvir. Narração é a exposição das coisas como ocorreram ou como poderiam ter ocorrido. Divisão é o meio pelo qual explicitamos o que está concorde e o que está em controvérsia e anunciamos o que vamos falar. Confirmação é a apresentação dos nossos argumentos com asseveração. Refutação é a destruição dos argumentos contrários. Conclusão é o término do discurso, de acordo com as regras da arte. (CÍCERO, 2005, p. 57)

Outro nome importante da disciplina na Roma antiga foi Quintiliano (40–96), autor de *Instituição Oratória*. O poeta Horácio (65 a.C.–8 a.C.), em sua *Epístola aos Pisões*, batizada por Quintiliano de *Ars Poetica*, estabelece um elo entre retórica e composição literária, em especial dramática. “[*Ars Poetica*] owes a great deal to rhetoric, especially Cicero, taking over for poetry and drama many of the precepts of the orators.”²² (VICKERS, 1988, p. 49-50)

Como parte de sua educação retórica, Shakespeare certamente foi submetido aos exercícios introdutórios do *progymnasmata*, método educacional revalorizado pelos humanistas da Renascença. O texto mais importante foi o de Aftônio no século IV.

[...] composition-models started with simple forms, such as the fable (apologus, fabula), maxim (sententia), instructive saying (chreia), and mythological narrative (narratio), giving a set of rules for each. Boys would gradually move on to more demanding exercises, commonplace, encomium and denunciation, speech in character or impersonation (ethopeia or prosopopeia), and description (ekphrasis).²³ (VICKERS, 1988, p. 49)

Comentemos em particular os exercícios de *ethopeia* ou *prosopopeia*, em que se assumia o ponto de vista de uma personagem. “The potentiality for dramatic amplification in such exercises is easily located”²⁴ (MCDONALD, 2017, p. 451). Uma dessas personagens terá sido certamente a rainha de Troia, Hécuba, a mesma que leva o Primeiro Ator às lágrimas (como chegavam às vezes às lágrimas os oradores) em *Hamlet*. “What’s Hecuba to him, or he to Hecuba, / That he should weep for her?”²⁵ (2.2.61-62).

Sendo a disciplina retórica ligada intimamente às práticas judiciais, a educação de Shakespeare pode ser descrita como protolegal e talvez fosse suficiente para explicar o conhecimento de Direito que ele emprega em suas obras, atribuído à convivência com estudantes das *Inns of Court*, instituições de ensino legal, e à experiência com litígios de seu pai. Exercícios escritos de narração, refutação e confirmação preparavam os alunos para declamações orais que tomavam a forma de *suasoriae*, embates deliberativos sobre uma questão ética ou política, e *controversiae*, que eram julgamentos simulados (WEAVER, 2008, p. 427). Uma habilidade incutida no aluno por tais exercícios deixou uma marca sobre o poeta, a capacidade de pensar os dois lados de uma questão, ou *argumentum in utramquem parte*, a qual teve ao menos dois usos para Shakespeare. Um foi na concepção de personagem: “It [...] had a lasting influence on Shakespeare’s capacity for

22 “[*Arte Poética*] deve um bocado à retórica, especialmente Cícero, apropriando para poesia e drama muitos dos preceitos dos oradores.”

23 “[...] os modelos de composição começavam com formas simples, tal como a fábula (*apologus, fabula*), máxima (*sententia*), dito edificante (*chreia*) e narrativa mitológica (*narratio*), dando um conjunto de regras para cada. Os meninos seguiam gradualmente para exercícios mais exigentes, lugar-comum, encômio e denúncia, fala conforme um papel e personificação (*ethopeia* ou *prosopopeia*) e descrição (*ekphrasis*)”.

24 “O potencial para a amplificação dramática de tais exercícios é facilmente perceptível”.

