



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

**PODER E SEXUALIDADE NA PEÇA HISTÓRICA *EDUARDO II*, DE
CHRISTOPHER MARLOWE**

Mary Ellen Rivera Cacheado

**Manaus
2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS**

MARY ELLEN RIVERA CACHEADO

**PODER E SEXUALIDADE NA PEÇA HISTÓRICA *EDUARDO II*, DE
CHRISTOPHER MARLOWE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Lajosy Silva

**Manaus
2013**

Ficha Catalográfica
(Catalogação realizada pela Biblioteca Central da UFAM)

Cacheado, Mary Ellen Rivera.

C287F Poder e sexualidade na peça histórica *Eduardo II*, de Christopher Marlowe. Manaus: UFAM, 2013.

137 f. s/il.

Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal do Amazonas, 2013.

Orientador: Prof. Dr. Lajosy Silva.

1.Christopher Marlowe 2.Teatro 3.Tragédia 4.História
5.Poder 6.Sexualidade 7.Homossexualidade I. Silva, Lajosy
II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

CDD 372(811.4)(043.3)

À minha mãe (*in memoriam*) por me
apresentar ao mundo das histórias, por me
alfabetizar e por me amar.

AGRADECIMENTOS

A Deus pela vida e por ter me dado uma mente questionadora e livre. Tudo é dom de Deus.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Lajosy Silva, por sua dedicação, organização e brilhantismo de ideias, sem as quais teria sido impossível a conclusão deste trabalho. O seu amor e dedicação à literatura, ao teatro e a sua profissão são uma inspiração para mim! Obrigada!

À professora Dr^a. Lisa Hopkins, da Sheffield Hallam University, Inglaterra, por me iniciar nos estudos 'marlovianos'.

Aos professores Dr. Allison Leão, Dr. Esteban Celedón, Dr. Marcos Frederico Krüger, Dra. Michele Brasil, Dra. Nereide Santiago e Dr. Sérgio Freire, pelas valiosas contribuições ao longo do mestrado.

Aos meus professores da graduação do Curso de Letras – Língua Inglesa da UFAM por terem também contribuído, imensamente, para a minha formação acadêmica.

Aos meus queridos colegas do mestrado: Adriana Aguiar, Jany Alfaia, Leoniza Calado, Stephanie Girão, Werner Borges, em especial, ao querido amigo, José Benedito, pela revisão.

À minha grande e eterna amiga Elaine Andreatta, que estará para sempre entre as minhas melhores lembranças do mestrado.

Agradeço, aos meus eternos amigos, Ana Lessa, Alessandra Kanawati, Márcia Mendes, Silvete Escobar, Suymara Braga e, em especial, a Duanes Santos e Joelson Cavalcante que serviram de inspiração para esse trabalho.

À minha família por torcer por mim, me desejar sempre o melhor e por me dar um sentimento de pertencimento. Agradeço, ao meu irmão, Carlos Rivera e, aos meus primos-irmãos, André e Anderson Tavares, as primas-irmãs, Ana Paula, Andrea, Adriana, Elizabeth, Verônica, Virgínia e a minha tia-mãe, Maria José Cacheado. Muito obrigada!

Ao meu companheiro Robson Girondi de Sales, o meu eterno agradecimento, pela compreensão e, principalmente, por me proporcionar a estabilidade emocional para que eu pudesse me dedicar a esse trabalho, sem esse companheirismo, tudo teria sido imensamente mais difícil. Obrigada!

Dedico-lhes.

“Amaldiçoado seja aquele que primeiro inventou a guerra”
Christopher Marlowe

“Faça amor, não faça guerra.”
John Lennon

RESUMO

Esta dissertação de mestrado realiza uma análise histórico-literária da peça *Eduardo II* (1592), do dramaturgo inglês Christopher Marlowe. O contexto histórico abre o primeiro capítulo e as tradições grega e romana são analisadas na obra de Marlowe assim como as rupturas e inovações do dramaturgo nessa tragédia-histórica. Essas análises são baseadas nas obras: *Poética* de Aristóteles, *História Mundial do Teatro* de Margot Berthold e *Tragédia Moderna* de Raymond Williams. Na segunda parte, as personagens principais da peça e suas relações de poder e sexualidade são analisadas e essas mesmas personagens são comparadas às figuras históricas. Tais análises estão pautadas nas obras *Personagem de Ficção*, de Décio Almeida Prado, *Para Ler o Teatro*, de Anne Ubersfeld e, principalmente, na obra *O Romance Histórico*, de George Lukács. Na terceira parte dessa dissertação, foi realizada uma pesquisa sobre a recepção e crítica da peça *Eduardo II* na Inglaterra, assim como uma pesquisa sobre a história da homossexualidade. Ecos da obra do autor no cinema: *Eduardo II* de Derek Jarman, *Coração Valente* de Mel Gibson, na literatura contemporânea: *Gaveston* de Stephanie Merritt e no cânone: *Richard II*, de Shakespeare também foram lidas e analisadas.

Palavras-chave: Christopher Marlowe; Teatro; Tragédia; História; Poder; Sexualidade; Homossexualidade.

ABSTRACT

This master's degree dissertation completes a historical-literary analysis of the play *Edward II* (1592) by the English playwright Christopher Marlowe. A historic context opens the first chapter and the Greek and Roman traditions are analyzed in Marlowe's work as well as the ruptures and innovations of the playwright in this historic tragedy. These analysis are based on the works: *Poetics* by Aristotle, *History of World Theatre* by Margot Berthold and *Modern Tragedy* by Raymond Williams. In the second section, the power and sexual relations of the main characters are analyzed and these same characters are compared to the historic figures. These analysis are based on the works *Personagem de Ficção* by Décio Almeida Prado, *Reading Theatre* by Anne Ubersfeld and predominately on the work of George Lukács, *The Historical Novel*. The third section of the dissertation will research the reception and critique of the play in England, as well as a research into the history of homosexuality. Echoes of the author's work on the cinema: *Edward II* by Derek Jarman, *Braveheart* by Mel Gibson, on contemporary literature: *Gaveston* by Stephanie Merritt and on the canon: *Richard II* by Shakespeare are analyzed.

Key words: Christopher Marlowe; Theatre; Tragedy; History; Power; Sexuality; Homosexuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I TRADIÇÕES E RUPTURAS NA PEÇA HISTÓRICA <i>EDUARDO II</i>, DE CHRISTOPHER MARLOWE	14
1.1 O contexto histórico de Christopher Marlowe	14
1.2 Convergências e similaridades: Marlowe e Aristóteles	17
1.3 A herança romana	24
1.4 A Renascença e o Humanismo no Teatro Elisabetano	26
1.5 Marlowe: Considerações sobre o conjunto de sua obra	29
CAPÍTULO II AS PERSONAGENS FICCIONAIS E HISTÓRICAS E SUAS RELAÇÕES DE PODER E SEXUALIDADE	32
2.1 O Eduardo II, de Marlowe e o histórico: Uma introdução	32
2.1.1 O tempo e o espaço	33
2.1.2 Ações e conflitos	34
2.2 Análise de personagens	35
2.2.1 Eduardo II	35
2.2.2 Mortimer Junior	39
2.2.3 Isabella	42
2.2.4 Gaveston	44
2.3 O Drama histórico	46
2.3.1 História e ficção	47
2.4 As personagens, a história e seus discursos	49
2.5 Poder e sexualidade nas relações entre as personagens	52
2.5.1 Poder e sexualidade segundo Foucault	53
2.6 Entre a Era Medieval e a Renascença: o líder ideal	58
CAPÍTULO III A HOMOSSEXUALIDADE EM <i>EDUARDO II</i>: RECEPÇÃO E CRÍTICA DA OBRA E ADAPTAÇÕES PARA A LITERATURA E PARA O CINEMA	63
3.1 História da homossexualidade	63
3.2 Recepção e crítica	68
3.3 <i>Eduardo II</i> , de Christopher Marlowe: ecos na literatura em <i>Gaveston</i> , de Stephanie Merritt	72
3.4 <i>Eduardo II</i> : História e Cinema	77
3.4.1 <i>Eduardo II</i> , de Derek Jarman	77
3.4.2 <i>Coração Valente</i> , de Mel Gibson	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	102
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

Christopher Marlowe, dramaturgo do período elisabetano, pouco conhecido no Brasil, caíra no esquecimento logo após a sua morte, aos vinte e nove anos, em uma taverna em Londres, no ano de 1593. Além de sua morte precoce, todas as polêmicas que circundaram a sua vida podem ter contribuído para o seu anonimato, a escassez de fortuna crítica e de traduções de suas obras, já que Marlowe fora acusado de assassinato, ateísmo e homossexualidade, três crimes considerados terríveis para a época.

Nada em Marlowe fora comum, nem sua vida e muito menos sua obra. Nasceu em Canterbury, em 1564, e foi educado na *King's School* em Canterbury. Por seu brilhantismo como aluno, conseguiu bolsa de estudo para prosseguir sua instrução na prestigiosa instituição *Corpus Christ College*, em Cambridge, que lhe concedeu o diploma de Bacharel em Artes e, logo, em seguida o Mestrado em Artes. Durante sua curta vida, Marlowe foi tradutor, acadêmico e até trabalhou para o serviço secreto da coroa britânica. Escreveu obras que foram de grande importância para o teatro elisabetano, tais como o poema *Hero and Leander* e seis peças, *Dr Faustus*, *Dido Queen of Carthage*, *Tamburlaine the Great Parts I and II*, *The Massacre at Paris*, *The Jew of Malta* e *Eduardo II*. Todas essas peças tratam de temas proibidos e condenados naquela época, como pacto com o diabo, mulheres dominadoras, judeus, religiões, massacres e homoafetividade. Eram temas aparentemente proibidos e condenados nos palcos ingleses, mas também foram populares no período elisabetano. Atribui-se essa popularidade, ao fato de que Marlowe possuía uma capacidade de aglutinar temas controversos a uma escrita erudita e poética, porém, sem se render aos moldes acadêmicos e valorizando o verso branco, aproximando o teatro clássico do que, hoje, nos parece contemporâneo.

Poucas dessas peças foram estudadas no Brasil ou traduzidas para o português. *Dr. Fausto* é, provavelmente, a peça mais estudada, sendo a primeira a ser traduzida para o português de Portugal. Há também uma tradução acadêmica de *Dido, Rainha de Cartago* (UNICAMP, 2009), fruto de uma dissertação de mestrado de Thaís Maria Giammarco. Todas as outras peças continuam não disponíveis em português e relativamente desconhecidas no Brasil.

Escolhemos como objeto de nosso trabalho a peça *Eduardo II*, ainda pouco conhecida pelo público brasileiro, com pouca fortuna crítica, quase nenhuma em

português, e que ainda não foi traduzida. Por essa razão, iniciamos sua tradução, chegando a traduzir dois de seus cinco atos, os quais se encontram em anexo.

A peça *Eduardo II* trata da história de um rei, suas relações, ascensão e queda. Um dos temas dessa peça é o parasitismo nas relações de poder e sexualidade, tanto entre personagens heterossexuais quanto homossexuais, e os problemas causados por tais envolvimento. Por se tratar de uma peça baseada em fatos históricos, fazemos uma comparação entre as personagens apresentadas por Marlowe e as figuras históricas. O procedimento metodológico está voltado para a análise histórico-literária da peça *Eduardo II*. Os questionamentos feitos pelo autor nos levaram a propor uma análise literária do ponto de vista histórico e sociológico, abarcando tanto questões estruturais, quanto de conteúdo, pois acreditamos que a forma espelha o conteúdo e vice-versa. Por ser uma peça que tem o espaço arquitetônico do teatro como exposição de um drama, observamos que Marlowe utiliza o drama histórico para descrever um fato ocorrido há algum tempo, porém, agregando uma leitura do seu tempo e, conseqüentemente, desenvolve uma análise que abarca o coletivo.

Assim, há dois conceitos muito importantes explicados por Antônio Cândido e que nos parecem relevantes para a nossa análise: os conceitos de “arte de agregação” e “arte de segregação”. Uma obra está dentro dos moldes da “arte de agregação”, quando ela se inspira principalmente na experiência coletiva e visa meios comunicativos acessíveis. Procura incorporar-se a um sistema simbólico vigente, ou seja, é uma obra que apenas reflete o sistema social daquela sociedade sem questioná-la, sem tentar alterá-la. Já as obras dentro da “arte de segregação” são aquelas que “desejam renovar o sistema simbólico e criar recursos expressivos” (CÂNDIDO, 2006, p. 26). Isto é, são obras que trazem uma contribuição nova para aquela sociedade, seja em seus padrões comportamentais, na maneira de pensar, seja na estética literária.

Assim sendo, esse trabalho tem por objetivo analisar aspectos sociológicos presentes na peça *Eduardo II*. Para essa análise, adotamos como embasamento teórico a obra: *Literatura e Sociedade*, de Antônio Cândido, dentre outras. Levantamos uma de suas questões fundamentais ao analisar uma obra do ponto de vista sociológico: “Qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?” (2006, p. 22). Em que medida a obra espelha ou representa a sociedade? De que maneira, Marlowe contribuiu para manter e reforçar os pressupostos da sociedade

elisabetana? Para respondermos tais perguntas e para que possamos entender essas influências, contextualizamos a obra historicamente, mas também analisamos a obra em si, pois Cândido enfatiza que a análise sociológica não pode ficar apenas na superfície, mas precisa se aprofundar no texto levando sempre em conta a tríade indissolúvel da obra literária: autor, obra e público. Finalmente, de posse de toda essa pesquisa bibliográfica, podemos fazer uma análise literária sólida e contribuir para a fortuna crítica de Marlowe, no Brasil.

No primeiro capítulo, fazemos uma apresentação do autor e de seu tempo, de sua obra, de suas tradições e rupturas com gregos, romanos e humanistas, além de sua importância para os elisabetanos e para a literatura inglesa. Apresentamos o contexto histórico em que a obra foi concebida, as características desse período que influenciaram os temas escolhidos pelo autor, especialmente, na criação da peça *Eduardo II*, nas últimas décadas do século XVI, em plena Renascença, sob o reinado da Rainha Elizabeth.

Discutimos as influências ou diálogos entre as tradições gregas, romanas e humanistas sobre o teatro elisabetano e, principalmente na dramaturgia de Marlowe. Para isso, embasamo-nos nas obras: *Poética*, de Aristóteles, *História Mundial do Teatro*, de Margot Berthold e, na *Tragédia Moderna*, de Raymond Williams, para compreendermos de que maneira a tradição grega é revivida na obra de Marlowe. Percebemos em *Dr. Fausto* uma de suas primeiras peças que a influência do modelo aristotélico é bastante acentuada, pois vemos nitidamente as partes da tragédia grega descritas, na obra *Poética*, de Aristóteles. *Dr. Fausto* traz o prólogo, o coro, o erro trágico (*hamartia*), o sofrimento (*pathos*) e a catarse. Já em *Eduardo II*, há várias rupturas com o modelo grego. Além da influência, o teatro elisabetano herdou da tradição grega e romana a violência exacerbada nos palcos. Shakespeare também usou muito desse recurso violento, para chamar a atenção do público, e Marlowe não foi diferente, percebemos isso em várias cenas de *Eduardo II*, e em outras peças do autor.

Do Humanismo e da Renascença, a obra de Marlowe herdou a ênfase no sofrimento dos heróis. A ideia de tragédia deixou de ser metafísica e se transformou em algo secular, já que a ênfase, na época da Renascença, não era mais no destino, mas sim no comportamento, no modo como o herói encarava o sofrimento. Nas tragédias elisabetanas, a ênfase era no humanismo e no individualismo dos heróis que se contrapunham ao *status quo* daquela sociedade.

No segundo capítulo, tratamos mais especificamente das personagens da peça histórica *Eduardo II*, fazendo um contraponto entre as personagens ficcionais de Marlowe e as figuras históricas, para entendermos como se dava a relação entre as questões sociais, de poder e de sexualidade. Na análise das personagens, usamos como ferramenta teórica as vias principais de caracterização de personagens de teatro, descritas por Décio Almeida Prado em sua obra *A Personagem de Ficção*, tais quais: suas ações, o que elas revelam a seu respeito e o que é dito sobre elas. Levamos em consideração, também, um dos “fios condutores” sugeridos por Ubersfeld para a análise das personagens, aquele no qual as análises são feitas por oposição ou aproximação as outras personagens (2005, p. 75). Tratamos do conflito principal da peça que é o individualismo de Eduardo versus a questão sócio-histórica. Analisamos, também, o discurso das personagens como enunciações duplas: autor e personagem.

Tratamos do drama histórico baseando-nos, na obra *Eduardo II*, do historiador Seymour Phillips, e as teorias de George Lukács em sua obra *O Romance Histórico*. Falamos do “espelhamento artístico” feito por Marlowe mostrando conflitos histórico-mundiais, não só através de fatos históricos, mas de paixões pessoais que conflitaram com a ordem mundial. No caso de Eduardo II, seria o seu individualismo contra o patriarcado medieval. Logo a seguir, comparamos as personagens históricas com as ficcionais.

No terceiro capítulo, fazemos um apanhado sobre a fortuna crítica do autor e da sua obra. Sabemos que Marlowe tornou-se um autor obscuro por causa de sua morte prematura, de seus temas delicados e em função do cânone Shakespeariano. Por essas razões, fizemos uma pesquisa sobre a recepção da sua obra na Inglaterra. Trazemos críticos antigos assim como os contemporâneos, Lisa Hopkins, com *Christopher Marlowe, Renaissance Dramatist* e Thomas Dabbs, autor de *Reforming Marlowe: The Nineteenth Century canonization of a Renaissance Dramatist*, e outros.

Uma breve análise da história da homossexualidade foi realizada para que pudéssemos entender o processo de apagamento da personagem histórica Eduardo II e do autor Christopher Marlowe. Para isso, pautamos nossa pesquisa na obra, *Homossexualidade: Uma História*, de Colin Spencer. Nesse mesmo capítulo, fazemos uma breve análise sobre o romance contemporâneo *Gaveston*, de Stephanie Merritt, no qual a autora traz personagens da peça de Marlowe para

tempos modernos, mostrando possíveis repercussões daquele enredo, na Inglaterra contemporânea.