25 “Que lhe interessa Hécuba, ou ele a ela, / Para que chore assim?” (BH 2.2.504-509).

putting himself in the mind of another person, the talent John Keats calls ‘negative capability’²⁶ (MCDONALD, 2017, p. 452); e o outro na estrutura das peças, ou algumas delas, que podem trazer um contraponto interpretativo ou um encerramento sem resolução. No primeiro caso, *The Merchant of Venice* (1596–1597) é um bom exemplo: Shylock é um vilão ou membro de uma minoria e vítima de cristãos cheios de truques desonestos? Do segundo, citemos *Measure for Measure* (1603–1604), em que não só Isabella não responde ao pedido de casamento, como a questão de qual é a melhor política para regular os costumes de Viena fica sem resposta. Para Bate (2008, p. 88), “The art of rhetoric, whereby advanced students were taught to argue both sides of a case, is what makes the dramatic opposition possible”²⁷.

Uma outra manifestação do treinamento em retórica de Shakespeare em sua obra literária se observa nas orações explícitas, ou seja, nas passagens em que uma personagem exerce ou tenta exercer a arte da persuasão. Tomemos, por exemplo, as orações de Mark Antony em *Julius Caesar* (1599) e do general Othello na peça homônima (1603–1604). O primeiro recorre ao expediente forense do *insinuatio*, que o orador adota quando os ouvintes estão negativamente predispostos: “Antony has no choice but to adopt insinuation, to begin by appearing to agree with Brutus, to advance his own argument slowly...”²⁸ (BRANDRETH, 2021, p. 62-63). Mesmo já consumado o assassinato de César, as orações não são judiciais, e sim deliberativas sobre a justiça do regicídio. Já Othello faz uma oração judicial, pois defende a si mesmo perante os venezianos de uma acusação racista: a de enfeitiçar Desdemona. Ele é outro bom orador, e seu exórdio inclui a tradicional modéstia — “Rude am I in my speech”²⁹ (1.3.81) —, além de um apelo a seu *ethos* de guerreiro: “And little of this great world can I speak / More than pertains to feats of broils and battles”³⁰ (1.3.86-87).

Quando se fala na importância da educação retórica de Shakespeare para sua poesia, no entanto, no mais das vezes se fala dos recursos que o estágio da elocução tinha para oferecer, em especial tropos e figuras. A principal fonte para eles era o *Ad Herennium*, cujo livro 4 “deals with qualities of style and lists over a hundred figures of speech, for centuries the most-used section”³¹ (VICKERS, 1988, p. 28). Tropos são deslocamentos de sentido, e as metáforas são um bom exemplo. As figuras de linguagem são numerosas, boa parte emprega arranjos e repetições de conteúdos em busca de expressividade, como por exemplo a antítese, justaposição de opostos, e a anáfora, repetição no início dos períodos. Tais recursos, diga-se de passagem, não são apenas floreios: “The purpose of Style is not simply to make words beautiful, memorable or to show emphasis, though it does all those things. Stylistic choices are part of how we convey meaning and emotion”³² (BRANDRETH, 2021, p. 108). Vickers faz uma exposição do emprego de figuras por

26 “Teve uma influência duradoura na capacidade de Shakespeare de se pôr na mente de outra pessoa, o talento que John Keats chama de ‘capacidade negativa’”.

27 “A arte da retórica, pela qual estudantes avançados aprendiam a argumentar ambos os lados de um caso, é o que torna a oposição dramática possível”.

28 “Antony não tem escolha a não ser adotar a insinuação, começar dando a impressão de que concorda com Brutus, avançar seus próprios argumentos apenas de uma forma lenta...”.

29 “Rude eu sou de fala” (BH 1.3.81).

30 “E pouco deste mundo sei dizer / Que não pertença a lutas e batalhas” (BH 1.3.86-87).

31 “...trata das qualidades de estilo e lista mais de cem figuras de linguagem [e] por séculos [foi] a seção mais usada”.

32 “O propósito do Estilo não é simplesmente tornar as palavras belas ou memoráveis ou exibir ênfase, embora ele faça todas essas coisas. Escolhas estilísticas são parte de como transmitimos sentido e emoção”.

Shakespeare, na qual comenta: “In his use of rhetoric as in other ways Shakespeare developed from stiffness to flexibility. He does not move away from rhetoric, rather he absorbs it into the tissue of his living dramatic speech until it re-creates thought and feeling with a freshness which conceals art”³³ (VICKERS, 1971, p. 91).

The Rape of Lucrece estaria assim associado ao primeiro período, o de rigidez no emprego dos recursos de elocução da retórica. Na seção seguinte, no entanto, buscaremos demonstrar que a disciplina retórica conforma o poema de outros modos que não apenas o uso de tropos e figuras como ferramentas de composição. Primeiramente, serão apontadas as referências explícitas a escola e a oradores ou oratória. Em seguida se explorará como as práticas pedagógicas da *grammar school* estão incorporadas na estrutura do poema. Comenta-se, então, sobre as orações explícitas realizadas pelas personagens. Por fim, serão abordadas as figuras de linguagem, que são mais amiúde indicadas como o traço que confere a qualidade eminentemente retórica ao poema.

The Rape of Lucrece

São tantos os pontos de contato entre o poema narrativo *The Rape of Lucrece* e a educação retórica de Shakespeare que é ao menos uma boa hipótese que a ligação tenha sido deliberada. As menções a escola no texto são diversas, como os versos na epígrafe acima, aos quais seguem estes: “And wilt thou be the school where Lust shall learn? / Must he in thee read lectures of such shame?”³⁴ (615-618). Também estão espalhadas pelo poema referências à oratória. Todos os acontecimentos teriam sido iniciados pela oratória epidítica de Collatinus, louvando a beleza e a castidade da esposa, e o narrador o repreende assim: “Beauty itself doth of itself persuade / The eyes of men without an orator”³⁵ (29-30). A hesitação do criminoso é apresentada como um embate de retórica deliberativa, e a beleza da vítima como um orador superior: “All orators are dumb when beauty pleadeth”³⁶ (268). Assim o narrador comenta o desarranjo da vítima ao se deparar com o agressor: “Her modest eloquence with sighs is mixed, / Which to her oratory adds more grace.”³⁷ (563-564). Após o ataque, Lucrecia teme pela fama futura: “The orator to deck his oratory / Will couple my reproach to Tarquin’s shame”³⁸ (815-816). E um orador mítico da Antiguidade é mencionado, sendo ressaltada sua habilidade no estágio da pronúncia:

There pleading might you see grave Nestor stand,
As ’twere encouraging the Greeks to fight,
Making such sober action with his hand
That it beguiled attention, charmed the sight.³⁹ (1401-1404)

33 “Em seu uso da retórica, bem como em outras maneiras, Shakespeare se desenvolveu da rigidez para a flexibilidade. Ele não se afasta da retórica, em vez disso ele a absorve na fábrica do discurso dramático vivo a ponto de ela recriar pensamento e sentimento com um frescor que escamoteia sua arte”.

34 “Serás escola em que Lascívia aprenderá? / Deve ela em ti ler igual vergonha ensinada?”.

35 “A beleza em si de si mesma é persuasão / Aos olhos dos homens sem orador louvar”.

36 “Cala o orador a razão que beleza aduz”.

37 “Simples eloquência de suspiro mesclada, / O que torna a oratória mais graciosa”.

38 “O orador, para ornamentar a oratória, / Meu crime à falta de Tarquino há de somar”.

39 “Lá vereis grave Nestor em exortação, / Tal fora a encorajar os gregos a lutar, / Executando tal sóbria ação com a mão / Que retinha atenção, seduzia o olhar”.

Os *progymnasmata* se refletem em *Lucrece* de ao menos duas formas. Uma é a inclusão de uma éfrase, o trecho em que Lucrécia descreve a pintura de Troia: “A thousand lamentable objects there, / In scorn of nature, art gave lifeless life;”⁴⁰ (1373-1374). Nesta passagem, o poeta combina a descrição visual com o tropo chamado sinédoque (o todo representado pela parte):

For much imaginary work was there:
 Conceit deceitful, so compact, so kind,
 That for Achilles' image stood his spear,
 Gripped in an armèd hand; himself, behind
 Was left unseen, save to the eye of mind:⁴¹
 (1422-1426)