Verificamos também de que maneira a temática da homossexualidade, presente, na obra de Marlowe, foi retratada em adaptações para o cinema. Por isso, buscamos ferramentas teóricas que estudam o cinema, a história e a literatura para que pudéssemos analisar a releitura de Derek Jarman: o caráter explícito do homoerotismo no filme, o engajamento político do diretor e as suas escolhas estéticas e, ao mesmo tempo, compará-las com a leitura que o ator e diretor Mel Gibson fez de Eduardo II (então príncipe), no filme *Coração Valente*, ao apresentá-lo como afeminado e criando inúmeras incorreções históricas.

Para concluir, a questão da homoafetividade, problemas e preconceitos parecem ser temas bastante relevantes e cada vez mais discutidos, na atualidade. Um estudo mais aprofundado dessa peça, do posicionamento de Marlowe, dos elisabetanos e dos ecos contemporâneos dessa obra, nos levará à reflexão e a conclusões interessantes sobre posicionamentos passados e presentes daqueles, que são marginalizados pelo simples fato de pensar, agir e ser “diferentes”.

CAPÍTULO I

TRADIÇÕES E RUPTURAS NA PEÇA HISTÓRICA *EDUARDO II*, DE CHRISTOPHER MARLOWE

1.1 O CONTEXTO HISTÓRICO DE CHRISTOPHER MARLOWE

Christopher Marlowe (1564-1593) escreveu *Eduardo II*, na última década do século XVI, em uma era já considerada moderna, uma época de transição. Um momento histórico em que a sociedade inglesa vivia uma “existência bifurcada” (FRYE, 1946, p. 10), com os pés ainda na Idade Média, mas os olhos já visualizavam uma nova era, de grandes descobertas e mudança de paradigmas. Este foi, certamente, um período de transição para diversas áreas do conhecimento humano. As grandes navegações do império britânico ocorreram justamente nesse período, quando os ingleses decidiram explorar a América do Norte.

No ramo das ciências, ainda se discutia a veracidade das teorias de Copérnico que tirava a terra do centro do universo, o que afetou bastante a religião. Na época, a Igreja Católica era muito poderosa e exercia uma forte influência tanto com relação à ciência quanto à política. Aliás, essa foi uma época extremamente conturbada para a hegemonia católica, pois seu poder político ruía em várias partes da Europa, principalmente, na Inglaterra, superada pelo Anglicanismo de Henrique VIII (1491 – 1547).

A criação da Igreja Anglicana (*Church of England*), em 1534, é essencial para a constituição de um contexto artístico, para que a Inglaterra pudesse construir uma identidade cultural e política, permitindo a existência de autores como Christopher Marlowe (1564-1593), William Shakespeare (1564-1616) e Ben Jonson (1572-1637). A oficialização do rompimento entre Henrique VIII e o papado ocorreu, quando o Parlamento inglês aprovou o Ato de Supremacia, em 1534, que colocou a Igreja sob a autoridade real. O nascimento da Igreja Anglicana estabelece uma cisão entre o papado e a monarquia inglesa. Portanto, a disputa de poder entre Henrique VIII e o Papa Clemente, quanto à interferência do último nos assuntos políticos do reinado inglês, acaba por culminar com o surgimento do período que conhecemos como a *Era Dourada* na história inglesa. Esse período é, basicamente, dominado pelo reinado da rainha Elizabeth I, filha de Henrique VIII.

Elizabeth I (1533-1603) tornou-se rainha da Inglaterra e da Irlanda (1558-1603). Fruto do relacionamento de Henrique VIII e Ana Bolena (1501-1536), ela seria a última representante da dinastia Tudor a ocupar o trono da Inglaterra. Sob o reinado de Elizabeth I, teve início a regulamentação do comércio e do que seria o primórdio de uma indústria nacional, a qual foi consolidada a partir da Revolução Industrial, no século XIX, no reinado da rainha Vitória. Elizabeth I tinha uma preocupação extrema em apaziguar os conflitos religiosos, entre católicos e protestantes, a partir de negociações, valorizando também as artes como forma de criar uma identidade cultural para os ingleses.

Na literatura, mais especificamente no teatro, a Inglaterra passava por um período de transição e os autores se inspiravam no passado, mas ao mesmo tempo, buscavam criar algo novo, descrevendo as inquietações do período em que viviam. De fato, o período do teatro elisabetano é constituído basicamente na sua fluidez, uma vez que boa parte do período consiste em uma transição, o desenvolvimento de uma prática dramática de autores como William Shakespeare e Christopher Marlowe (CRAIK, 2001, p. 29). Ao que tudo indica, essa prática dramática residia, justamente, em recriar a cultura clássica e certos preceitos aristotélicos, quando os gêneros drama e comédia são repensados, sob o aspecto formal (estrutura e forma), porém, adotando uma inserção de questões pertinentes para os autores, como a questão de uma unidade mais maleável (tempo e espaço) que pudesse abranger a efervescência cultural renascentista.

Na obra *Eduardo II*, de Christopher Marlowe, por exemplo, é possível perceber a desconstrução de um herói, príncipe e rei, quando o espectador é confrontado com um rei que, no seu íntimo, não deseja ser rei, contrariando as expectativas de um modelo de herói aristotélico, aspirante a despertar a piedade de quem acompanha, em cena, sua trajetória.

Assim como a religião, a política e a ciência viviam os dualismos próprios da Renascença, no teatro isso também ocorria, pois, este, vivia sob forte influência da tradição grega e romana e, ao mesmo tempo em que se criava um estilo próprio de entretenimento, que viria a ser chamado de teatro elisabetano. O teatro elisabetano (1558-1625) compreende o reinado de Elizabeth I (1533-1603). Historicamente, foi rompido com a ascensão ao poder, em 1603, de James I (1566-1625). Mesmo que autores como William Shakespeare (1564-1616) tenham escrito suas peças após o período elisabetano. *Macbeth* (1603 ou 1607), por exemplo, é encenada para James

I, influenciado pelos estudos de misticismo para uma população ávida por questões ligadas ao ocultismo. Contudo, Christopher Marlowe (1564-1593) não sobreviveria a ponto de alcançar o reinado de James I, pois foi assassinado, em uma taverna, na cidade de Londres, aos vinte e nove anos, sendo classificado pelos estudos literários, como um dramaturgo do período elisabetano.

A cultura grega exerceu forte influência sobre a cultura ocidental. Ela está presente nas ciências, nas religiões, ainda que de maneira sincrética, e também nas artes, já que os gregos contribuíram bastante com as primeiras teorias literárias sobre o teatro e, em especial, sobre a tragédia. O modelo grego de tragédia teve certa influência sobre o teatro ocidental e o elisabetano. Apesar de os autores do teatro inglês terem desenvolvido um estilo próprio de tragédia, que mostrava temas próximos ou próprios da realidade elisabetana, eles beberam nas fontes gregas e romanas.

Segundo Marvin Carlson em sua obra *Teorias do Teatro*, em Oxford e Cambridge, “Aristóteles e Horácio (ao menos de forma fragmentária) eram estudados” (1997, p.74). Como sabemos Marlowe, aos dezesseis anos de idade, ganhara uma bolsa de estudos para estudar em Cambridge e chegara a fazer um mestrado ali, portanto, não há dúvidas de que ele tenha tido contato com as teorias de Aristóteles e Horácio e, dessa maneira, pôde se inserir na continuidade cultural greco-romana e elisabetana.

Para Raymond Williams,

a tragédia é, à primeira vista, um dos mais simples e mais poderosos exemplos dessa continuidade cultural. Ela une, culturalmente, gregos e elisabetanos. Congrega helenos e cristãos numa atividade comum (WILLIAMS, 2003, p. 34).

A continuidade cultural grego-romana e elisabetana era, portanto, uma leitura adaptada dos preceitos clássicos para os palcos do período, levando a Inglaterra para a Idade Moderna, em uma clara tentativa de superar questões religiosas que tanto dificultavam a expansão do teatro como prática artística durante esse período. É notório, por exemplo, a interferência dos puritanos – dissidentes da Igreja Anglicana – que se opunham totalmente ao teatro, uma vez que ele seria uma forma perniciosa de desviar o indivíduo de preceitos religiosos fundamentalistas, abalando uma fé cega baseada nos preceitos cristãos. Sendo assim, é possível imaginar a

dificuldade de dramaturgos como Marlowe e Shakespeare, ao driblarem as repressões contra o teatro. Muitos eram fechados por qualquer denúncia ou irregularidade, sem falar das perseguições políticas e das rivalidades entre as companhias de teatro.

É importante lembrar que essa continuidade cultural, também denominada de *tradição* inspirada pelos preceitos clássicos, não significa dizer que seja uma simples cópia do passado, mas sim uma interpretação do passado, com questões mais urgentes como trazer o Humanismo (pensamento filosófico do século XVI) para o epicentro, uma tentativa política de separar questões religiosas, ao defenderem sutilmente um Estado laico, sem nos esquecermos do individualismo, do posicionamento do herói trágico (tão caro para o modelo aristotélico), como um indivíduo que questiona não apenas um poder exterior a ele, mas conflitos inerentes, independente da sua condição (rei, príncipe, nobre, dentre outros).

No teatro elisabetano, poucos podiam ler os dramas em latim, a não ser autores como Christopher Marlowe e Ben Johnson que frequentaram universidades. Obras de dramaturgos como Sêneca já despertavam o interesse de italianos, antes mesmo de chegarem à Inglaterra. É interessante observar que os autores ingleses acabaram por subverter certos preceitos dessas obras – o aspecto humanista e idealizado do caráter humano – ao inserirem cenas de violência e crueldade em suas peças. A representação do mal, por exemplo, era expressa com extrema intensidade, influenciando dramaturgos como Shakespeare que foi extremamente criticado durante o período por usar a violência como forma de atrair o público (GURR, 1992, p. 20).

1.2 CONVERGÊNCIAS E RUPTURAS: MARLOWE E ARISTÓTELES

Há muitos pontos de convergência entre o modelo grego e o drama elisabetano, assim como há inúmeros pontos de divergência. Segundo a obra *Poética*, de Aristóteles, a qual teria servido de modelo para os elisabetanos, a tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa e, através da compaixão e do temor, ela provoca a purificação, *katharsis* de tais paixões. Constituem também como partes da tragédia, o enredo, os caracteres, o pensamento e a elocução, além do coro. Segundo Heráclito, “o conflito é pai de todas as coisas” (apud BERTHOLD, 2006, p. 104). Portanto, o enredo ou *mythos* seria a parte principal da tragédia que,

por sua vez, teria a *hamartia*, peripécia, reconhecimento, o *pathos*, o clímax e a catarse. Essas partes apareceriam na estrutura da tragédia que se dividiria em prólogo, coro, episódio, coro, êxodo e parte coral (ARISTÓTELES, 1968, p. 59).

No entanto, os dramaturgos ingleses do período elisabetano não eram obcecados por temas clássicos greco-latinos, uma vez que o assunto das suas peças era basicamente oriundo da história da Inglaterra, como *Eduardo II*, de Christopher Marlowe. O autor busca uma personagem histórica como base da historiografia inglesa, pois, como foi dito anteriormente, era importante construir uma identidade cultural inglesa a partir das artes, durante o teatro elisabetano. Além do mais, não existia uma distinção – a não ser dentro dos círculos acadêmicos –, entre um “teatro sério”, de inspiração clássica, e o teatro popular. Os dramaturgos ingleses tinham ciência de que deveriam agradar gostos e públicos diversos. Muitas vezes, fundiam elementos cômicos e trágicos, novelescos, para que o público pudesse reconhecer os conflitos do período, como as questões políticas. Nesse sentido, a luta pelo poder é levada às últimas consequências, em *Ricardo III*, de Shakespeare, e em *Eduardo II*, que são peças canônicas. Assim como representações de amores impossíveis tal qual, *Romeu e Julieta*.

Nas obras de Marlowe, podemos ver alguma herança dessa tradição grega. *Dr. Fausto*, por exemplo, possui o prólogo que resume o enredo ao início da peça: o coro anuncia o crime de excesso de Fausto que almejava mais sabedoria e poder do que lhe era permitido. Ele acabou por fazer um pacto com Mefistófeles e, dessa maneira, cometeu a sua *hamartia*, ou seja, o seu ato perigoso ou o seu erro trágico. A peripécia e o reconhecimento não estão bem claros na peça, o que Aristóteles chamaria de uma peça de “ação simples”¹, já que a mudança de fortuna ocorre sem peripécias e sem o reconhecimento. O *pathos* ocorre quando Fausto sofre por não conseguir arrepender-se e, por saber que, dentro de pouco tempo, ele terá perdido completamente a salvação. O clímax ocorre quando Mefistófeles chega para levá-lo ao inferno. O sofrimento de Fausto nos leva a uma reflexão sobre o seu erro e a sua falta de capacidade para o arrependimento, sendo essa a catarse em si.

A tragédia grega apresentava principalmente as ações de pessoas importantes assim como reis e rainhas. A peça *Eduardo II*, é dividida em cinco atos, tem como enredo a história de um rei, sua ascensão e queda. O tema central dessa peça são

¹ Idem, p. 56.

as relações de poder e sexualidade tanto entre personagens heterossexuais quanto homossexuais, e os problemas causados por esses envolvimento.

Analisando a obra *Eduardo II*, percebe-se que já ocorreram muitas mudanças em sua estrutura, se compararmos ao modelo aristotélico e à própria peça *Dr. Fausto*, uma das primeiras de Marlowe. Em *Eduardo II*, não há prólogo ou coro, por exemplo, no entanto, as influências clássicas são notórias, como podemos ver através de uma das falas do próprio Eduardo:

Venha Spencer, venha Baldock, venham e sentem-se comigo. Julguem aquela filosofia que em nossas famosas creches de artes, vocês sugaram de Platão e de Aristóteles (MARLOWE, 2000, p. 214)² (Tradução nossa)³.

As duas últimas linhas do trecho acima merecem atenção especial, pois, apesar da aparente influência grega, percebemos certo tom de ironia. Além de Marlowe desdenhar das famosas escolas de artes ao chamá-las de “creche”, ele ainda usa o verbo “suck” que guarda várias ambiguidades. De acordo com o dicionário *Oxford*, a palavra *suck* pode significar o simples ato de sugar algo com os músculos dos lábios, o que pode ter uma conotação sexual. Além do mais, essa mesma palavra pode também significar “bajular”, algo que talvez Marlowe esteja criticando nos intelectuais de sua época, seguidores fiéis dos modelos gregos e romanos em suas criações artísticas, “bajuladores” de tais modelos.

Se colocarmos a peça em termos usados por Aristóteles, veremos que, apesar de Marlowe não seguir o modelo grego fielmente, a continuidade cultural procede. A *hamartia* de Eduardo teria sido a de não se adequar ao papel de rei e de marido, e por manter relações com seu favorito, Gaveston, o grande amor de sua vida. A peripécia da peça seria a mudança dos acontecimentos para o seu reverso, alterando assim o destino das personagens.

No caso da peça *Eduardo II*, temos duas peripécias: ambas ocorrem no primeiro ato. Primeira: o rei manda uma mensagem para Gaveston pedindo-lhe que viesse compartilhar o seu trono com ele. Todavia, Eduardo II não esperava que os lordes, respaldados pelo Papa, fossem aceitar pacificamente o retorno de Gaveston

² Come Spencer, come Baldock, come sit down by me;/ make trial now of that philosophy/ that in our famous nurseries of arts/ thou sucked from Plato and from Aristotle (Marlowe, 2000, p. 214).

³ Todas as citações das peças de Marlowe e de qualquer outro livro, em língua inglesa, foram traduzidas por nós, portanto, para evitarmos repetições, suprimiremos o (tradução nossa) de trechos futuros.

ao reino. De fato, os lordes fizeram um abaixo-assinado e obrigaram o próprio rei a assinar este documento em que o seu favorito era banido do reino. Aqui, ocorre uma primeira parte do sofrimento, já que Eduardo entra em depressão por ter que se separar de Gaveston. Ele então pede à Isabella que interceda por Gaveston perante os lordes, dizendo que se ela conseguisse trazê-lo de volta, ele irá recompensá-la. Ela vai ter com Mortimer Junior e, a pedido dela, Mortimer intercede por Gaveston. Os lordes não concordam, a princípio, mas, Mortimer Junior explica para eles que é melhor ter Gaveston por perto, para que possam matá-lo, a tê-lo exilado na Irlanda, usufruindo do ouro do rei. Os lordes concordam em trazer Gaveston de volta e Eduardo fica tão feliz com Isabella, que até promete uma renovação de seus votos matrimoniais. Gaveston volta e é recebido pelo Rei e pelos lordes e, sem esperar, é ferido por Mortimer, que sabe que jamais será punido, pois Gaveston é odiado por todos, mas amado pelo rei. Algum tempo depois, Gaveston é levado pelos lordes e, em seguida, é morto por Warwick. Portanto, a volta de Gaveston seguida de sua morte seria uma mudança de acontecimento para o seu reverso, alterando o seu destino ou uma peripécia.

Após uma guerra civil liderada por Mortimer Junior, e depois de muitas reviravoltas, Eduardo é preso e passa pela última parte de seu sofrimento. Ele sabe que seu fim está próximo e faz muitas ponderações sobre sua vida, sobre seu destino e sua queda. Ele vive um misto de ódio e resignação por seu destino final. Dentro da prisão, ele é obrigado a renunciar à coroa e, algum tempo depois, é assassinado de maneira monstruosa por Mantrevis, Gurney e Lightborn a mando de Mortimer e Isabella.

Diferente de outras peças de Marlowe, que buscaram inspirações em assuntos alheios aos ingleses, *Eduardo II* é uma peça inspirada em uma história legitimamente inglesa, cujo título original é *O reinado problemático e a morte lamentável de Eduardo Segundo, Rei da Inglaterra, com a queda trágica do orgulhoso Mortimer*⁴. O que mais chama a atenção no título original é que se trata não só da tragédia de Eduardo, mas também da queda trágica do orgulhoso Mortimer. Parece haver uma tragédia dentro de outra tragédia, nessa peça, ou uma metaficção. Vamos a uma definição de uma ação trágica:

Começa na prosperidade
E termina em adversidade

⁴ The troublesome Reign and Lamentable Death of Edward the Second, King of England, with the Tragical Fall of Proud Mortimer.

E também influencia as conquistas
De ricos monarcas e grandes senhores
(LYNDGATE apud WILLIAMS, 2003, p. 41).

Segundo Lydgate, monge e poeta inglês da Idade Média, uma tragédia começa de forma positiva, mas termina de forma negativa. Nesse sentido, essa peça é uma tragédia tanto para Eduardo quanto para Mortimer. No início da peça, Eduardo está muito contente em poder ter o seu amigo perto de si. Aparentemente, naquele momento, não havia nada que pudesse separá-los, já que o maior opositor dessa relação era seu pai e ele havia acabado de falecer, portanto, quem poderia impedi-lo de ficar com o seu favorito? No entanto, a trama se desenrola e as coisas não ocorrem como planejadas e o rei sucumbe.

No entanto, essa parece não ser a única tragédia da peça, pois Mortimer também sofre a queda trágica, típica do gênero. Mortimer é um jovem nobre da corte de Eduardo, além de sobrinho de um conde. Desde o início, ele parece um homem forte e orgulhoso. Enfrenta o rei com palavras e jamais se curva diante de qualquer pessoa. Na verdade, Mortimer parece se adequar mais à imagem de rei medieval do que Eduardo, pois ele tem maior semelhança ao rei falecido do que o próprio Eduardo II. Ele é forte e tem características de um guerreiro e está, aparentemente, preocupado com os interesses do reino.

As primeiras motivações de Mortimer não são muito claras. Ora ele diz que não aceita Gaveston por causa do juramento que fez ao pai de Eduardo, em seu leito de morte, ora pela injustiça de Gaveston estar recebendo títulos de conde, lorde e conselheiro do rei, ou, ainda, por Eduardo estar negligenciando o reino e sua esposa. Ao longo da trama, percebe-se que os motivos dele não são apenas o cumprimento de um juramento perante o antigo rei, e muito menos pelo bem-estar do reino, na verdade, estão ligados aos seus próprios interesses. Mortimer parece ambicionar a posição de Gaveston diante do rei ou a posição do próprio rei, apesar de ocupar uma excelente posição perante a corte e os nobres. Mortimer é respeitado pelos súditos de Eduardo. É a partir dessa posição privilegiada, que o ambicioso Mortimer percebe que pode ter mais do que é seu de direito. Essa seria justamente a sua *hybris*⁵, aspirar ser mais do que se pode ser. Obviamente, o pensamento grego é uma referência para os renascentistas e poetas ingleses, porém, não se trata de reduzir as ambições de Mortimer apenas a uma questão de romper com seu

⁵ É aquele orgulho ou excesso de autoconfiança que leva o protagonista a cometer seu erro trágico.

destino, como na tragédia grega, uma vez que por ser nobre, próximo ao rei, ele poderia buscar o trono ou vantagem, caso conseguisse seduzir a rainha Isabella.

O “orgulhoso” Mortimer, como aparece no subtítulo da peça, parece descrever a necessidade de romper com as limitações impostas pela noção de classe, a ascendência exigida para ser rei. Pode ser que a sua proximidade com o rei anterior, pai de Eduardo, tenha criado esse sentimento que o aproxima mais do que se espera de um rei.

A *hamartia* da tragédia de Mortimer poderia ser tudo o que ele faz para arruinar o reinado de Eduardo. Jogou os nobres contra o rei, liderou guerras civis e foi à França pedir reforço ao monarca francês contra Eduardo e, ao final, conseguiu fazer o Eduardo II ser deposto, preso e morto. De acordo com os planos de Mortimer, Eduardo III assumiria o trono, deixaria Isabella e ele próprio governar a Inglaterra, até o jovem herdeiro alcançar a sua maioridade. No entanto, houve uma mudança nos acontecimentos para o reverso do que Mortimer planejara. Eduardo III que parecia uma criança, que não representava o menor perigo para as ambições de Mortimer, foi bastante intolerante para com os algozes de seu pai. Assim que soube da morte de seu pai, ele assumiu o trono, mandou decapitar Mortimer e enviou sua própria mãe para a torre, para aguardar o julgamento, vingando assim o assassinato de Eduardo II.

Nessa tragédia, há ainda o que Aristóteles chamou de reconhecimento, que, ao ocorrer logo depois da peripécia, “enriquece a tragédia e faz dela uma ação complexa” (ARISTÓTELES, 1968, p. 56). Na peça *Eduardo II*, o primeiro reconhecimento se dá assim que Eduardo III ouve os rumores de que Mortimer e Isabella teriam assassinado o seu pai. Eduardo III tem um acesso de raiva e isso desencadeia o segundo reconhecimento, que se dá logo a seguir, quando Isabella percebe o desenrolar de sua tragédia: “Agora, Mortimer, começa nossa tragédia.”⁶

A fala de Isabella demonstra o quanto a noção de tragédia aristotélica (ação com começo, meio e fim) é desconstruída pelo autor. As personagens estão sempre cercadas por reviravoltas causadas por um conflito maior, a luta pelo poder. Elas sofrem as consequências dos seus atos, em um movimento circular.

O *pathos* de Mortimer não é mostrado na peça, apenas ficamos sabendo que ele será decapitado, o que nos impede de passar pela catarse de maneira tradicional. Assim sendo, com a morte de Mortimer, passamos por uma catarse mais

⁶ “Now, Mortimer, begins our tragedy” (Marlowe, 2000, p. 237).

crítica, mais humanista, mais elisabetana. Diferente da catarse gerada pela tragédia de Eduardo, que inspira compaixão pelo seu sofrimento, pois sua queda fora causada por desejo ou paixão. Quando a personagem comete atos perigosos sob o efeito da paixão, ela está ignorante, já que tais paixões obscurecem a compreensão da mesma. Semelhante a Édipo, a tragédia de Eduardo se inicia por algo que está fora de seu controle. A diferença é que não só os deuses conspiraram a sua queda, mas também os homens, ou nas palavras do próprio Eduardo:

Os céus e a terra conspiram
Para me deprimir.
Aqui, receba a minha coroa.⁷

Na peça *Dr. Fausto*, percebemos o poder de Deus sobre a vontade dos homens. Logo no prólogo, o coro recita algo parecido com os versos de Eduardo transcritos acima. O coro diz “E os céus dissolvidos conspiraram a sua derrubada”⁸, sugerindo, portanto, que o desenrolar da estória já estaria planejado e nada do que Fausto fizesse poderia alterar o seu destino, fazendo dessa, uma tragédia à moda antiga. Tanto que, ao final da peça, Fausto tenta arrepender-se do que fez, mas, não consegue, pois o destino quis que ele fosse condenado ao inferno.

Na Grécia antiga, havia “o conflito entre o poder dos deuses e a vontade humana, a impotência do homem contra os deuses” (BERTHOLD, 2006, p. 107). Diferente do período elisabetano, no qual o que prevalecia era a vontade dos homens, já que a Renascença foi o período em que houve a conhecida mudança de paradigma que saiu do teocentrismo para o antropocentrismo. Em *Dr. Fausto*, uma das primeiras peças de Marlowe, ainda percebemos essa poderosa influência do modelo grego, apesar da escolha de transgredir fazendo um pacto com Mefistófeles fora do próprio Fausto e, não de Deus, o que já acende a luz para o livre-arbítrio comum da cultura ocidental-cristã. Em *Eduardo II*, mesmo mantendo alguns pontos de convergência com a tragédia antiga, as rupturas já aparecem e a principal delas foi justamente isso, os heróis que antes eram condenados pelos deuses do destino, na Renascença foram condenados pelo seu próprio livre-arbítrio, que se opôs ao contexto histórico-social, e pelas decisões das pessoas ao seu redor. No caso da

⁷ Heavens and earth conspire/ to make me miserable./Here, receive my crown (Marlowe, 2000, p. 220).

⁸ *And melting heavens conspired his overthrow*⁸ (Marlowe, 2000, p. 243).

peça *Eduardo II*, o protagonista foi punido por ter seguido o seu livre-arbítrio, mas também pela prática de relações sexuais transgressoras; seus juízes foram os lordes e Isabella que levantaram a bandeira da moral e dos bons costumes, como pretexto para derrubá-lo, mas que, na realidade, visavam apenas ao poder.

1.3 A HERANÇA ROMANA

Segundo Berthold, “tanto em suas características dramáticas quanto arquitetônicas, o teatro romano é herdeiro do grego” (2006, p.139) e, por conseguinte, o teatro elisabetano é herdeiro dos teatros grego e romano. Portanto, mais uma vez, vemos a continuidade cultural citada por Raymond Williams.

Berthold observa que o anfiteatro, em Roma, não pertencia aos poetas, mas sim servia de palco aos gladiadores e às lutas de animais, o que refletia bastante a cultura romana. Diz-se que a violência bastante gráfica do teatro elisabetano é herdeira dessa cultura de violência do teatro romano. Podemos perceber em *Titus Andronicus*, de Shakespeare, uma violência exacerbada que, segundo Berthold, está embebida na paixão da vingança do terror de Sêneca. Em algumas peças de Marlowe, esse mesmo teor procede.

Em *Eduardo II*, na cena em que o rei é assassinado, dentro da prisão, a mando de Mortimer, a violência é bastante explícita e aterrorizante. Segundo Charles Lamb⁹, nunca houve uma cena, no teatro antigo ou moderno, que tenha causado tanta pena e terror quanto a cena do assassinato de Eduardo. Três capatazes de Mortimer mataram Eduardo, dentro da prisão, com um espeto incandescente que foi introduzido em seu ânus para que, dessa forma, o rei morresse por dentro, sem apresentar hematomas pelo corpo e para que o crime não fosse descoberto.

Eduardo : Estou muito fraco e debilitado para resistir.
auxilie-me, Doce Deus, e receba a minha alma.

Lightborn: Traga a mesa.

Eduardo : Oh poupe-me! Ou despache-me num instante!

[Mantrevis e Gurney trazem uma mesa, um colchão e um espeto incandescente.]

Lightborn: abaixe a mesa, e pise nela,

mas não muito forte, de modo que não cause hematoma em seu corpo.

[Lightborn: assassina Eduardo penetrando-o com o pôquer incandescente]¹⁰

⁹ (*apud* Tromly, 1998, p. 127).

¹⁰ Edward : I am too weak and feeble to resist./ Assist me sweet God, and receive my soul./ Lightborn: Run for the table./ Edward : O spare me! Or dispatch me in a trice!/ [Matrevis and Gurney bring in a table, a mattress and a red-hot spit.]/ Lightborn: So, lay the table down, and stamp on it,/ But not too

Outro exemplo de terror aparece, no final da peça, quando Mortimer é decapitado e Eduardo III, uma criança ainda, leva sua cabeça e oferece ao seu pai morto. Em *Dr. Fausto*, esse terror excessivo também aparece, no final, em que ao soar do sino da meia-noite, o espírito de Fausto é levado para o inferno e os seus colegas acadêmicos encontram só os membros de seu corpo para serem velados no funeral.

The Massacre at Paris (“O Massacre em Paris”), de Marlowe, é uma das peças mais sangrentas, como o próprio título sugere. Trata-se de um massacre ocorrido, no dia de São Bartolomeu, em 1572, entre católicos e calvinistas. Em *Dido, Queen of Carthage*, depois que seu grande amor Enéias partira para fundar Roma, a heroína fica desolada e resolve queimar todos os pertences de seu amado, de repente, acaba se jogando em uma fogueira. Iarbas que amava Dido e Anna, irmã de Dido, que amava Iarbas, também se jogam. Por fim, as principais personagens, exceto Enéias, morrem de maneira catastrófica. *Dido* é uma versão de *Eneida*, de Virgílio, às avessas, mas com foco na rainha Dido e não em Enéias, como na versão de Virgílio.

Em *O Judeu de Malta*, além do final terrível que poderia ter sido herdado do teatro romano, Barabas de *O Judeu de Malta*, de Marlowe teria seu equivalente em Euclio, personagem da peça *Aularia*, do romano Plauto. Berthold observa que Euclio de Plauto seria um “protótipo da avareza”¹¹, esse protótipo pode ser enxergado não só, na personagem Barabas de Marlowe, mas também, em Shylock, do *Mercador de Veneza*, de Shakespeare, e até mesmo, em *O Avarento*, de Molière.

Esse excesso de violência apresentado, nas peças elisabetanas, é aparentemente desnecessário e até criticado por alguns estudiosos. No entanto, apesar de toda essa violência, que fora herdada de Sêneca, ela não é gratuita. De acordo com Raymond Williams (2003, p. 40), em Sêneca, e podemos dizer o mesmo sobre os elisabetanos, há uma ênfase sobre a nobreza relacionada ao sofrimento e à capacidade de suportá-lo. Em *Eduardo II*, essa capacidade de suportar o

hard, lest that you bruise his body. / [Lightborn murders Edward by penetrating him with the red-hot poker] (Marlowe, 2000, p. 236).

¹¹ Berthold, 2006, p. 147. Margot Berthold compara apenas as personagens de Plauto, Shakespeare e Molière. A comparação entre Euclio de Plauto e Barabas de Marlowe é feita por nós, já que Shylock de Shakespeare é um duplo de Barabas de Marlowe, pois é também um judeu avarento e inescrupuloso.

sofrimento é evidente. Quando está na prisão, Eduardo se humaniza e pondera sobre o que acontecera em sua vida para chegar à condição de rei decadente. Ele se conscientiza fortemente sobre o caráter temporário das riquezas, do poder e da vida.

Mas o que são reis, quando o seu regimento se vai,
mas perfeitas sombras num dia de sol? ¹²
Aqui, aqui! [entregando a coroa]
Agora, doce Deus do céu,
Faça com que eu despreze essa pompa transitória
e faça com que eu seja entronado no céu.¹³

Nesses trechos, Eduardo parece reconhecer que ser rei só lhe trouxe a desgraça, porque eles seriam apenas “sombras em um dia de sol”, condenados a estender seu poder, como uma mancha diante de algo maior, o Sol é visto aqui como uma possível metáfora da consciência e da pequenez humana. Eduardo faz uma alusão ao aspecto desse reconhecimento cristão de que Deus representaria esse sol a quem os mortais, reis ou não, são apenas sombras, uma extensão de seu poder.

1.4 A RENASCENÇA E O HUMANISMO NO TEATRO ELISABETANO

O teatro dos humanistas foi desenvolvido a partir de atividades acadêmicas, especialmente, fundadas para esse propósito. Esses estudiosos buscavam inspiração tanto no teatro grego quanto no teatro romano, mas, é importante frisar que, apesar de muitas similaridades com a tradição greco-romana, essa nova fase da tragédia teve mudanças bastante profundas, como já mencionamos.

Em 1486, foi montada pelos humanistas a primeira tragédia de Sêneca. Nesse ano, também foi encenada a primeira comédia de Plauto pelo duque de Ferrara. De acordo com Berthold, “a tragédia humanista, seguiu uma trilha sombria. Na tentativa de punir seus heróis com o destino da antiga perdição e ruína, chafurdou em sangue e horror” (2006, p. 273). Um exemplo dessa apresentação de horrores é a tragédia do professor de filosofia e retórica Giovanni Battista, cuja tragédia *Orbeche* mostrava

¹² But what are kings, when regiment is gone,/ But perfect shadows in a sunshine day? (Marlowe, 2000, p. 218).

¹³ Here, here! [yielding the crown] Now, sweet God of heaven/ Make me despise this transitory pomp/ And sit for aye enthronised in heaven (Marlowe, 2000, p. 220).

temas como incesto, assassinato entre familiares, parricídio e suicídio. Giovanni Battista parece ter levado ao pé da letra a definição de tragédia de Aristóteles, que definia a catarse como purificação das paixões, por meio do temor e da compaixão.

Em Aristóteles, os humanistas encontraram a necessária autoridade antiga para o drama, mas o excesso de fidelidade ao modelo grego parecia não mais interessar à tragédia humanista e muito menos à tragédia elisabetana. Dessa maneira, Marlowe assim como Shakespeare, apesar de terem influências da antiguidade e até da Idade Média, seguiam muito mais os passos da tragédia humanista, a qual também usava conceitos da antiguidade, mas com uma nova interpretação desses conceitos.

A tragédia renascentista expôs, principalmente, a queda de homens famosos assim como os gregos, porém, a ênfase não era mais na queda em si, mas na experiência que essa queda causava. Em *Eduardo II* e em *Dr. Fausto*, há uma forte ênfase na experiência de sofrimento e a transformação de caráter sofrida por eles.

A questão da posição elevada dos heróis continuava sendo comum nas tragédias elisabetanas e, segundo Raymond Williams, isso se dava para mostrar que nenhuma condição estava isenta das reviravoltas da fortuna. A ideia de tragédia deixou de ser metafísica e se transformou em algo secular, já que a ênfase na Renascença não era mais no destino, na fortuna, ou na ação, mas no comportamento, no modo como o herói encarava o sofrimento. Sobre isso, Williams afirma o seguinte:

O que encontramos nas novas ênfases é uma interpretação cada vez mais isolada do caráter do herói: o erro é moral, uma fraqueza num homem que, à exceção desse erro, é bom, e de quem se pode, ainda, ter piedade. O modo de lidar com o sofrimento é agora pelo menos tão importante quanto a maneira de vivenciá-lo ou de aprender a partir dele (2003, p. 47).

No exemplo a seguir, a fala de Eduardo ocorre quando os homens, liderados por Mortimer e Isabella, o capturam. Apesar da situação aterrorizante, a de ser capturado pelos seus inimigos, Eduardo parece encarar a situação de forma bastante estoica e até se coloca à disposição para ser levado, em troca de seus amigos serem salvos.