Assim como o Primeiro Ator em *Hamlet* se emociona ao falar sobre Hécuba, Lucrécia realiza nesta passagem um exercício de *ethopeia* (assumir o ponto de vista de uma personagem) que pode ser uma referência direta à *grammar school* por parte do poeta:

On this sad shadow Lucrece spends her eyes,
 And shapes her sorrow to the beldam's woes, [...]
 'Poor instrument', quoth she, 'without a sound,
 I'll tune thy woes with my lamenting tongue'⁴²
 (1457-1458, 1464-1465)

Os exercícios protolegais, como pensar argumentos para ambos os lados, parecem estar refletidos na estrutura do poema, que privilegia Tarquino em sua primeira parte e Lucrécia na segunda, além de os apresentar em divisão interna, quanto ao estupro e ao suicídio, respectivamente. De forma semelhante, mas menos óbvia, os temas da religião e da política estão representados no poema de uma forma balanceada. Ian Donaldson (1982) se queixa de que *Lucrece* não se resolve entre a ética pagã e a cristã, mas talvez a irresolução seja deliberada. E ao mesmo tempo em que narra uma revolução republicana, o poema insiste sobre a monarquia responsável e condena a sedição. A prática de julgamentos simulados na *grammar school* – ou talvez a convivência do poeta com membros das *Inns of Court* – parece se materializar na estrofe a seguir, em que Lucrécia se cansa do próprio lamento que faz após o estupro.

Out, idle words, servants to shallow fools,
 Unprofitable sounds, weak arbitrators!
 Busy yourselves in skill-contending schools,
 Debate where leisure serves with dull debaters,
 To trembling clients be you mediators;
 For me, I force not argument a straw,
 Since that my case is past the help of law.⁴³ (1016-1022)

40 “A mil lamentáveis objetos que se viam, / Repto à natura, arte dava morta vida;”

41 “Pois ao ofício inventivo lá se apelava: / Acerto enganoso, tão denso, tão veraz, / Que à forma de Aquiles a lança figurava, / Tesa numa mão armada; já ele, atrás, / Inviso resta: no olho da mente e não mais.”

42 “Lucrécia, olhos na triste sombra fixados, / Ao pesar da anciã conforma seu sofrer, [...] “Pobre instrumento,” diz ela, “de sons privado, / Cantar-te-ei o pesar com língua plangente”

43 “P’ra longe, vãs palavras, servas dos estultos, / Sons sem proveito algum, débeis arbitradoras; / Ocupai-vos nas lições dos jurisconsultos, / Debatei onde ao debatedor sobre horas; / A trêmulos clientes sede mediadoras; / Já eu, não movo uma palha pelo argumento, / Meu caso estando além de legal provimento”.

Há em *Lucrece* três orações explícitas. Lucrecia faz uma oração deliberativa, a resistência ao estupro, e uma judicial, o julgamento doméstico. Brutus faz uma oração deliberativa em que conclama à revolta civil, e com esta iniciamos. Como se fizera de idiota — Brutus, nisso, é um antecedente para Hamlet —, ele inicia buscando a confiança dos ouvintes, Collatinus em especial, ou seja, um argumento de *ethos*: “Let my unsounded self, supposed a fool, / Now set thy long-experienced wit to school”⁴⁴ (1819-1820). O fato de que nesse momento crucial o herói também mencione escolas é revelador. Ele argumenta por perguntas retóricas, ou antipófora, e emprega a figura de repetição ploce (repetição com curta separação) e o isocólon (segmentos de extensão e estrutura semelhantes): “Why, Collatine, is woe the cure for woe? / Do wounds help wounds, or grief help grievous deeds?”⁴⁵ (1821-1822). Seus argumentos que apelam ao brio e ao patriotismo são da ordem do *pathos*: “Courageous Roman [...] by the Capitol that we adore”⁴⁶ (1828, 1835). O Brutus de *Lucrece*, ao contrário do de *Julius Caesar*, um suposto descendente, é um ótimo orador.

Na primeira de suas orações, Lucrecia se sai mal. Sua resistência ao estupro segue uma lógica legalista, apela a valores absolutos que ela crê provar (*logos*) que Tarquinius deve desistir do ato: “This deed will make thee only loved for fear, / But happy monarchs still are feared for love”⁴⁷ (610-611). Ela também recorre ao *pathos*, à emoção, mas isso apenas surte o efeito contrário, pois reafirma aquilo que instiga o estuprador: “My husband is thy friend: for his sake spare me; [...] Myself a weakling: do not then ensnare me”⁴⁸ (582, 584). Ela acaba desrespeitando o preceito de Quintiliano, de acima de tudo não prejudicar a própria causa: “assim que dê a impressão antes de não apresentares defeitos a teres alcançado algum grande resultado” (QUINTILIANO, 2016, p. 223), e falta-lhe “a faculdade de observar, em cada caso, o que este encerra de próprio para criar a persuasão”, que é a definição de Aristóteles (2011, p. 44) para a retórica.

Na sua segunda oração, Lucrecia está no controle da situação. Ela convoca o marido Collatinus e o pai Lucretius, secundados por Junius Brutus e Publius Valerius, e desempenha uma oratória judicial dúplice. De uma parte ela lança uma acusação de estupro e pede vingança; de outra ela defende, condena e executa a si mesma por adultério. Ou seja, ela toma duas posições, como um estudante de retórica tomaria sobre ela mesma: “Situating Lucrece’s voice in a judicial context might have been suggested to Shakespeare by the use of the Lucretia legend as a subject matter for mock disputation in schools, both ancient and modern”⁴⁹ (WEAVER, 2008, p. 423). Em seu exórdio, ela inclui a tradicional protestação de brevidade: “‘Few words’, quoth she, ‘Shall fit the trespass best’”⁵⁰ (1613). Como não pode verbalizar o crime, ela recorre a lítotes (afirmação pela negação do contrário): “And what wrong else may be imaginèd / By foul enforcement might be done to me, / From that, alas, thy Lucrece is not free.”⁵¹ (1622-1624). Como

44 “Que meu ser indetectado, por tolo tido, / Agora mande à escola teu juízo vivido”.

45 “Ora, Colatino, pode dor dor curar? / Chaga chaga amparar, queixa à calamidade?”.

46 “...romano audaz [...] por nosso Capitólio se conjura”.

47 “Serás amado só por medo com tal ato, / Mas temido por amor é feliz monarca”.

48 “Meu marido é teu amigo: poupa-me, então; [...] Eu mesma débil: não me caves alçapão”.

49 “Situar a voz de Lucrecia em um contexto judicial pode ter sido sugerido a Shakespeare pelo uso da lenda de Lucretia como tema de debates simulados em escolas, tanto antigas quanto modernas”.

50 “‘Breves palavras,’ diz, ‘a transgressão demanda’”.

51 “E qual maldade a mais que seja imaginada, / Que me fosse feita em coação odienta, / Disso, oh céus, tua Lucrecia não ‘stá isenta”.

acusadora, ela estabelece a habilidade do réu: “Mine enemy was strong, my poor self weak”⁵² (1646). Como defensora, ela busca estabelecer o *status* do caso, composto de três indagações, conjectura, legalidade e qualidade: “Did the thing happen? If it happened, did it meet the legal test that applies? If it happened, and meets the legal definition of the charge, was it nonetheless defensible?”⁵³ (BRANDRETH, 2021, p. 55). Como ela não nega o fato, e se crê culpada de adultério, ela privilegia o terceiro elemento, qualificar o crime: “What is the quality of mine offence, / Being constrained with dreadful circumstance?”⁵⁴ (1702-1703). Apesar de a lógica de seu suicídio causar perplexidade, a segunda oração dela é a de uma advogada competente.

Tratemos, por fim, do aspecto mais comentado do emprego da retórica por Shakespeare, os recursos de elocução. No que se refere às metáforas e símiles que constituem a imagística do poema, não só seu uso é disseminado demais pelas diversas tradições poéticas para que sua presença prove alguma coisa, como a imagética mereceria um estudo à parte. Concentremo-nos então nas figuras de linguagem, algumas das quais já foram adiantadas.