A última de todas as minhas alegrias na terra,
 Centro de toda a minha desgraça! Oh minhas estrelas!
 Por que vocês baixam de maneira tão desagradável num rei?
 Vem Leicester, então no nome de Isabella,

levar minha vida, minha própria companhia de mim mesmo? ¹⁴

É importante ressaltar que, a essa altura, Eduardo se encontra desacreditado e impotente, e a palavra *bliss*, entendida como alegria, energia e força, em língua inglesa, é algo que ele também perdeu junto com a coroa, os amores e o respeito. Desse modo, ele encara sua desgraça como um fato, uma consequência por ter questionado o sistema monárquico do qual fez parte, embora tenha sido uma condição imposta por ser filho de outro rei. Seu estoicismo parte de uma constatação de que o interesse por viver perdeu sua força, uma profunda tristeza, abateu-o na prisão, onde terminaria seus dias. Essa tristeza o faz reconhecer o poder do monarca como uma espécie de maldição e renuncia ao trono, diante dos seus algozes, sem aparentar desespero.

Segundo Williams (2003, p.52), “o drama elisabetano é completamente secular”, apesar de guardar uma consciência cristã e, nesse sentido, o drama elisabetano diverge completamente da tragédia grega, que era inteiramente religiosa, pois, nesta última, tudo era causado por deuses. E, apesar das tragédias elisabetanas assim como as gregas mostrarem o sofrimento como consequência do erro e, a felicidade como consequência da virtude, nas tragédias elisabetanas, a ênfase era no humanismo, no decoro, nas ações dos homens que não estão relacionadas à crença ou à religião, mas a um conjunto de preceitos que servem para facilitar a vida em sociedade. Aqui, o sofrimento está relacionado a um erro moral causado pelos homens, uma preterição da moral burguesa que começa a brotar ali.

Sabemos que Eduardo cometeu vários erros morais, os quais foram contra o decoro crescente da época. Eduardo era bissexual e como tal negligenciou sua esposa, seu filho e seu reino, por isso sofreu as consequências. Assim, tal qual o modelo grego, ele cometeu sua *hamartia*, mas essa *hamartia* não foi contra os deuses, mas contra o decoro comum à época elisabetana. Havia em Eduardo um conflito entre os seus desejos individuais e a sociedade em que vivia; e ele buscou o seu individualismo, o que nos remete aos modernos conceitos de Hegel:

¹⁴ The last of all my bliss on earth,/ Centre of all my misfortune! O my stars!/ Why do you lower unkindly on a king?/ Comes, Leicester, then in Isabella's name/ To take my life, my company from me?/ Here, man, rip up this panting breast of mine,/ And take my heart in rescue of my friends! (Marlowe, 2000, p. 215).

Para que haja uma genuína ação trágica é essencial que o princípio de liberdade e independência individual, ou ao menos o princípio da autodeterminação, a vontade de encontrar no eu a livre causa e a origem do ato pessoal e de suas consequências, já tenha sido despertada (HEGEL apud WILLIAMS, p. 55).

O que se acentua, em *Eduardo II*, é esse elemento hegeliano, cujas raízes estão justamente no humanismo e no individualismo. O antropocentrismo renascentista faz o homem tomar para si toda a responsabilidade das ações geradas pelos seus anseios individuais. Eduardo não se adequava ao papel de rei, não tinha vocação política, parecia mais com um boêmio, pois era muito mais ligado às artes do que à guerra. Ele seguiu seus impulsos e seus desejos e acabou tendo que pagar com a própria vida.

1.5 MARLOWE: CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONJUNTO DE SUA OBRA

Podemos perceber que as peças escritas, no início da carreira acadêmica e dramaturgica de Marlowe, sofreram muitas influências do modelo grego e romano. *Dr. Fausto*, por exemplo, apresenta características gregas, tais quais prólogo, coro, epílogo, herói de posição elevada em sua forma, cuja *hamartia* é uma afronta a Deus e que tem como consequência o sofrimento e a catarse. No entanto, mesmo em *Dr. Fausto*, suas ações foram causadas pelo seu individualismo, que teve livre-arbítrio para ponderar, e até aceitar o pacto com Mefistófeles. Como personagem renascentista, ele tem consciência de si mesmo, dos seus atos e de que é incapaz de se arrepender, emocionalmente, apenas racionalmente.

Segundo D. J. Palmer inúmeros textos de Christopher Marlowe teriam sido encenados e divulgados anonimamente, embora apenas seis peças sejam consideradas como sendo de sua autoria: *Tamburlaine* e *Eduardo II* são peças preservadas a partir das primeiras publicações, sem as intervenções comuns de editores e colaboradores que encenam suas peças ao longo do tempo (PALMER apud WELLS, 2001, p. 43). Ao contrário de William Shakespeare, as peças de Marlowe que nos chegam reproduzem mais fielmente as encenações originais, sem censurar questões polêmicas, como a morte de Eduardo.

Eduardo II, uma das últimas peças da dramaturgia de Marlowe, tem alguma influência grega e romana, mas, é a que está mais longe dessa tradição e mais perto de sua época e que talvez até a transcenda. *Eduardo II* é uma tragédia histórica,

cujo protagonista é alguém de posição elevada, tal qual nas tragédias gregas, porém, ele é uma personagem inglesa, típica de peças elisabetanas. Eduardo II comete seu erro trágico, passa pelo sofrimento e gera catarse. No entanto, sua queda é causada não por deuses, como nas tragédias clássicas, mas pelas suas ações nutridas por um individualismo, que funcionava contra o contexto histórico-social da Renascença.

Como vemos, no texto de Williams, a tragédia renascentista incorporava o conflito entre um feudalismo e um novo individualismo e humanismo. Assim, a personagem de Eduardo II é transformada pelo sofrimento que vive ao longo da tragédia. Ele passa pelo sofrimento de maneira digna e ponderando bastante sobre sua condição humana, de que ele é apenas um homem que teve, temporariamente, a posição de rei.

Algo peculiar nessa peça é que ela se encerra não com a queda de Eduardo, mas, com a queda do orgulhoso Mortimer Junior que parece ter sua própria tragédia inserida nessa tragédia e, por isso, tem sua cabeça decapitada e oferecida por Eduardo III, em memória de seu falecido pai.

A mais importante ruptura de Marlowe é demonstrada pela reconciliação moral de Eduardo II, através de seu filho Eduardo III. A última cena mostra Eduardo III vingando a morte do pai e restaurando a ordem no reino, o que demonstra uma reconciliação do conflito inicial. Apesar de Eduardo II ter ferido gravemente o decoro neoclassicista e o puritanismo vigente, da época, pelo menos na peça, sua memória e a sua honra não foram afetadas, já que sua morte fora tida mais como uma traição de usurpadores do que como consequência de seus atos libidinosos. Portanto, Marlowe incorpora sim o espírito renascentista e humanista de sua época, já que demonstra, através do sofrimento de Eduardo, uma consciência sofisticada de si mesmo, e de sua condição humana no mundo, retratando assim o homem elisabetano. Porém, ele vai além do espírito de sua época, ao retratar Eduardo como um homem digno, apesar de tudo, cuja morte é vingada por seu filho. Dessa maneira, ele faz críticas, ainda que de maneira sutil, ao excesso de puritanismo de sua época.

Uma das questões que envolvem a crítica de Marlowe é uma descrição romântica do jovem e rebelde pensador mergulhado no individualismo renascentista. Essa percepção é sustentada a partir do século XIX, quando peças como *Dr. Fausto* dialogam com Goethe e o movimento romântico alemão (PALMER apud WELLS,

2001, p. 43). Outras imagens sugerem um Marlowe moralista atormentado, que dialoga com o pensamento religioso vigente, no reinado de Elizabeth I, embora essa mesma imagem seja construída a partir de outra, ambivalente, a de um poeta irônico e desiludido. Christopher Marlowe não seria apenas um dramaturgo que inova – para além do cânone de Shakespeare – mas, um autor que utiliza a tradição do drama renascentista e a recria a seu favor, quando reinventa e faz uma releitura da tragédia clássica. É possível observar um conflito entre o cômico e o trágico, no conjunto da obra de Marlowe.

Dessa forma, *Eduardo II* é vista como uma peça que foge às convenções morais, quando a personagem é julgada sob uma perspectiva cristã, quando comparada ao *Dr. Fausto*, como sendo uma obra que dialoga com elementos do teatro moderno de Bertold Brecht, ao descrever um monarca isolado e ao mesmo tempo resignado com seu destino, sem apelar para recursos melodramáticos, ao desconstruir a noção de herói, ao apresentar um rei que, no fundo, não deseja ser rei por ser obrigado a abrir mão do amor e da liberdade.

CAPÍTULO II

AS PERSONAGENS FICCIONAIS E HISTÓRICAS E SUAS RELAÇÕES DE PODER E SEXUALIDADE

2.1 O EDUARDO II, DE MARLOWE E O HISTÓRICO: UMA INTRODUÇÃO

Escrita por volta de 1592, *Eduardo II*, como já foi mencionado a peça tem como referência fatos históricos ocorridos, no final do século XIII e início do século XIV, em um período denominado de Era Medieval. Eduardo II é, seguramente, uma das figuras históricas mais polêmicas da monarquia britânica e, por conseguinte, a obra de Marlowe também é uma das mais questionadoras da dramaturgia inglesa. A referida peça trata de assuntos delicados, como bissexualidade, relações homoafetivas e extraconjugais, parasitismo social, poder e sexualidade. É um texto precursor tanto por retratar um amor homossexual quanto por inaugurar a tradição das tragédias históricas elisabetanas, continuadas por Shakespeare.

A ilha da Bretanha, por ser uma região insular, sempre esteve muito suscetível a invasões e, por isso foi invadida por diversos povos estrangeiros, entre os mais importantes estão os romanos, os saxões e os normandos. Por isso, podemos dizer que, desde a Era Medieval, percebemos uma tentativa de unificação daquela nação tão cheia de diversidade. Em sua coletânea *Os Contos da Cantuária*, Geoffrey Chaucer, por exemplo, põe em seus contos personagens, de diferentes origens e classes sociais, que juntos fazem uma peregrinação para a Catedral da Cantuária. Mais tarde, na Renascença, Marlowe e Shakespeare, que também fazem parte de um momento histórico, em que era importante criar uma identidade nacional a partir da literatura, voltaram-se para a historiografia inglesa criando as famosas “peças históricas”, algo bastante peculiar à literatura inglesa.

Dessa forma, a peça *Eduardo II* é fruto dessa consciência nacional e patriótica do período elisabetano. Por essa razão, o próximo tópico desse capítulo será voltado para a análise da questão histórica, presente na peça. Para isso, usamos a teoria do drama histórico, de George Lukács abordado em sua obra *O Romance Histórico*.

Faremos uma análise das personagens dessa tragédia, usando como fundamentação teórica, as obras *Para Ler o Teatro*, na qual, Anne Ubersfeld sugere vários procedimentos para a análise de personagens de teatro e *A Personagem de*

Ficção, de Décio Almeida Prado. O objeto de nossa análise são as personagens textuais e não as cênicas, já que as encenações dessa peça, no Brasil, são bastante raras e não tivemos a oportunidade de assistir a nenhuma delas. As personagens a serem analisadas são: Eduardo II, Piers Gaveston, Isabella e Mortimer Junior que são as principais, além de Eduardo III que, apesar de só aparecer nas últimas cenas, é uma personagem importante para o desfecho da peça. Assim, as ações e conflitos por oposição e aproximação entre as personagens serão analisadas, assim como suas falas e o que é dito sobre elas.

Segundo Ubersfeld (2005, p. 85–86), as personagens e seus paradigmas também devem ser analisados, isto é, suas origens, seus gêneros e seus papéis desempenhados naquela sociedade. Analisaremos, também, o discurso das personagens como enunciações duplas (autor e personagem), e a relação entre as personagens da peça e as personagens históricas, além de suas relações de poder, as quais estão entrelaçadas à relação sexual.

2.1.1 O tempo e o espaço

Os eventos apresentados na peça se passam a partir da ascensão do rei Eduardo II, logo após a morte de seu pai, em 1307, até alguns anos após a sua própria morte. Historicamente, seriam vinte e três anos que foram comprimidos em mais ou menos doze meses na peça. É claro que Marlowe deu destaque aos eventos mais importantes criando pontes entre acontecimentos, que seriam separados por muitos anos, mas ligados na peça de forma convincente.

De acordo com Steane (1980, p. 204 - 205), a peça está dividida em duas partes: a primeira parte, que seria sobre o rei e seu favorito, um período que, apesar dos conflitos seria um tempo de ascensão e de vitória para Eduardo II, e a segunda parte seria a ascensão de Mortimer e a queda de Eduardo.

Além da tragédia de Eduardo II, há também duas outras tragédias: a do favorito do rei, Gaveston, e a de Mortimer. A tragédia de Gaveston ocorre no primeiro bloco e a de Mortimer no segundo bloco. O clímax é o retorno de Gaveston do exílio, Eduardo assinando o exílio de Gaveston e a morte de Gaveston. No segundo bloco, o clímax seria a captura de Eduardo, o triunfo de Mortimer, a morte de Eduardo e a queda de Mortimer.

As cenas ocorrem, principalmente, na escuridão ou ao anoitecer, dentro de castelos, ou de calabouços, na Inglaterra, Escócia, França e Irlanda. Portanto, a peça está coberta por uma atmosfera bastante sombria, mas com picos de cores pela personagem de Gaveston.

2.1.2 Ações e conflitos

Os conflitos se iniciam assim que Eduardo II assume o trono e envia uma mensagem ao seu amigo, Piers Gaveston, pedindo-lhe que volte do seu exílio, na França, para compartilhar o reino com ele. A peça se inicia com a leitura dessa mensagem por Gaveston. É justamente aí que o conflito começa, pois, ao chamar Gaveston para compartilhar o reino consigo, Eduardo ignora vários princípios do patriarcado, tais como as questões de classe, de hierarquia e da família. Ao propor o retorno do seu favorito ao reino, Eduardo II faz a sua vontade, mas, contraria a dos lordes ingleses, pois estes odeiam Gaveston e não o queriam no reino. Esse é o centro do conflito da obra que, além de ser um conflito individual, é um conflito sócio-histórico de que falam Hegel e Lukács.

A razão do ódio de Eduardo I não é explicitada na peça, mas, analisando a história, descobrimos que está relacionada à proximidade excessiva entre seu filho e Gaveston. Proximidade essa que levou Eduardo II a fazer doações de terras para Gaveston. Enquanto Eduardo I estava vivo, essa generosidade foi interrompida, porém, durante o reinado de Eduardo II, as doações de terras e títulos foram substanciais, o que contrariou bastante os lordes ingleses. Desse mesmo conflito nasce outro: a insatisfação da esposa Isabella que se sentia preterida e negligenciada por Eduardo II; e essa insatisfação a levou a se juntar aos lordes, sob a influência de Mortimer Junior, a tramar contra o marido e até levá-lo à morte.

Assim, temos de um lado, Eduardo II, e do outro, os nobres, principalmente Mortimer Junior. Lukács (2011, p. 119) afirma que um ponto decisivo na figuração histórica é o problema da individualidade do herói dramático, quanto mais individualizados os heróis são, mais forte será o sentimento de empatia, pois, para que o espelhamento dramático seja adequado, é necessário que as potências sociais em conflito se concentrem em “personalidades distintivas, igualmente evidentes, segundo tanto sua fisionomia individual quanto sócio-históricas”.

2.2 ANÁLISE DE PERSONAGENS

2.2.1 Eduardo II

A caracterização das personagens feitas por Marlowe nos apresenta algo bastante moderno, já que todas as personagens são complexas, pois não são estáticas nem planas, mas dinâmicas e vão se modificando ao longo da peça. Todas têm suas ambiguidades e contradições, porém, por causa da busca desenfreada pelo poder, algumas vão se deteriorando, chegando ao ponto de cometer grandes atrocidades.

Segundo Décio de Almeida Prado, em sua obra *A Personagem de Ficção*, as vias principais de caracterização de personagens de teatro são: suas ações, o que elas revelam a seu respeito e o que é dito sobre elas. Levaremos em consideração também, um dos “fios condutores” sugeridos por Ubersfeld (2005, p. 75), aquele em que as personagens são analisadas em oposição ou aproximação com as outras personagens da peça.

No início da peça, Eduardo II aparece como um rei autoritário perante os lordes, que ficaram muito contrariados com o retorno de Gaveston à corte, mas Eduardo fez a sua própria vontade impondo sua autoridade diante de seus súditos. Porém, na mesma cena, já diante de Gaveston, Eduardo age com a humildade e informalidade de um amigo.

O Que é isso, Gaveston! Bem-vindo! Não beijes minha mão;
Abraça-me, Gaveston, como eu te abraço.
Por que te ajoelhas? Não sabes quem eu sou?
Teu amigo, tu mesmo, um outro Gaveston.¹⁵

Como vemos, na passagem acima, Eduardo trata Gaveston como seu semelhante. Eduardo é afetuoso, generoso e emotivo diante de Gaveston e faz-lhe inúmeras declarações de amor e de afeto com gestos, ouro e títulos. Diferente dos nobres medievais que põem sempre o dever antes das emoções, Eduardo é guiado

¹⁵ What, Gaveston! Welcome! Kiss not my hand;/ Embrace me, Gaveston, as I do thee./ Why shouldst thou kneel? Knowest thou not who I am?/ Thy friend, thy self, another Gaveston (Marlowe, 2000, p. 155).

por suas emoções e, não consegue esconder seus sentimentos com relação a Gaveston.

Na cena quatro, ao ser confrontado pelos nobres sobre a presença de Gaveston no reino e, sobre a sua falta de habilidade para reinar, Eduardo tenta resistir, mas demonstra falta de interesse em ser monarca e impor um autoritarismo comum aos reis medievais. Os lordes agem como homens medievais, sempre buscando confronto e, usando o nome da Igreja Católica para justificar suas ações. Os homens da Idade Média tinham a consciência de que existia uma peça fundamental para a constituição de um pensamento político: o monge. Esses homens consideravam que só existiria o modelo cristão a ser seguido. Era uma época em que a Igreja exercia um forte poder político e obrigava os homens a seguirem um comportamento ligado a uma vida sacra. Portanto, diante de Deus, qualquer homem era visto, moralmente, como um pecador que encontraria redenção, se seguisse os preceitos religiosos estabelecidos pelo clero.