Uma figura comum é a máxima, ou sentença. Oradores faziam uso dela para condensar e ilustrar seus argumentos ao fim das orações, e vimos que o ensino da gramática começava por ela. Shakespeare produziu várias nos dísticos finais de *Lucrece*, como “O, how are they wrapped in with infamies / That from their own misdeeds askance their eyes!”⁵⁵ (636-637). A apóstrofe e a prosopopeia estão no cerne do lamento de Lucrecia, que se dirige a Noite, Oportunidade e Tempo: “O comfort-killing Night, image of hell”; “O Opportunity, thy guilt is great!”; “Misshapen Time, copesmate of ugly Night”⁵⁶ (764, 876, 925).

Um grupo de figuras expressa oposição e conflito e transmite uma atmosfera barroca, digamos, ao poema, o qual em si representa a antítese entre a maldade do criminoso, protagonista na primeira parte, e inocência da vítima, que domina a segunda. A antítese expressa, por exemplo, a divisão interna de Tarquinius: “‘Tween frozen conscience and hot burning will”⁵⁷ (247). Uma forma de antítese é o paradoxo, uma justaposição de ideias que parecem se contradizer. Para Catherine Belsey (2001, p. 319), o tema do poema é a precariedade da posse, o qual está encapsulado no verso paradoxal “That what they have not, that which they possess”⁵⁸ (135). Também é paradoxal a ideia de que Sinon “finds means to burn [Priam’s] Troy with water”⁵⁹ (1561). E o oximoro é um paradoxo condensado, como há dois na descrição de Tarquinius sendo “a captive victor that hath lost in gain”⁶⁰ (730). Segundo Joel Fineman, os oximoros em “full of foul hope and fond mistrust”⁶¹ (284) simbolizam o modo como a oposição impele o criminoso: “when Tarquin was initially indeterminately suspended between oxymorons, when he was ‘crossed’ by ‘their opposite persuasion,’ he was already, by virtue of the very structure

52 “Inimigo forte, pobre fraca que sou”.

53 “A coisa aconteceu? Se aconteceu, atende ao teste legal que se aplica? Se aconteceu, e se enquadra na definição legal da acusação, será ainda assim escusável?”.

54 “Qual será de minha ofensa a real natura, / Com temível circunstância a me sujeitar?”.

55 “Oh, quão enredados em infâmias estão / Os que dos malfeitos afastam a visão!”.

56 “Ó Noite algoz da paz, inferno contrafeito”; “Ó Oportunidade, tens culpa tamanha!”; “Disforme Tempo, comparsa de feia Noite”

57 “Entre gélida razão e ígnea vontade”.

58 “Que aquilo que não tem, o que vinha mantendo”.

59 “E acha como queimar sua Troia com água”.

60 “Vencedor cativo que perde tendo mais”.

61 “Cheio de má esperança e dum tolo temor”.

of this indeterminacy, embarked upon his rape”⁶² (FINEMAN, 1987, p. 41). Essa ideia é de fato expressa alhures no poema: “These contraries such unity do hold / Only to flatter fools and make them bold”⁶³ (1558-1559).

Ao mesmo tempo figuras de repetição e de contraste, temos enfim a dupla repetição cruzada, que recebe o nome de antimetábola quando é exata — “To make the child a man, the man a child”⁶⁴ (954) —, e de quiasmo quando admite variações, o qual é empregado no momento do suicídio: “Even here she sheathèd in her harmless breast / A harmful knife, that thence her soul unsheathèd”⁶⁵ (1723-1724). No momento voyeurístico que antecede o estupro, o narrador descreve os fios de cabelo de Lucrecia animados por seu alento com um quiasmo composto de dois oximoros: “O modest wantons, wanton modesty!”⁶⁶ (401); “The repetition with inversion of the words or ideas suggests, by the symmetry, that there is some form of inherent logic at work...”⁶⁷ (BRANDRETH, 2021, p. 172).

No quadro a seguir, apresentamos algumas figuras de repetição comuns no poema, com exemplos.

Quadro 1 – Figuras de linguagem em *Lucrece*

anáfora (repetição inicial)	What could he see but mightily he noted? What did he note but strongly he desired? What he beheld, on that he firmly doted, (414-416)
epizeuxe (repetição imediata)	Himself himself seek every hour to kill (997)
epanalepse (repetição parentética)	‘In vain’, quoth she, ‘I live, and seek in vain’ (1044)
zeugma (repetição implícita)	How Tarquin wrongèd me, I Collatine. (819)
antanáclase (repetição com sentido diverso)	A pretty while these pretty creatures stand (1233)
anadiplose (repetição do fim no início seguinte)	Which, having all, all could not satisfy (96)
clímax (repetida anadiplose)	His drumming heart cheers up his burning eye, His eye commends the leading to his hand; His hand, as proud of such a dignity, (435-437)

Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

Destacamos, para encerrar, as duas figuras de uso mais frequente. O já mencionado isocólon rege passagens inteiras, como a seguinte, que contrasta o comportamento dos protagonistas após o crime, e por isso envolve também antítese:

He like a thievish dog creeps sadly thence;
She like a wearied lamb lies panting there.
He scowls and hates himself for his offence;
She, desperate, with her nails her flesh doth tear.

62 “...quando Tarquino estava inicialmente indeterminadamente suspenso entre dois oximoros, quando era ‘cruzado’ por sua ‘oposta persuasão’, ele já tinha, em virtude da própria *estrutura* dessa indeterminação, embarcado em seu estupro”.

63 “Tais contrários só se unem em tal compadrio / Para adular os tolos e enchê-los de brio”.

64 “Tornar menino homem, e o homem menino”.

65 “Pois aqui ela embainha no peito, cega, / Faça aguda que su’alma desembainha”.

66 “Ó castos devassos! Devassa castidade!”.

67 “A repetição com inversão das palavras ou ideias sugere, pela simetria, que há alguma forma de lógica inerente em ação...”.

He faintly flies, sweating with guilty fear;
 She stays, exclaiming on the direful night;
 He runs, and chides his vanished loathed delight.⁶⁸ (736-742)

E na estrofe a seguir o poeta lança mão, em cada um dos versos, do poliptoto, figura de repetição em que uma palavra reaparece com uma variação morfológica.

Disturb his hours of rest with restless trances;
 Afflict him in his bed with bedrid groans;
 Let there bechance him pitiful mischances
 To make him moan, but pity not his moans.
 Stone him with hard'ned hearts harder than stones,
 And let mild women to him lose their mildness,
 Wilder to him than tigers in their wildness.⁶⁹ (974-980)

Esse traço, assim como o poema como um todo, se foi pensado como um virtuosismo técnico na época, pode parecer hoje um exercício enfadonho. De modo que, das obras de Shakespeare, esta é talvez a que mais contrasta com o elogio de Ben Jonson, segundo o qual o homem de Stratford seria não de uma idade, mas de todos os tempos – “He was not of an age but for all time!” (SHAKESPEARE, 2021). *Lucrece* parece datado. Estudiosos de Shakespeare ou de retórica, no entanto, não deveriam ignorá-lo.

Conclusão

Traçamos, assim, um percurso que parte da educação retórica de Shakespeare e dos modos como ela influenciou sua literatura e culmina em uma análise mais aprofundada desse aspecto de sua personalidade artística conforme ele se manifesta em uma obra específica, o poema narrativo *The Rape of Lucrece*, ou *A Violação de Lucrecia*.

O que se pôde demonstrar, espera-se, é que associar a retórica de Shakespeare apenas às figuras de linguagem ou à imagética é um reducionismo, pois ele a usa entranhada na criação de estrutura, personagem e trama, em orações explícitas de seus personagens, ou seja, de variadas maneiras que convidam à investigação. Quanto a *Lucrece*, apesar do emprego às vezes mecanicista das figuras, pôde-se perceber que o uso de algumas delas reflete o conteúdo narrado de uma forma relativamente sofisticada. Também se tentou demonstrar que, na concepção deste poema, William Shakespeare esforçou-se em referenciar — ou reverenciar — seus anos de estudante de retórica.