Eduardo parece não se enquadrar nesses moldes, além disso, parece não ter aptidão para ser rei e negligencia seus deveres de soberano por sua satisfação pessoal, como podemos ver na passagem abaixo:

Amaldiçoem-me, deponham-me, façam o pior que vocês puderem.
Façam vários reinos dessa monarquia,
e dividam-na igualmente entre todos vocês.
Assim eu posso ter uma parte ou um canto.
Para brincar com o meu querido Gaveston.¹⁶

Na cena acima, Eduardo, de maneira desdenhosa, oferece o seu reino para ser dividido entre os lordes para que assim possa viver com Gaveston. Eduardo demonstra claramente a sua alienação ou afastamento da ideia de ser rei. Aliás, sabemos que essa condição lhe fora imposta apenas por infortúnios familiares. Sabemos, através da história, que Eduardo não nascera predestinado a seguir os desígnios do seu pai ao desejar que o filho se tornasse rei, educando-o para esse fim em vida. De acordo com o historiador Phillips (2010, p. 39), ele foi o décimo quarto de possíveis dezesseis filhos que Eduardo I teve com, sua primeira esposa, Eleonor de Castille. Todos os outros herdeiros do trono faleceram ainda na infância.

¹⁶ (...) Curse me, depose me, do the worst you can. Make several kingdoms of this monarchy,/ And share it equally amongst you all/ So I may have some nook or corner left to frolic with my dearest Gaveston (Marlowe, 2000, p. 162 - 163).

Phillips observa que, apesar de Eduardo ter um tipo físico forte e atlético e ser um bom cavaleiro, seus pais pouparam-no dos excessos, temendo sempre o pior. Isso em parte explica a falta de aptidão e disposição para que, mais tarde, Eduardo II fosse o rei forte e aguerrido que todos esperavam. Havia em Eduardo um conflito entre os seus desejos individuais e a sociedade em que vivia. Ele buscou o seu individualismo quando se enquadrou naquela “liberdade” e “independência individual” de que fala Hegel, como já citamos no capítulo anterior.

Observamos esse individualismo humanista em Eduardo II, pois, ele vive em função do seu amor por Gaveston, enfrentando os lordes, negligenciando seu reino e sua esposa para ter seu desejo satisfeito. Ao contrário da desmedida clássica em que o herói cometia contra os deuses, a desmedida praticada por Eduardo II foi contra o Estado. Ou seja, era o seu individualismo impondo-se contra o contexto histórico-social, algo que Lukács também menciona usando outras palavras, como veremos mais adiante.

Além disso, mesmo fora do âmbito pessoal, em suas decisões políticas, tanto o Eduardo ficcional quanto o Eduardo histórico preteriram as guerras, pois foram derrotados pelos escoceses. Em contrapartida, o Eduardo histórico incentivou a educação, valorizou a cultura, criou universidades que até hoje existem. Na primeira cena da peça, Gaveston confirma essa preferência do rei quando diz que “música e poesia são o que mais lhe agradam” (2005, p. 152). Isso faz destacar ainda mais esse traço de “independência individual”, pois enquanto os lordes superestimavam as guerras, o rei não se deixava levar por isso e valorizava o que ele achava importante: a cultura.

Eduardo confirma ainda seu individualismo por ser contrário àquela sociedade que supervalorizava as classes sociais. Tanto o Eduardo histórico quanto o da peça demonstram dar mais importância ao indivíduo em si do que as suas origens ou sua casta. Eduardo tem como seu “favorito” alguém sem berço como Gaveston e, várias vezes durante a peça, Eduardo critica os lordes pelo excesso de valor que eles dão às origens de alguém, como vemos, na cena quatro do primeiro ato:

Mortimer Jr: Por que ama alguém a quem o mundo odeia?

Eduardo: Porque ele me ama mais do que o mundo inteiro.

Ah, vocês não são nada além de homens brutos de mentes selvagens
Que buscam a ruína do meu Gaveston.

Vocês que nasceram como nobres deveriam ter pena dele.

Warwick: O senhor que nasceu como um rei é que deveria enxotá-lo.¹⁷

Eduardo confirma seu desprendimento quanto a essas convenções sociais. Nos relatos históricos de Philips, por exemplo, ele observa que Eduardo II praticava remo com pessoas simples que o acompanhavam em Fen Ditton. Philips observa ainda que isso seria uma “indicação de que ele gostava de estar próximo a pessoas nascidas em classes mais baixas” (PHILLIPS, 2010, p. 72). Ainda segundo relatos do referido historiador, há registros de que o comandante da barcaça real, os marinheiros reais e carpinteiros, todos jantavam na câmara real.

Diferente de outros reis, Eduardo II não apresenta a tirania e o absolutismo comuns a essa posição. Ele teve muitos motivos para ser bastante severo com os nobres e puni-los por serem tão rebeldes. No entanto, ele sempre buscou fazer acordos e, algumas vezes, até cedeu às exigências feitas pelos nobres, demonstrando assim um temperamento bastante conciliador. É claro que, apesar desse traço, isso não o impediu de reagir agressivamente em certas situações, que foram se acumulando, chegando a um nível insustentável que o fizeram perder o equilíbrio. No principal conflito da peça, por exemplo, os lordes querem que Gaveston seja expulso do reino, mas o rei tenta convencê-los do contrário. Chega até a argumentar e demonstra essa característica bastante conciliadora, reis mais tiranos e absolutistas mandariam todos os nobres para a torre e confiscariam todos os seus bens. O rei reage tiranamente apenas em dois incidentes: no início da peça, ao assumir o reino, ele se vinga do Bispo Coventry por ter banido Gaveston, na época do reinado de seu pai e, durante o seu reinado, quando os nobres matam Gaveston. Nesses dois casos, podemos perceber a fúria do rei que, movido por seus sentimentos, agiu para defender seu amado.

Na relação entre Eduardo e Isabella não há reciprocidade de sentimentos. Com o retorno de Gaveston da França, Eduardo negligencia sua esposa. É completamente apático às suas demonstrações de amor, a não ser quando ele espera algo em troca. Além disso, Eduardo a culpa pela atitude dos lordes, já que não pode fazer nada contra eles. Ele a usa e chega a ser verbalmente agressivo

¹⁷ Mortimer: Why should you Love him whom the world hates so?

Eduardo: Because he loves me more than all the world./ Ah none but cruel and savage-minded men/ would seek the ruin of my Gaveston./ You that be noble born should pity him.

Warwick: You that are princely born should shake him off (Marlowe, 2000, p. 163).

com ela. Eduardo causa sentimentos de culpa em Isabella e a manipula para que ela intervenha por Gaveston. Eduardo a recompensa com um beijo por sua intervenção, mas não há paixão, apenas interesse e gratidão.

Durante toda a peça, Eduardo mostra várias características conflitantes, ora ele é conciliador, ora furioso, ora pacífico, ora agressivo, mas sempre com muita paixão, fidelidade, sentimento e lealdade aos que ele ama. Em nenhum momento, Eduardo nega o que sente, nem trai e muito menos consegue fingir amar a quem não ama. Com certeza, se tivesse tentado se enquadrar um pouco mais naquela sociedade, que primava pelas aparências e, tivesse sido um pouco mais hipócrita, talvez não tivesse tido um fim tão trágico. Aí está a maestria de Marlowe, pois, conseguiu buscar inspiração em um rei histórico quase esquecido e, conseguiu mostrar atributos de uma personalidade que foi sempre tão criticada e, através dela, construiu uma personagem tão complexa.

Percebemos que o Eduardo II do fim da peça, é um ser humano mais rico e mais elevado do que era no início. O sofrimento claramente eleva o caráter do herói, que, depois de tantas inimizades, extravagâncias, esbanjamentos e paixões, ele tem de acertar suas contas com a vida. De acordo com Lukács (2011, p. 130) “a apresentação da conta é uma das questões centrais da figuração dramática”. Assim, o rei é punido com o assassinato de seu querido Gaveston e, com o seu próprio assassinato, cometido por capatazes de Mortimer Junior.

2.2.2 Mortimer Junior

De acordo com o historiador Phillips, Mortimer foi um cavaleiro real, condecorado, em 1306. Roger Mortimer Junior é três anos mais novo do que Eduardo II e foi um de seus principais opositores. Apesar de muitas vitórias contra o rei, foi acusado de tê-lo assassinado, junto com seus comparsas e, acabou sendo executado por traição à coroa, em 1330, no reinado de Eduardo III, tal qual Marlowe descreve em sua peça.

A personagem Mortimer Junior, de Marlowe, representa uma personalidade distintiva que está do lado oposto do rei: o lado sócio-histórico do patriarcado medieval. Mortimer é um anti-herói medieval, corajoso, obstinado, mas belicoso e orgulhoso. Do início ao fim, ele luta por aquilo que acredita ser o melhor para o seu país e leva isso até as últimas consequências. O próprio título original da peça

sugere tais atributos: *O Reinado Problemático e a Morte Lamentável de Eduardo II, Rei da Inglaterra, com a Queda Trágica do Orgulhoso Mortimer*¹⁸. Orgulhoso é a palavra-chave para descrever a personalidade de Mortimer. Além de arrogante, ativo, enfrenta o rei, manipula os lordes e Isabella opondo-se, claramente, a Eduardo e a Gaveston.

Henderson observa que Mortimer se aproxima do arquétipo do príncipe e líder proposto por Maquiavel ao destrinchar as entranhas do poder, pois ao contrário de Eduardo, ele não deseja ser amado e admirado pelo povo, mas reitera o poder que intimida e se mostra digno de respeito por seus súditos; o orgulho o transforma em uma figura que deseja mais ser temido do que amado (HENDERSON, 1994, p. 120). Sobre isso, Maquiavel afirma:

É muito mais seguro ser temido que amado (...). E os homens hesitam menos em ofender aos que se fazem amar do que aos que se fazem temer, porque o amor é mantido por um vínculo de obrigação, o qual devido a serem os homens pérfidos é rompido sempre que lhes aprouver, ao passo que o temor que se infunde é alimentado pelo receio de castigo, que é um sentimento que não se abandona nunca (MAQUIAVEL, 2011, p. 66).

De modo oportunista, Mortimer se vale de um reinado em ruína, como mencionamos, o reino já estava enfraquecido, desde a época de Eduardo I, por conta das guerras contra os escoceses e, assim como outros líderes mencionados por Maquiavel, “tais oportunidades, portanto, tornaram felizes a esses homens” (2011, p. 30). Mortimer também se aproveitou desse contexto para tomar o reino para si.

Mortimer é esnobe, classicista, que não aceita a entrada de Gaveston para a nobreza por ele ser de uma classe inferior a dele. Desde o início da peça, Mortimer contradiz o rei, chama-lhe a atenção por estar mais preocupado com Gaveston do que com os problemas do reino e diz claramente que odeia Gaveston, pois havia jurado ao pai de Eduardo, que não o deixaria retornar ao reino. No começo da peça, Mortimer parece estar genuinamente preocupado com os problemas do reino, que está em conflito com a Escócia e passa por uma recessão. Mas, aos poucos, sua oposição passa de preocupação para uma vontade de ter mais poder; como Macbeth, ele se dá conta de que poderia ser muito mais que um nobre e,

¹⁸ *The Troublesome Reign and lamentable Death of Eduardo the Second, King of England, with the Tragical Fall of Proud Mortimer.*

percebendo que aquele rei não estava fazendo jus ao seu título, resolveu tomar para si sua posição suprema. No entanto, suas razões para se opor ao rei, além de morais e patrióticas, vêm de coisas insignificantes como um simples desagrado e impaciência, como ele demonstra, na última cena do primeiro ato:

Enquanto outros que estão por baixo, são zombados da janela, pelo Rei e por ele, outros como nós, e ridicularizam-nos e fazem piadas de nossas vestes. Tio, é isso que me deixa impaciente.¹⁹

Apesar da simples impaciência, seria injusto dizer que ele não teve motivos para se indispor contra o rei que, de fato, negligenciava os problemas do reino e dava privilégios a Gaveston. No entanto, suas aparentes boas intenções ao defender os interesses do reino, ao se opor ao rei, vão dando lugar à falta de escrúpulo e enlouquecimento pelo poder, na medida em que as cenas vão passando.

Mortimer com seu espírito orgulhoso e altivo não se rebaixa diante dos problemas, mesmo quando é condenado à morte por Eduardo III por ter mandado assassinar o pai do rei, na prisão. Ele não se curva, mas, friamente aceita a sua tragédia, exibindo orgulho e tripudiando do novo rei por ele ser ainda um adolescente: “Prefiro morrer a implorar a um menino patético pela minha vida”²⁰. Seu orgulho está acima de qualquer coisa, por isso prefere demonstrar altivez e dignidade a se desequilibrar por seu destino trágico.

Mortimer e Isabella são os causadores da morte de Eduardo II, mas Mortimer foi quem adicionou o requinte de crueldades a esse assassinato. De acordo com Mario Di Gangi²¹, a maneira escolhida por Mortimer para findar a vida de Eduardo foi em si, um ato sodomita, já que para matar o rei, os capangas de Mortimer introduziram em seu ânus um ferro incandescente para que, dessa forma, o corpo não apresentasse hematomas, e a morte dele fosse considerada natural.

Diante de Isabella, Mortimer é um cavalheiro digno do amor de uma rainha. Ele é atencioso, preocupado, afetuoso, um *gentleman*, tudo o que Eduardo não é para ela. Ele se solidariza com o sofrimento da rainha por ela ser menosprezada e toma essa questão como mais um motivo para sua oposição ao rei e a Gaveston.

¹⁹ Whiles other walk below, the King and He/ from out of a window laugh at such as we/ and flou tour train and jest a tour attire./ Uncle, 'tis this that make me impatient (Marlowe, 2000, p. 173).

²⁰ I will rather die than sue for life unto a paltry boy (Idem, p. 239).

²¹ (Mario Di Gangi apud Thomas Cartelli, 2007, p. 167).

Emocionalmente, Mortimer age como um protetor de Isabella. Não fica claro se Mortimer realmente amava Isabella ou se seus sentimentos eram frutos de interesses escusos. O que ocorre é que eles se tornaram grandes aliados políticos, amantes e juntos destronaram o rei por acharem que o mesmo não merecia governar a Bretanha.

Há registros de que ele e Isabella se conheceram socialmente. Apesar de muita especulação sobre o caso romântico entre Mortimer e Isabella, a única fonte histórica que confirma tal romance é a obra de Ian Mortimer, biógrafo de Roger Mortimer que afirma que o romance entre eles existiu e que foi um dos maiores romances da Idade Média (PHILLIPS, 2010, p. 489). Oficialmente, no entanto, não há registros, o que de acordo com Phillips é de se esperar, pois Isabella teria feito questão de manter tudo em segredo (2010, p. 490). De qualquer forma, há registros de que eles fizeram uma aliança contra os favoritos de Eduardo II.

2.2.3 Isabella

A rainha da Inglaterra é francesa e, segundo registros históricos, casara-se muito jovem com Eduardo. No início da peça, Isabella é bastante frágil, vulnerável, solitária, pois, sente-se magoada por ser rejeitada pelo marido, que prefere a companhia de Gaveston à dela. Apesar disso, ela nutre esperanças de conquistar o afeto de seu marido e de salvar seu casamento. Mas, depois de várias tentativas vãs, ela desiste e acaba por se tornar amarga e vingativa. Aos poucos, ela vai se fortalecendo, até chegar ao ponto de manipular as pessoas. Eduardo pede a Isabella que interceda por Gaveston perante os lordes. Ela, por sua vez, convence a Mortimer a interceder pela permanência do favorito do rei. Entretanto, no ato de Isabella e de Mortimer, ao interceder para que Gaveston continue no reino, deixa entrever que eles planejam uma emboscada para o favorito de Eduardo II.

O interesse de Isabella, até então, era o de separar seu marido do seu favorito, mas, ao perceber que ela jamais poderia receber o afeto, que Eduardo dava a Gaveston, a personagem desiste e passa a conspirar não só contra o seu rival, mas contra o próprio esposo. Une-se a Mortimer politicamente e sexualmente, incitando os lordes a se rebelarem contra o rei para iniciar uma guerra civil.

Há críticas de que a personagem de Isabella sofra mudanças muito drásticas ao longo da peça. O crítico contemporâneo Michel Poirier, por exemplo, critica

Marlowe ao retratar uma mulher que, em uma mesma cena (segundo ato, cena IV), diz que ama Eduardo, afirmando que os céus são testemunhas disso e, em alguns versos depois, diz que poderia viver com Mortimer para sempre. Poirier diz que Marlowe não foi feliz em retratar algumas personagens menos importantes como é o caso de Isabella. Segundo ele “mais uma vez, a atenção e a arte do dramaturgo focaram exclusivamente nos protagonistas” (POIRIER, 1990, p. 185). Sobre a personagem em si, ele afirma ainda que “uma reviravolta repentina dessas não tem nada a ver com o funcionamento normal do coração humano.”²² Por outro lado, Steane acredita que Isabella é extremamente crível, pois para ele, o amor dela por Eduardo sofreu desgastes, além do limite. Eduardo a insulta e a negligencia é agressivo e trai Isabella abertamente, o que vai minando seus sentimentos. Ela parece-nos uma personagem moderna por não ser aquela esposa que tudo tolera e aceita. Seu amor por Eduardo existe, mas não é aquele amor romântico e incondicional que nada espera. Ao contrário, à medida que esse sentimento não encontra reciprocidade, ele vai se fragilizando e esmorecendo até se esgotar. Tal como todas as outras personagens da peça, ela não é uma personagem heroica, ela tem fraquezas como qualquer ser humano, é o que afirma Steane:

Ela é uma pobre mulher triste, que tem tanta lealdade e sentimentos quanto a maioria das pessoas, no entanto, exigiu-se dela que suportasse mais do que uma natureza não heroica podia suportar.²³

Isabella também tem suas próprias razões para agir assim, pois, como já dissemos, vive um casamento arranjado, mas realmente se apaixona pelo marido e tem um filho com alguém que não a ama e a despreza. Ela se vê dividida entre o conflito individual/microcosmo - uma mulher casada, traída, com um conflito doméstico como qualquer outra - e o coletivo/macrocosmo -, antes de ser mulher, ela é uma rainha e representa o Estado. Seu marido, além de estar traindo-a, negligencia seus deveres de monarca. Suas ações ora se justificam - é traída pelo marido e vive a armadilha dos casamentos arranjados, ora parecem contraditórias ao parecer manipulativa e se aliar a Mortimer. Não sabemos se ele a usa ou gosta

²² “Such a sudden volte-face has nothing in common with the usual workings of a human heart” (Poirier, 1960, p.185).

²³ “She is a poor, sad woman, having just about as much loyalty and feeling as most people have, yet required to bear more than a non-heroic nature can endure” (Steane, 1980, p. 230).

mesmo dessa mulher, mas que de fato lhe dá exatamente o que ela precisa emocionalmente. Por fim, ela é condenada pelo filho, pelo menos, de uma maneira mais suave, se comparada à condenação recebida por Mortimer, Isabella é condenada à torre. Talvez, a pena de Isabella tenha sido abrandada por estar implícito que grande parte de seus crimes foram passionais. Em sua natureza “não heroica”, como em todas as personagens de Marlowe, Isabella acabou por se deixar levar pelas adversidades que, por sua vez, fizeram-na cometer tais crimes. Por isso, ela é, sem dúvida, uma das personagens mais complexas dessa peça.

2.2.4 Gaveston

Gaveston é tão colorido quanto suas indumentárias, as falas de Gaveston junto com as de Eduardo são, indubitavelmente, as mais poéticas da peça. Apesar de sabermos que o rei histórico teve muitos outros favoritos, pelo menos na peça, Gaveston é retratado como o mais importante de todos, e até como o grande amor da vida do rei. Por isso mesmo é que ele é o causador do principal conflito da peça.

Por ser o favorito do rei, Gaveston é odiado pelos nobres, os quais se sentem injustiçados porque ele tem acesso a mais regalias que eles. Por outro lado, Gaveston também é vítima do ciúme de Isabela, que o vê como um rival na disputa pelo afeto do rei. A primeira cena da peça mostra Gaveston lendo a carta que recebeu do rei, nessa carta, o rei diz que seu pai faleceu e o convida para compartilhar o reino com ele. Gaveston, como as outras personagens, representa vários papéis. Para o rei, ele é o humilde amigo-amante, amoroso e sensível: “Meu senhor, esses títulos são muito mais do que eu mereço”²⁴, além de insinuar-se a partir da luxúria, da sensualidade, da imaginação e do emblema do amante que conquista o rei.

Em seus monólogos, Gaveston demonstra uma personalidade mais colorida, mais extravagante e exuberante, como percebemos na primeira cena, na qual recebe o convite do rei para ir viver com ele. Gaveston comenta sobre a vida boêmia que terá ao lado do rei.

Mereço poetas extravagantes, sagacidade agradável,
Músicos que, com o toque de uma corda

²⁴ “My lord, these titles far exceed my worth” (Marlowe, 2000, p. 155).

Possam levar o Rei a fazer o que eu quiser.
 Música e poesia são o que mais lhe agradam;
 Assim, farei bailes de máscara à noite'
 Doces recitações, comédias e apresentações agradáveis.²⁵

Como vemos, Gaveston é alguém que tal qual o rei tem apreço pelas artes, pela boemia e parece querer da vida tudo de bom que ela possa lhe oferecer. Alguns historiadores descrevem Gaveston como alguém muito parecido com Eduardo, no entanto, percebemos que, pelo menos na peça, algumas características que parecem bem amenas em Eduardo, são exacerbadas em Gaveston. Isso talvez se dê pelo fato do rei ser mais preso a sua posição, enquanto que Gaveston é mais livre por ser menos importante nas hierarquias sociais. Sabemos que Eduardo II dá pouca importância para classes sociais, como já explicitamos em várias passagens sobre o rei histórico e o ficcional, mas Gaveston não tem só despreço, ele demonstra escárnio, além de ser irônico e debochado diante dos nobres. Gaveston é atrevido e quer que todos da nobreza e do clero sejam enviados para a prisão e morram. Ele sugere a Eduardo que os mande para a torre ao criar intrigas. Ele é o primeiro a perceber e a levantar a suspeita de que Isabella está tendo um caso com Mortimer Junior.

Segundo Isabella, é Gaveston quem corrompe o rei e o rouba dela: “Você corrompe o meu senhor. (...) Vilão, é você quem rouba o meu senhor de mim”.²⁶ Aliás, Isabella e Gaveston são personagens opostas. Segundo Henderson, em sua obra *Christopher Marlowe*, Isabella seria uma figura pálida no reino de Eduardo II, ao passo que Gaveston representaria a vivacidade e a cor e, por isso mesmo é que ele conquista o rei. Os lordes, tal qual Isabella, o odeiam, como vemos, na fala de Mortimer Junior para o rei: “Por que você ama aquele a quem o mundo odeia?”²⁷. E o rei responde que é porque Gaveston o ama mais que o mundo inteiro e que os bem-nascidos deveriam ter pena dele. Assim, Gaveston é alguém que tem quase tantos poderes quanto o rei, mas, que age como alguém que não precisa manter tal reputação, por isso ele tem uma personalidade bem mais extravagante que a de Eduardo II. Em suma, Gaveston corresponderia aos estereótipos de homossexuais

²⁵ “I must have wanton poets pleasant wits,/ Musicians that, with touching of a string/ May draw the pliant King which way I please./ Music and poetry is his delight;/ Therefore I'll have Italian masques by night,/ sweet speeches, comedies, and pleasing shows;” (MARLOWE, 2000, p. 152).

²⁶ Thou corrupts my lord” (...) “Villain, 'tis thou that robb'st me of my lord (Idem, p. 165).

²⁷ Why should you love him whom the world hates? (Ibidem, p. 163).

comuns: debochados e irreverentes, enquanto Eduardo aparece como alguém mais discreto.

Gaveston é descrito por Marlowe como alguém que nutre sentimentos sinceros com relação ao rei. Na terceira cena do primeiro ato, por exemplo, Gaveston afirma, em um monólogo, que gosta de Londres por ser a cidade que abriga o rei. Assim, ele ama e é amado e protegido por Eduardo II, mas, é perseguido pelos nobres, por Mortimer e Isabella e acaba sendo assassinado por eles no meio da peça.

Gaveston é considerado um parasita social pelos nobres, pois ganha muitos títulos e privilégios do rei. No entanto, a diferença entre ele e os nobres é a sua falta de berço e sua relação sexual com o rei, à exceção disso, todos os nobres são parasitas sociais tal qual Gaveston. O próprio rei tem consciência disso e compara a sua relação com os nobres, com a relação entre o cedro e os gaviões, quando diz: “Sou aquele cedro (não me balancem muito!)/E vocês são águias; nunca voaram tão alto.”²⁸

Assim, Gaveston nos parece uma personagem bastante complexa, pois, apesar desse jeito debochado e *bon-vivant*, características que trazem toda uma carga negativa de estereótipos, além de ser mesmo um parasita social, porque vive à custa do rei, isso não anula os sentimentos sinceros que ele parece ter por Eduardo, como já dissemos, em vários monólogos, Gaveston sofre com a ausência do rei e confirma seu amor pelo monarca.

2.3 O DRAMA HISTÓRICO

Por se tratar de uma peça histórica e por já termos feito tantas referências à história de Eduardo II, decidimos realizar uma breve análise sobre esse intercâmbio entre a história e a ficção. Através da teoria de George Lukács, tentaremos entender as escolhas do autor em seu relato ficcionalizado da história. Assim, usaremos a obra *O romance histórico*, de George Lukács, principalmente o capítulo 2, no qual, o autor discorre sobre o drama histórico, além da obra *Eduardo II*, do historiador Seymour Phillips, que é a biografia mais atualizada do rei.

A tradição histórica transmite os fatos e o poeta pode se quiser seguir esses fatos. No entanto, os fatos históricos não são suficientes para a representação

²⁸ I am that cedar (shake me not too much!/) And you eagles; soar ye ne'er so high (Marlowe, 2000, p. 177).

artística, pois faltam sentimentos e poesia no relato histórico. Ele enfatiza ainda que um escritor realmente original, não segue fielmente os fatos históricos, mas sim os sentimentos evocados por aqueles fatos históricos:

No fim das contas, o que nos dá a história? Acontecimentos, que nos são apresentados, por assim dizer, apenas exteriormente. Mas o que os homens fizeram, o que pensaram, os sentimentos que acompanham suas cogitações e seus planos, seus sucessos, e suas catástrofes, as palavras com as quais eles tentaram afirmar suas paixões e seus desejos diante das paixões e dos desejos de outros homens, com as quais eles expressaram seu ódio e deixaram fluir sua tristeza, com as quais, em suma, revelaram sua individualidade: por tudo isso a história passa quase em completo silêncio. E é precisamente esse o terreno da poesia (MANZONI apud LUKÁCS, 2011, p. 141).

Como vemos, na citação acima, a representação histórica dos fatos é bem diferente da representação artística. O que Marlowe fez com a história foi o que Lukács chamou de “espelhamento artístico”, pois apenas traços essenciais da vida do rei foram mostrados, muitas coisas foram suprimidas, já que “nenhum ser humano figurado na literatura pode conter a riqueza infinita e inesgotável dos traços que a vida contém” (LUKÁCS, 2011, p. 118). A descrição da vida de Eduardo II por Marlowe, portanto, coloca as partes principais da vida dele, mas, como todo drama deve ser, concentra-se no conflito dramático. Ou seja, a vontade pessoal do rei, suas paixões e sentimentos e os seus deveres para com a sociedade.

De acordo com Lukács (2011, p. 133) diferente da história que mostra fatos, o drama mostra conflitos histórico-mundiais, que são nada mais que os traços humanos e morais de grandes revoluções sociais. Para que esse conflito ocorra, há de existir a figuração, ou seja, a representação de homens, cujas paixões pessoais conflitem com a ordem mundial, pois “os heróis trazem consigo o vínculo entre a paixão individual e o conteúdo social do conflito”.

2.3.1 História e ficção

Eduardo II aparece sempre como um estranho no ninho, pois é o sucessor de Eduardo I, o qual era um homem ousado, destemido e vitorioso nas guerras. Seu pai conquistou os escoceses por quatro vezes, portanto, Eduardo II não parece em nada com seu antecessor ou com os lordes. Ele não tem habilidades marciais e, por isso,

é considerado incompetente, negligente, além de ter sido derrotado pelos escoceses. Foi, enfim, considerado um fracasso como rei. Sabe-se que ele não queria ser rei, mas, isso lhe foi imposto pelo fato de ser ele o único menino que sobreviveu, dentre dezesseis filhos, do primeiro casamento de seu pai. Sabemos pelo estudo da história que o rei Eduardo II teve vários conflitos com o pai, mas o principal deles foi causado pela sua relação com Gaveston. Aliás, a questão da sexualidade de Eduardo é o tema que mais fascina os críticos de Eduardo II.

Segundo o historiador Seymour Phillips, a peça de Marlowe tem uma conotação bastante sexual sobre a vida de Eduardo e essa tem sido a ênfase dada nos estudos sobre essa peça (2010, p. 31). Essa foi a peça histórica mais inglesa, que Marlowe escreveu e, dentre todos os monarcas britânicos, o autor escolheu justamente Eduardo II, esse que foi certamente, o mais polêmico de todos os reis da Inglaterra, não só por suas falhas enquanto rei, mas, principalmente por sua bissexualidade.

Seymour Phillips afirma que há muitas ambiguidades no que diz respeito à relação entre Eduardo II e Gaveston. Nos primeiros relatos sobre Gaveston, ele aparece como proprietário de terras, tempos mais tardes como acompanhante do rei, algo bastante comum entre cavaleiros, mas, que implica em certo grau de proximidade. A questão é: quão próxima era essa relação? Ainda, de acordo com Phillips, há relatos anônimos que datam de 1320 de que assim que Eduardo olhara para Gaveston, ele se apaixonara. Apesar de haver vários relatos de que Eduardo teria tido inúmeros favoritos, é somente ao final de sua vida que essas informações sobre sua bissexualidade vêm à tona. Registros históricos comprovam que Adam Orleton, bispo de Hereford, acusou Eduardo II, em vários sermões em Oxford, de praticar sodomia. Ainda, de acordo com Phillips, esses sermões foram dados ao final da vida de Eduardo como que para justificar a sua deposição.²⁹

Há relatos históricos também que comprovam que Gaveston fora várias vezes exilado do país. Uma vez durante o reinado de Eduardo I, porque Eduardo queria dar-lhe o condado de Cornwall, outra vez, já durante o reinado de Eduardo II como é colocado na peça. Há relatos também de que havia um pacto de irmandade entre os dois, algo que irritara bastante os nobres.

De acordo com Phillips, não se pode ter certeza sobre a natureza da relação entre Gaveston e Eduardo II, não se sabe, ao certo, se a relação deles era sexual,

²⁹ Phillips, 2010, p. 96 – 103.

de irmandade ou simplesmente uma amizade intensa. O que se pode afirmar, com certeza, é que Gaveston exerceu grande influência sobre o príncipe e sobre o futuro rei Eduardo II. Essa influência acabou causando a exclusão de nobres que se consideravam mais dignos de uma aproximação com o rei.

A personagem da peça e a figura histórica de Isabella não se diferenciam muito. Há muitos relatos, na obra de Phillips, que nos dão evidência de que Isabella realmente teve uma relação bastante conturbada com Eduardo e que esteve bem próxima de Mortimer, apesar de seu biógrafo pessoal ter negado isso, obviamente. Segundo a peça, Isabella tentara por muito tempo se reconciliar com o marido, mas, desistira ao perceber que ela jamais seria sexualmente atraente para ele.

Em várias personagens e ações, ao longo da peça, percebemos inúmeras diferenças entre a história e a representação artística sobre as quais falaremos um pouco mais adiante, mas, como frisou Lukács:

A forma artística nunca é uma simples cópia mecânica da vida social. É certo que ela surge como espelhamento de suas tendências, porém possui dentro desses limites, uma dinâmica própria, uma tendência própria à veracidade ou ao distanciamento da vida (LUKÁCS, 2011, p. 135).

A seguir, analisaremos algumas veracidades e distanciamentos da vida de Eduardo, na peça de Marlowe, e algumas explicações para tais escolhas.

2.4 AS PERSONAGENS, A HISTÓRIA E SEUS DISCURSOS

Nessa parte do nosso trabalho, fazemos uma análise do discurso das personagens e sua relação com fatos históricos. Levamos em conta aqui a questão teórica da dupla enunciação, pois, de acordo com Ubersfeld, “o discurso de uma personagem é sempre duplo” (2005, p. 87). Como já mencionamos, Ubersfeld observa que todo o discurso de personagem tem dois sujeitos de enunciação: a personagem e o autor, além disso, dois receptores, a outra personagem, para quem a fala é direcionada, e o público. Levando isso em consideração, faremos uma conexão entre os discursos das personagens, o discurso do autor e os fatos históricos.

Um dos exemplos em que percebemos o discurso do autor ecoando através da personagem, é quando Marlowe decide dar ênfase à questão da sexualidade de

Eduardo II e, de certa forma, até justificar as motivações de Eduardo, como vemos na fala do tio de Mortimer, que tenta convencer o sobrinho a deixar Eduardo II em paz:

Os mais poderosos reis já tiveram os seus favoritos:
 Alexandre o Grande amava Hephaestion,
 Hércules, o conquistador, por Hylas chorava,
 E por Patroclus o severo Aquiles derretia-se.
 E não só os reis, mas também os homens mais sábios:
 O romano Tully amava Octavius,
 O sério Sócrates, (amava) o selvagem Alcibíades.³⁰

Como vemos, no trecho acima, Marlowe justifica a relação de Eduardo e Gaveston citando exemplos de grandes líderes, reis, sábios que também tiveram seus favoritos, tais como, Alexandre, o Grande, Hércules, Aquiles e Sócrates. Portanto, podemos perceber na fala do tio de Mortimer Junior a “dupla enunciação” proposta por Ubersfeld.

A primeira seria um puritanismo crescente na Inglaterra, no século XVII. Como observa Michel Foucault (1988, p. 126) foi quando se deu “o nascimento das grandes proibições, valorização exclusiva da sexualidade adulta e matrimonial, imperativos de decência, esquiva obrigatória do corpo, contenção e pudores imperativos da linguagem”. A segunda se dá em relação ao próprio Marlowe por ter sido acusado de ser homossexual, algo que para a época era oficialmente proibido e, por isso tentaria justificar as ações de Eduardo II. Citando Foucault novamente “a sodomia era considerada como o grande pecado contra a natureza” (1988, p. 112). O fim trágico de Eduardo II, morto de forma tão atroz por capatazes de Mortimer e Isabella, que lhe penetraram o ânus com ferro incandescente, é algo que faz menção à bissexualidade de Eduardo e que, ao mesmo tempo, nos dá indícios sobre a posição de Marlowe com relação ao preconceito sofrido por Eduardo II.

De todas as possíveis versões sobre a morte de Eduardo II que, de acordo com Phillips, apontam desde uma possível morte natural, assassinato por asfixia, depressão, morte em exílio e assassinato com o ferro incandescente, Marlowe escolhera justamente essa última versão para a sua peça. Talvez, apenas para

³⁰ “The mightiest kings have had their minions:/ Great Alexander loved Hephaestion,/ The conquering Hercules for Hylas wept,/ And for Patroclus stern Achilles drooped./And not kings only, but the wisest men:/ The Roman Tully loved Octavius,/ Grave Socrates, wild Alcibiades” (Marlowe, 2000, p. 173).

causar aquele grande efeito de terror trágico, típico da tragédia elisabetana, e assim levar as pessoas à catarse, ou, talvez, para mostrar que Eduardo II fora vítima de preconceito e que, por isso fora assassinado de forma tão cruel.

No final da peça, a morte de Eduardo é vingada por seu filho que, ao saber que seu pai fora assassinado, na prisão, ordena que Mortimer seja decapitado e, sua mãe, Isabella seja enviada para a torre. Eduardo III, muito emocionado, oferece a cabeça de Mortimer ao espírito de seu pai e, comenta que se ele tivesse tido poder, no reinado de Eduardo II, ele não teria deixado a traição de Mortimer chegar aonde chegou.