68 “Ele tal um cão ladrão se esgueira abatido; / Ela tal lasso cordeiro põe-se a arfar. / Ele se maldiz pelo crime cometido; / Ela, aflita, unhas a carne a arranhar. / Ele foge lento, de medo a transpirar; / Ela queda, à fatal noite queixas faz; / Ele corre, condena seu gozo fugaz”.

69 “Perturba seu sono com insone temor; / Aflige seu leito com planger acamado; / Que lhe ocorra tudo que de contrário for, / Tal que se queixe, sem ser por ti lamentado. / Lapida-o com duros corações empedrados, / E que mulheres doces percam-lhe a doçura, / Mais bravas com ele que tigres na bravura.”

Referências

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BATE, J. **Soul of the Age: The Life, Mind and World of William Shakespeare**. Londres: Penguin Books, 2008.

BELSEY, C. Tarquin Dispossessed: Expropriation and Consent in The Rape of Lucrece. **Shakespeare Quarterly**, v. 52, n. 3, 2001.

BRANDRETH, B. **Shakesperean Rhetoric: A Practical Guide for Actors, Directors, Students and Teachers**. Londres: Bloomsbury, 2021.

CERDÁ, J. Towards a Critical Reevaluation of The Rape of Lucrece. **HAL**, p. HAL Id: halshs-02269006, 2019.

CÍCERO. **Retórica a Herênio**. Tradução de Adriana Seabra Ana Paula Faria. São Paulo: Hedra, 2005.

DONALDSON, I. **The Rapes of Lucretia: A myth and its Transformations**. Oxford: Oxford University Press, 1982.

FINEMAN, J. Shakespeare's will: The Temporality of Rape. **Representations**, n. 20, p. 25-76, 1987.

GARNSWORTHY, P. Friend and Foe: Monarchism, Republicanism, and Civil Conflict in The Rape of Lucrece. **Working With English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama**, n. 7, 2011.

JOSEPH, S. M. **Shakespeare's use of the Arts of Language**. Mansfield Centre: Martino Publishing, 2013.

KOKETSO, D. Battering Ram, Ivory Wall - Phallic Symbols in Shakespeare's The Rape of Lucrece. **Marang: Journal of Language and Literature**, v. 26, 2015.

LYNE, R. **Shakespeare, Rhetoric and Cognition**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

MAUS, K. E. Taking Tropes Seriously: Language and Violence in Shakespeare's Rape of Lucrece. **Shakespeare Quarterly**, v. 37, n. 1, 1986.

MCDONALD, R. Rhetoric and Theater. In: MCDONALD, M. **The Oxford Handbook of Rhetorical Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 449-460.

POGUE, K. E. **Shakespeare's Figures of Speech: A Reader's Guide**. Bloomington: iUniverse, 2009.

QUINTILIANO. **Instituição da Retórica**. Tradução de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

SHAKESPEARE, W. **The Oxford Shakespeare: The Complete Works**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

SHAKESPEARE, W. **The Poems**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SHAKESPEARE, W. **Shakespeare's Poems**. Londres: Bloomsbury, 2007.

SHAKESPEARE, W. **Teatro Completo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 1, 2016.

SHAKESPEARE, W. Yale University Library Digital Collections. **First Folio**, 2021. Disponível em: <https://collections.library.yale.edu/catalog/10001320>. Acesso em: 11 dez. 2022.

SMITH, P. J. Exonerating Rape: Pornography as Exculpation in Shakespeare's The Rape of Lucrece. **Shakespeare**, 2009. 407-422.

VICKERS, B. Shakespeare's Use of Rhetoric. In: KENNETH MUIR, S. S. **A New Companion to Shakespeare Studies**. [S.l.]: [s.n.], 1971. p. 83-126.

VICKERS, B. **In Defense of Rhetoric**. Oxford: Clarendon Press, 1988.

WEAVER, W. P. "O teach me how to make mine own excuse": Forensic Performance in Lucrece. **Shakespeare Quarterly**, v. 4, n. 59, p. 421-449, 2008.

WILLS, G. **Rome and Rhetoric: Shakespeare's Julius Caesar**. Grand Rapids: Yale University Press, 2011.