Outro ponto do discurso de Eduardo, que serve para reiterar a questão da “dupla enunciação”, é a seguinte fala:

Por que um rei deve se sujeitar a um padre?
Enquanto suas igrejas anti-cristãs incendiam,
Eu tocarei fogo nos seus prédios enlouquecidos e forçarei
a torre do papado beijar os chãos mais baixos.³¹

O contexto da fala é a expulsão de Gaveston das terras inglesas, a qual, Eduardo deve aceitar, senão ele mesmo será deposto pela igreja. É nesse contexto que, em seu monólogo, o Eduardo II, de Marlowe questiona o porquê de um rei ter de se submeter aos desígnios da igreja e, de maneira bastante revoltada acusa a igreja de anticristã, ameaçando atear fogo e derrubar as torres do papado. Dessa perspectiva, percebe-se que Marlowe não tinha o menor respeito pela igreja já que o mesmo foi acusado de ateísmo. Vale lembrar que, segundo o historiador de Eduardo II, as finanças de Eduardo foram garantidas por um empréstimo concedido pelo Papa, já que Eduardo II recebera o reino de seu pai em uma grave crise financeira, devido às recorrentes insurgências na Escócia.

A personagem histórica teve boas relações tanto com a igreja inglesa quanto com o papado. Portanto, esse ódio exacerbado demonstrado, nessa fala, é provavelmente mais do autor do que da figura histórica. A crítica à Igreja era muito mais comum na Renascença do que na era Medieval, quando a Igreja esteve no ápice de seu poder sobre a Europa.

³¹ “Why should a king be subject to a priest?/ (...) wherewith thy anti-Christian churches blaze,/ I’ll fire thy crazed buildings and enforce/ The papal towers to kiss the lowly grounds” (Marlowe, 2000, p. 164).

Na primeira cena da peça, fala já citada neste capítulo, percebemos também que a personagem fala do ponto de vista do tempo do autor e não da Idade Média vivida por Gaveston. O tipo de entretenimento, descrito nesse trecho: “bailes de máscara, comédias, apresentações”, referem-se ao período elisabetano e que, em vários outros trechos da peça, Marlowe faz suas observações e críticas aos seus contemporâneos, usando o pretexto de estar falando sobre fatos antigos.

2.5 PODER E SEXUALIDADE NAS RELAÇÕES ENTRE AS PERSONAGENS

Marlowe retratou vários tipos de relações entre as personagens: as relações entre homens e mulheres e a relação entre os próprios homens. Todas essas relações, como já citamos, são entrelaçadas por questões sexuais, políticas ou ambas.

De acordo com Kate Chedzoy, em seu artigo “Homens e mulheres de Marlowe: gênero e sexualidade” há dois tipos de relações, as *orderly unions* ou “relações ordenadas” (2007, p. 246), as quais preveem as relações heterossexuais, alianças matrimoniais, além de alianças militares e emocionais entre homens que seguem padrões e se esforçam para manter uma ordem nas estruturas estabelecidas por aquela sociedade. Há também as *disorderly unions*, ou seja, “relações desordenadas” (2007, p. 256), que seriam as relações extraconjugais, heterossexuais ou homossexuais. Ainda segundo Chedzoy, Marlowe percorreu em várias de suas peças esses dois tipos de relações, como forma de mostrar comportamentos transgressivos naquela sociedade, além de desafiar seus valores.

Isabella, por exemplo, a princípio faz um tremendo esforço para manter a sua relação com Eduardo dentro da ordem e dos padrões do que se esperava daquela sociedade. Mas, como sabemos a rejeição por parte de Eduardo, além de sua ambição política, acabaram levando Isabella a uma relação fora dos padrões com Mortimer, que passaram de aliados políticos a amantes, ou, usando a fala de Kent, irmão de Eduardo II, “eles se beijam enquanto conspiram”. (MARLOWE, 2000, p. 47). Da mesma forma, Mortimer une sua preocupação com o reino, ambição política e seus sentimentos por Isabella, para galgar terrenos mais altos, dentro daquele reino. Assim, vemos poder e sexualidade claramente entrelaçados.

Chedgzoy observa que Eduardo II se recusa a manter um equilíbrio aceitável entre suas relações homoeróticas, heterossexuais e homosociais³², pois elas poderiam existir simultaneamente em harmonia, como o tio de Mortimer observa ao dizer que “os reis mais poderosos tiveram seus favoritos”. O que ocorre na relação entre o rei e Gaveston é que ela infringe códigos de classe homosociais, pois beneficia alguém de uma classe inferior e prejudica os nobres, é por isso que essa relação subverte a ordem e as hierarquias. Eduardo e Gaveston isolam-se das relações homosociais e cometem um erro imperdoável, recusam-se a cumprir com o que seria uma obrigação homosocial: pagar pelo resgate, do tio de Mortimer, a partir daí a relação entre Eduardo e os nobres só piora.

Assim, tanto as relações homossexuais quanto heterossexuais podem estar dentro, ou fora de uma ordem naquela sociedade. O que importa para a sociedade não é o tipo de relação, pois, de acordo com os comentários do tio de Mortimer essas relações homoeróticas sempre foram comuns entre reis. O problema é quando essas relações não respeitam as hierarquias, como é o caso das duas relações transgressoras da peça: a relação entre Eduardo e Gaveston e entre Mortimer e Isabella. Em suma, as relações sexuais não devem afetar as relações políticas.

2.5.1 Poder e sexualidade segundo Foucault

Poder não é propriedade de ninguém, ao contrário, circula por meio das relações que se estabelecem e perpassam as mais diversas camadas sociais. Essa máxima de Foucault cabe muito bem no contexto de nossa análise, pois a nossa obra literária tem como um dos principais temas, justamente, as relações de poder que se constroem entre as personagens.

De acordo com Michel Foucault

O indivíduo é o efeito do poder e, simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu (FOUCAULT, 1989, p. 183-184).

³² Termo utilizado por Kate Chedgzoy para descrever relações de obrigação e deveres sociais entre pessoas do mesmo sexo.

Isabella é uma das personagens mais complexas da peça. Primeiro, por apresentar alguns conjuntos paradigmáticos importantes de frisar que, segundo Ubersfeld, “nos permitem explicar o funcionamento referencial da personagem e seu funcionamento poético” (2005, p. 86). Por exemplo, Isabella é mulher, uma jovem em meio a um contexto de muitas intrigas políticas. Casou-se muito cedo, segundo registros históricos, aos doze anos de idade. Isabella era francesa e teve que se mudar para a Inglaterra e assumir o papel de esposa, rainha e mãe. É a partir desse contexto, que podemos perceber e até justificar a mudança tão drástica de Isabella, que passa de idealista, esposa amorosa e emotiva do início, para uma mulher forte, madura, poderosa, manipuladora, e até cruel do final da peça.

Reis desgovernados são a causa de toda essa ruína,
E, Eduardo, vós sois um dentre esses
Cuja fraqueza traiu sua terra até estragar
E fez os canais transbordarem de sangue.
De vosso próprio povo deverias ser o patriarca, mas vós –³³

Nessa outra parte da peça, Isabella já passara completamente para o lado dos lordes que fazem oposição ao rei. Agora, ela, Mortimer e os soldados preparam-se para atacar as tropas de Eduardo. Nesse discurso, Isabella tenta justificar esse ataque a Eduardo, fazendo referência ao seu reinado ruim para, dessa forma, encorajar os soldados. No entanto, no meio de seu discurso, ela é interrompida por Mortimer que, de forma paternalista a trata como uma simples mulher. Segundo Mortimer um guerreiro não deve ser tão passional em seus discursos. Percebemos, no entanto, que ele a interrompe apenas para tomar o mesmo discurso para si, já que em sua fala, também tenta justificar, de forma passional, o ataque a Eduardo:

Não, senhora, se você é uma guerreira,
Não deve dar discursos tão passionais.(...)
E para os erros e danos que Eduardo causou a nós, sua Rainha, e sua terra,
Nós vimos armados para destruir com a espada,
E que a Rainha da Inglaterra possa recuperar
sua dignidade e honra (...).³⁴

³³ Misgoverned kings are cause of all this wrack,/ And, Eduardo, thou are one among them all/ Whose looseness hath betrayed thy land to spoil/ And made the channels overflow with blood. /Of thine own people patron shouldst thou be, But thou – ³³ (Marlowe, 2000, p. 209).

³⁴ Nay, madam, If you be a warrior, / You must not grow so passionate in speeches (...)/ And for the open wrongs and injuries/ Eduardo has done to us, his Queen and land,/ We come in arms to wreck it with the sword,/ That England's Queen may repossess/ Her dignities and honours (...) (Marlowe, 2000, p. 209).

Assim, Mortimer usa Isabella como escada para a sua ascensão social e Isabella usa Mortimer, para fazer o que uma mulher não podia fazer naquele tempo, destronar seu marido e até matá-lo.

“Seja governada por mim, e nós governaremos esse reino” (MARLOWE, 2000, p. 222)³⁵. Essa é a proposta de Mortimer para Isabella que aparece no quinto e último ato da peça. Por sua vez, Isabella responde que o ama e que assinará embaixo o que quer que ele decida contra Eduardo II. A seguir, na mesma cena, Isabella manipula Mortimer a despachar Eduardo II.

Isabella: Mas Mortimer, enquanto ele sobreviver,
Que segurança resta a nós, ou ao meu filho?

Mortimer: Fale, ele deve ser logo despachado e morto?

Isabella: Eu preferia que sim, contanto que não seja por mim.³⁶

De maneira sutil, Isabella sugere que não é seguro para eles, que Eduardo II esteja vivo, e Mortimer entende que ela quer que ele o mate. No entanto, não quer sujar as mãos com essa morte, como ela mesma diz e, por isso o “trabalho sujo” acaba ficando para ele. Vemos que, apesar de dizer, de maneira aparentemente submissa, que assinará embaixo a tudo o que Mortimer decidir. É Isabella quem toma a decisão final de mandar matar Eduardo II e Mortimer, quase sem perceber, apenas acata as suas ordens. Vemos esse tipo de manipulação em vários trechos da peça, algumas vezes, é Mortimer que a manipula, outras vezes, o contrário acontece.

O poder na relação entre Eduardo e Isabella fora algo de fundamental importância; o próprio casamento deles fora incentivado por uma relação de poder. De acordo com Phillips, o casamento deles foi um contrato firmado entre os pais de Eduardo e os de Isabella, para apaziguar as relações entre a França e a Inglaterra, contrato que levava anos para ser firmado, pois eles não conseguiam entrar em um acordo sobre o dote que Eduardo receberia. Portanto, não houve escolha nem por parte de Isabella e muito menos por parte de Eduardo que teve de se casar, senão acabaria provocando uma crise nas relações anglo-francesas, o que poderia até

³⁵ Be ruled by me, and we will rule the realm (Marlowe, 2000, p. 222).

³⁶ Isabella: But Mortimer, as long as He survives,/ What safety rests for us, or for my son?/ Mortimer: Speak, shall he presently be dispatched and die?/ Isabella: I would he were, so it were not by my means.

levar a uma renovação da guerra em Gascony.³⁷ Além dessa relação já ter se iniciado em meio a conflitos diplomáticos, Isabella sempre teve outro empecilho para que a sua relação não desse certo: Gaveston. Esse forte concorrente que ameaçava não só a relação sexual dela com Eduardo, mas também a sua soberania dentro da Inglaterra, já que como veremos adiante, Gaveston reinava junto com Eduardo II. Isso talvez explique o seu envolvimento com Mortimer que, por sua vez, estava tentando ascender socialmente e a usou para galgar terrenos mais altos.

Gaveston ascende tanto que há relatos históricos que afirmam que, à época, ele era tão soberano quanto Eduardo. Portanto, havia dois reis naquela monarquia: um rei de fato e de direito (Eduardo II) e outro de fato (Gaveston).³⁸ Aliás, a peça abre com Gaveston lendo a mensagem que o rei lhe enviara, em que ele diz para Gaveston voltar do seu exílio para compartilhar o reino com ele. Gaveston imediatamente se dá conta da grandiosidade de tal acontecimento, ao dizer: “Que coisa mais feliz pode acontecer com Gaveston/ Que viver e ser o favorito de um rei? (...) Adeus ao rebaixamento (Adeus vida de pobre)!/ (...) Meu joelho não fará reverência a ninguém além do Rei”³⁹.

De fato, essa abertura da peça rompe com as estruturas dramáticas convencionais, pois, apesar da peça se chamar *Eduardo II*, é Gaveston quem desencadeia o conflito dramático e aparece no início. Mesmo sendo assassinado e não permanecendo por muito tempo na peça, Gaveston tem uma função dramática importante, ao ridicularizar as estruturas de poder, ao se tornar o “favorito do rei”, desafiando as convenções morais pregadas pelo clero e promover uma mobilidade social, confrontando a nobreza.

A posição de favorito do rei tem suas contradições, pois, ao mesmo tempo em que ela oferece privilégios, também oferece perigos por não ser uma relação equilibrada. Nessa hierarquia, há sempre alguém com mais poder que o outro. Numa relação genuína de amor - favorito, o último é o mais fraco economicamente e por isso tem como moeda de troca o sexo e ele não tem poder algum, é, portanto, uma mera relação de interesses.

No entanto, o que vemos, através da peça de Marlowe, é que a relação de Eduardo e Gaveston não é uma simples relação de amor com o seu favorito, ou uma

³⁷ Phillips, 2010, p. 132.

³⁸ Phillips, 2010, p. 135 – 136.

³⁹ “What greater bliss can hap to gaveston/ Than live and be the favourite of a king? (...) my knee shall bow to none but to the king” (Marlowe, 2000, p. 209).

relação de interesses sexuais e financeiros. Aqui, há certamente uma relação de igualdade, pois um influencia o outro em suas decisões. Eduardo mesmo, em vários momentos da peça, pede para que Gaveston não se ajoelhe diante dele, pois eles são amigos e chega a afirmar que são iguais. Além disso, as inúmeras demonstrações de afeto entre os dois, o sofrimento demonstrado por ambos ao terem que se separar, tanto em diálogos quanto em monólogos, demonstram uma relação muito mais profunda, que uma mera relação homoerótica ou de interesses. O que Marlowe nos mostra, talvez, pela primeira vez na literatura universal, é uma relação homoafetiva, ou seja, uma relação em que há sentimentos verdadeiros e que vão além das relações de interesse.

As relações de poder entre os nobres e Eduardo II são marcadas por duas formações discursivas opostas: o patriarcado medieval, cheio de regras, autoridade religiosa, repressão, punição. Por outro lado, pelo humanismo que colocava o homem como responsável por si, por seus atos e que prezava pela liberdade. Os nobres enquanto guardiões da conduta do patriarcado medieval lhe proibiam de manter aquela relação e ameaçavam excluí-lo, e até puni-lo, se ele não se adequasse àquelas regras estabelecidas.

A formação discursiva dos nobres é clara, pois eles agem dentro do patriarcado medieval, como homens medievais, sempre buscando confronto e usando o nome da igreja para justificar suas ações. Já Eduardo não parece se adequar a essa formação discursiva, pois parece não ter aptidão para ser rei e negligencia seus deveres de soberano por sua satisfação pessoal. Assim percebemos o poder circulando por diversas relações e, em várias direções. Em certos trechos da peça, observamos que Eduardo II se desloca para diferentes posições de sujeito: ora rei, ora amante, ora marido, ora pai. Em todas essas posições de sujeito, há o exercício do poder, seja dele para com os outros sujeitos discursivos, seja dos outros para com ele. O mesmo pode-se dizer sobre Isabella, pois mesmo estando em desvantagem por ser mulher, numa sociedade patriarcal, ela se desloca para diferentes posições de sujeito (rainha, esposa, mãe, amante). Isabella assim como o rei consegue exercer poder sobre outros sujeitos discursivos, assim como ser subjugados pelo poder de outros.

O patriarcado medieval exerceu um controle sobre todas as relações sexuais consideradas transgressoras, tenham sido elas heterossexuais ou homossexuais, pois elas não se adequavam à formação discursiva daquela sociedade cheia de

princípios religiosos. Assim, esses atos sexuais transgressores por terem sido cometidos fora do casamento, e com o objetivo de conseguir poder, foram punidos por quem, em dado momento, detinha o poder.

Gaveston usou da sua sexualidade para conseguir privilégios perante o rei e foi assassinado pelos nobres da corte. Isabella usou da sua sexualidade para ter Mortimer, ao seu lado, para ajudá-la a tomar o poder de Eduardo II, para que ela pudesse ascender ao trono. Mortimer também usou da sua sexualidade para juntar-se a Isabella e assim ficar mais próximo do poder. Ambos foram punidos pelo filho de Eduardo: Isabella foi aprisionada e Mortimer decapitado. Eduardo II fez o sentido inverso, usou o poder para obter prazer, pois se valeu de sua posição de rei para ter o seu amante perto de si. Todavia, ele também foi punido com o aprisionamento, seguido de sua morte. Assim, não foi necessariamente o Estado que puniu os transgressores, mas os guardiões das formações discursivas do patriarcado medieval ou os que buscavam obter mais poder.

2.6 ENTRE A ERA MEDIEVAL E A RENASCENÇA: O LÍDER IDEAL

A Era Medieval, período histórico dos eventos da peça, é claramente representada por várias personagens. Os lordes e Mortimer, por exemplo, vivem em tensão e brutalidade, sempre em busca de confronto, de guerras e usando o nome de Deus para justificar esses conflitos, típicos de homens medievais. Por outro lado, temos Eduardo II, personagem que expressa a dualidade entre o homem medieval do seu tempo e o homem da Renascença, período em que a peça fora escrita e encenada. Segundo Lukács, os escritores dessa época, inclusive, Shakespeare focaram muito nesses “conflitos humanos que surgiam necessária e tipicamente das contradições desse declínio, o tipo histórico, poderoso, do velho homem que decaía com o feudalismo e o tipo novo, ainda nascente, do nobre ou do governante humanista” (2011, p. 190). Eduardo não tem interesse pelas guerras e nem pelas conquistas territoriais. Aliás, isso é uma das coisas que gera conflito entre ele e os lordes, pois enquanto Eduardo está preocupado em viver a vida plenamente com seu Gaveston, como já explicitamos em várias passagens, os lordes e Mortimer estão preocupados com as rebeliões, na Escócia, e com o poder. Segundo a historiografia, Eduardo I preocupava-se em conquistar mais territórios, por isso fora considerado um grande rei pelos lordes. Ao contrário, Eduardo II romperá com esse

ciclo, ao perder guerras contra a Escócia, no entanto, preocupava-se com a criação de universidades.

Eduardo deixou um legado impressionante por causa de seu apoio à criação das universidades inglesas. Ele pediu permissão ao Papa para dar o mesmo *status* da universidade de Paris às universidades de Oxford e Cambridge, que hoje estão entre as melhores universidades do mundo. Além de ter sido o patrono de Cambridge, universidade onde Marlowe fez o seu bacharelado e o seu mestrado, Eduardo II apoiou a criação da Universidade de Dublin e fundou a King's Hall que hoje é conhecida como Trinity College. Portanto, para quem fora considerado um rei ruim, "analfabeto e ignorante, Eduardo contribuiu significativamente para o desenvolvimento das universidades inglesas" (PHILLIPS, 2010, p. 61). O que parece ser algo espantoso, tendo em vista que ele viveu na famigerada "idade das trevas". Essas atitudes de Eduardo, diante dessas instituições de conhecimento e seu individualismo, que o levou a buscar a sua felicidade pessoal, além do fato de ele ter negligenciado algumas áreas do seu reinado, nos levam à conclusão de que Eduardo foi um homem/personagem mais da Renascença do que da Era Medieval e, isso é mostrado tanto na peça quanto em registros históricos.

Sobre as relações entre a sexualidade e o poder, entre as personagens principais da peça, notamos que todos, de certo modo, usam da sua sexualidade para conseguir alguma espécie de poder. Mortimer galanteia Isabella para derrubar o rei e assim virar o líder daquele reino, já que Eduardo III era ainda muito jovem para assumir o trono. No entanto, seus planos foram por água abaixo, quando Eduardo III descobriu que ele tinha sido o algoz de seu pai e mandou decapitá-lo. Isabella também usa Mortimer para se vingar de Eduardo II, que a rejeitara e para conquistar o apoio dos lordes. Desse modo, Isabella e Mortimer vivem uma relação simbiótica, em que talvez existissem reais sentimentos, mas cujo objetivo foi a cooperação política. A relação de Isabella e Eduardo II já se iniciara por um acordo diplomático, entre os seus pais, que arranjaram aquele casamento, para unir dois reinos poderosos em um. Portanto, apesar de ser uma relação entre pessoas da mesma classe social, fora uma relação que tinha objetivos políticos.

A relação entre Eduardo e Gaveston é realmente uma afronta às demais personagens da peça. Eduardo segue totalmente o seu individualismo, ao escolher para ser seu amante e conselheiro alguém sem berço e tão colorido quanto Gaveston. Eduardo poderia ter mantido essa relação em equilíbrio com as demais,

como era comum entre homens poderosos da época, os quais eram casados, mas mantinham seus casamentos em harmonia com seus casos extraconjugais homossexuais e heterossexuais. Entretanto, Eduardo era tão fiel aos seus sentimentos que, jamais conseguiu encontrar equilíbrio entre todas essas relações e, acabou causando furor por parte de sua esposa e dos nobres, que também se sentiram traídos pela relação entre o rei e seu “favorito”.

Aliás, essa relação foi apenas rotulada como uma relação “amo e favorito” porque um relacionamento homoafetivo era inadmissível para a época. Entretanto, a relação entre os dois jamais foi uma relação típica entre amo e favorito, pois eles se tratavam como iguais e, apesar da diferença entre a posição social do rei e a de Gaveston, entre eles não havia desequilíbrio de poder. Nesse sentido, essa foi a primeira peça da literatura inglesa a retratar uma relação não só homossexual, mas também homoafetiva, pois, como vimos havia sentimentos genuínos entre os dois, e isso foi algo que certamente assustou o público elisabetano.

Quanto ao espelhamento artístico que Marlowe fez da história daquele rei, podemos dizer que ele foi muito bem sucedido, pois de acordo com Lukács:

No drama histórico, temos de experimentar esse acontecimento ocorrido há muito como algo presente e que nos projeta para o futuro. (...) Assim, sem prejudicar a autenticidade histórica da essência do conflito, o drama histórico deve expressar os traços dos homens e seus destinos de modo que eles também possam provocar compaixão em um espectador que está séculos distante desses acontecimentos (LUKÁCS, 2011, p. 189).

O fim de Eduardo é trágico e, por isso nos causa forte compaixão. Apesar da punição por ter sido negligente com o seu reino, com sua esposa, suas razões são bem colocadas na peça, ele fez tudo porque foi fiel aos seus sentimentos e às suas vontades. As intrigas políticas que causaram sua deposição foram simplesmente um embate ideológico entre o coletivo representado pelo clero e a nobreza, e o individualismo do rei, quem jamais aceitou se submeter a ordens religiosas ou sociais, ainda mais quando se tratava claramente de um rei que nunca quis tal posição. Seu individualismo fez com que subvertesse várias ordens sociais, tais quais as hierarquias políticas daquela sociedade patriarcal, pois deu mais importância a Gaveston do que ao seu casamento.

Marlowe mostrou muitas personagens complexas e dinâmicas, Isabella, por exemplo, é alguém que ora age com razão, pois como mencionamos é uma mulher

que, apesar de ter tido um casamento arranjado, apaixonou-se pelo marido e está sendo traída e, por amá-lo, não consegue ignorar tal situação. Por outro lado, passa a agir de forma manipulativa e une-se ao maior inimigo do marido, Mortimer. As ações de Isabella justificam-se, até certo ponto, e fazem com que o leitor ou expectador sinta compaixão por ela, em certos momentos da peça. Mas com tantas atitudes dúbias, a sua punição é mais amena que a de seu parceiro Mortimer. De certa forma, mesmo que as atitudes de Isabella tenham sido cruéis, elas foram movidas por sentimentos, amor não correspondido, desprezo, traição e humilhação.

Mortimer também nos aparece como uma personagem multifacetada, pois ele tem suas preocupações, motivos e sentimentos para agir como agiu. Ele é um homem gentil com Isabella, pois não ignora seus sentimentos, como o fazem os outros nobres e Eduardo. De todos os nobres, que têm acesso à rainha, ele é o único a se sensibilizar com a situação dela e a lhe demonstrar afeto. Faz-lhe inúmeras declarações e age sempre cuidando dos interesses dela, assim como de seus próprios interesses. É justamente por isso que não há como afirmar, se seu afeto por ela era algo profundo ou apenas fruto de interesses políticos. Mortimer era um homem patriota e estava realmente preocupado com o seu país e, ao ver Eduardo sendo negligente com alguns conflitos internos e externos, aproveitou-se da situação e aliando-se à rainha, destronou o rei e teve pena máxima, foi morto e decapitado por Eduardo III.

As punições impostas por Eduardo III sobre os dois maiores traidores de Eduardo II corroboram o que Cartelli (2007, p.172) concluiu sobre essa personagem. Cartelli observa que Eduardo III seria o maior exemplo de um homem que tem o sentimento e a razão em equilíbrio. O sentimento e a razão, ambos andam juntos com a ética e a moral daquela sociedade, como, por exemplo, quando ele sente muito a morte do pai, pois é o que se espera de um filho. Também quando Eduardo III tem pena da mãe, mas a castiga pelo crime que ela cometeu, ele não deixa suas emoções interferirem na razão, por isso Cartelli o define da seguinte maneira:

Um rei que consegue pensar e sentir, mas que sublima seus sentimentos para a autoridade de sua razão, opondo-se a sua vontade, Eduardo III provavelmente traz o elo perdido tanto por reger corretamente quanto pelo ideal humoral nessa peça.⁴⁰

⁴⁰ “A king who can both think and feel, but subdue his feelings to the lordship of his reason, as opposed to his will, Eduardo III may well supply the missing link both to right rule and the humoral ideal in this play” (Cartelli in: *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, 2007, p. 172).

Marlowe mostrou que Mortimer era um líder autoritário e racional demais e Eduardo II, alguém individualista e emotivo em excesso, que colocou seus sentimentos à frente de tudo, mas não equilibrou suas vontades à ética de seu tempo; já Eduardo III seria aquele que consegue unir as três coisas: razão, emoção e ética, o líder ideal de futuras gerações.

Assim unindo história e ficção, Marlowe tirou do esquecimento um rei muito criticado, por suas decisões em sua vida política e privada. Dando vida, sentimentos e paixões a todas essas figuras históricas, mostrando a complexidade de personagens que, por serem baseados em seres humanos puros, são multidimensionais e dinâmicos. Como um verdadeiro drama histórico, Marlowe focou sua peça no que Lukács chamou de “conflitos histórico-mundiais”, que são simplesmente os traços humanos e morais de grandes revoluções sociais.

No caso de *Eduardo II*, o conflito em questão é o individualismo e o coletivo, a vontade e os sentimentos do rei, contra o que o clero e os nobres determinam. Esse individualismo aparece tanto no âmbito das decisões políticas quanto em seu âmbito pessoal. Marlowe usou uma história tão censurada e, mostrou que as pessoas são mais complexas do que parecem e, que aquela sociedade punia qualquer um que ousasse deixar o seu individualismo à mostra, aí está a relevância dessa peça, para os dias atuais.

CAPÍTULO III

A HOMOSSEXUALIDADE EM *EDUARDO II*: RECEPÇÃO E CRÍTICA DA OBRA E ADAPTAÇÕES PARA A LITERATURA E PARA O CINEMA

3.1 RECORTES HISTÓRICOS SOBRE A HOMOSSEXUALIDADE

O terceiro capítulo tem por objetivo analisar a homossexualidade, na peça *Eduardo II*, e os ecos desse tema nas críticas sobre o autor, sua obra e adaptações para o cinema. De que maneira a obra de Marlowe foi vista ao longo dos séculos? Como ela dialoga com outras obras literárias? De que forma essa peça tão polêmica foi adaptada para o cinema? Para responder tais questões, fizemos uma pesquisa sobre a história da homossexualidade, recepção da obra de Marlowe, além de analisarmos as películas *Eduardo II*, de Derek Jarman e *Coração Valente*, de Mel Gibson.

Ao tocarmos no tópico história da homossexualidade, decidimos falar de duas partes da história: a Idade Média porque foi quando Eduardo II viveu; e a Renascença porque foi quando a peça foi escrita. Com base na obra *Homossexualidade: Uma História* (1996), de Collin Spencer, traça-se um panorama das mudanças nos comportamentos sexuais, suas proibições e sobre os tipos de relações sobre as quais se têm relatos desses dois períodos.

Segundo Colin Spencer, o Concílio de Latrão, em 1179, foi uma das primeiras ocasiões em que uma proibição oficial da prática de sodomia ocorreu por parte da Igreja. Em tal concílio, decretou-se que os eclesiásticos culpados de tal crime deveriam perder o título de clérigo ou ser confinados em um mosteiro, enquanto os cidadãos comuns deveriam ser excomungados e excluídos da sociedade. Até os Cavaleiros da Ordem dos Templários - ordem-militar religiosa fundada, na Terra Santa, em 1119 - foram perseguidos porque Filipe IV da França os acusou de, entre outras coisas, adorarem outras divindades e também de manterem relações homossexuais entre os irmãos da ordem. Essa perseguição aos Templários não chegou tão forte à Inglaterra, no entanto, no reinado de Eduardo II, eles foram exilados, mas Eduardo jamais os prendeu ou torturou como o fez o rei da França. Na realidade, na Inglaterra, a sodomia não chegou a ser proibida, na Idade Média, exceto quando ligada à feitiçaria, apostasia ou heresia. Tal proibição foi decretada pelo pai de Eduardo II, em 1290 (SPENCER, 1996, p. 112-116).

Spencer explica que, na Renascença, os humanistas eram malvistas por reverenciarem a cultura clássica que, como se sabe, aceitava a bissexualidade abertamente. O artista Caravaggio era conhecido por gostar de meninos; Michelangelo e Leonardo da Vinci também foram acusados de sodomia. Esse último chegou a ser preso, por dois meses, mas a pressão de sua família sobre o governo acabou fazendo com que as autoridades deixassem as acusações de lado. Muitas pinturas de artistas da Renascença retratavam o amor masculino, na Grécia antiga, Apolo, Narciso, Baco, Cupido e Ganímedes, esses dois últimos aparecem várias vezes, em peças de Marlowe, como personagens e referências. Na Itália, o padre Girolamo Savonarola (1452-1498) criticava o humanismo por corromper os costumes, a arte, a poesia e a própria religião. Ele chegou a chamar Florença de sodomita e incentivou em seus sermões que livros, que celebrassem o passado clássico, fossem queimados. Sua retórica era tão poderosa que assustou o papa e os governantes e acabou sendo considerado louco, julgado e levado à forca.

Mesmo que aquela lei de 1290, do reinado de Eduardo I, tenha estabelecido a pena de morte para os condenados por feitiçaria, apostasia, heresia ou sodomia, somente na Renascença, em 1533, uma determinação de Henrique VIII tornou a sodomia praticada com pessoas ou animais, um crime secular que poderia ser punido com a forca. Segundo Spencer, essa proibição mais severa por parte de Henrique VIII aconteceu porque o rei desejava enfraquecer a Igreja, principalmente pela tomada de suas propriedades. A sodomia alastrava-se em meio ao clero e “ao torná-la crime também pela lei secular, ele a tirou da jurisdição dos tribunais eclesiásticos, de modo que a condenação significava que o culpado perdia seus bens para a coroa” (SPENCER, 1996, p. 151). Quando Maria (1516-1553), a meia-irmã católica de Elizabeth I (1533-1603), ascendeu ao trono, em 1553, a lei foi rejeitada e a jurisdição voltou aos tribunais eclesiásticos. Contudo, em 1563, o ato foi revivido por Elizabeth que queria deixar claro que ela pertencia à tradição protestante e era herdeira de seu pai.

Na Inglaterra, a sodomia agora estava ligada, não só a coisas impuras e de natureza pagã, mas também tinha se tornado crime, previsto em decreto, e tal prática, teoricamente, desagradava à Igreja e ao Estado. É óbvio que tais práticas não deixaram de existir por serem proibidas por lei, elas apenas ficaram cada vez mais escondidas. De acordo com Spencer, senhores e criados mantinham relação sexual e isso era algo tão comum que fazia “parte das condições de trabalho da

época, que as autoridades fingiam não ver” (SPENCER, 1996, p. 143). O Rei James I era um desses senhores que tinha seus favoritos e que mantinha relações com eles abertamente. Como Spencer explica, “era um mundo em que os patrícios – em quase todos os casos - cometiam sem problemas crimes pelos quais as pessoas comuns eram punidas” (SPENCER, 1996, p. 143).

Um dos casos mais famosos da época relatados por Spencer foi a relação entre Sir Francis Bacon (1561-1626) e seu criado. Segundo acusação de John Aubrey, Francis Bacon, filósofo, cientista e estadista inglês mantinha um rapaz em sua casa “um jovem verdadeiramente efeminado, para ser seu amante e companheiro de cama” (Idem, p. 143).

O interessante é que mesmo essa prática sendo algo fora da lei, havia regras a serem seguidas. Uma delas era que o parceiro desses senhores patrícios deveriam ser bem jovens, nesse caso, esse tipo de prática era tolerada e até comentada de forma zombeteira “era mais ou menos como sair com uma garota, já que os meninos eram usados como objetos passivos” (SPENCER, 1996, p. 145). Entretanto, segundo Spencer, um homem mais velho e passivo era considerado um monstro, assim como a relação entre dois homens da mesma idade não era aceita. Isso se dava possivelmente porque uma relação entre homens de idades muito distintas configuraria uma mera relação homoerótica, a qual refletia o que ocorria na Grécia antiga, quando meninos eram iniciados por homens mais velhos, ou seja, algo ritualístico ou apenas uma relação por necessidades fisiológicas e, portanto, menos perigosa para a sociedade. Já em uma relação entre homens de mesma faixa etária, haveria mais possibilidades de se tornar uma relação homoafetiva, por terem mais coisas em comum e referencial parecido. Esse foi um dos motivos pelos quais a relação de Eduardo II e Gaveston sofreu tanta oposição, eles tinham a mesma idade, um influenciava o outro e havia afeto entre eles, o que os tornava aliados muito perigosos contra a instituição do casamento e contra as relações homosociais.

Segundo Spencer, Francis Bacon, em seu ensaio “*Da amizade*”, usa a palavra amizade para encobrir suas alusões à homoafetividade: “O amor nupcial faz a humanidade, o amor dos amigos a aperfeiçoa” (SPENCER, 1996, p. 145). Spencer comenta que esse ensaio teria sido escrito para o seu amigo mais íntimo, o ator Tobie Matthew.

O próprio rei James I era bissexual, e tal qual Eduardo II e outros reis teve vários favoritos durante toda a sua vida. Segundo Spencer (1996, p. 155 - 156), aos treze anos apaixonou-se por seu primo Esme Stuart de trinta e três anos. Tempos depois, James I casou com Ana, da Dinamarca, que gerou seus herdeiros. Ana vivia numa residência separada, o que permitia ao rei ter seus favoritos bem próximos, os quais se tornaram os “cavalheiros do quarto de dormir”. Todos receberam títulos de nobreza e ouro de James I, mas, o seu favorito era George que por tal privilégio se tornou Duque de Buckingham. O casal trocava cartas e se apelidavam carinhosamente como dois namorados, George chamava o rei de “papai” ou “marido” e James I o chamava de “minha criança e esposa”. Eles faziam demonstrações lascivas e explícitas um ao outro. Esses atos incomodavam tanto os nobres, que chegaram a ser confrontados por eles, ao que James respondeu comparando sua relação, com seus favoritos a Jesus e seus discípulos. Os nobres continuaram incomodados, James I decidiu dissolver o Parlamento, em 1621, e começou a perder o controle do reino.

É interessante notar que, segundo Spencer, em um de seus discursos, James I se posicionava contra a sodomia o que faz dele um grande hipócrita. Ou, talvez ele não ligasse a relação que ele tinha com George à prática sodomita. Ainda segundo Spencer, a definição de sodomita não era tão clara para os ingleses da época. Obviamente, havia muita hipocrisia e vontade de esconder o que ocorria por trás das cortinas, mas também, havia muitas atitudes sexuais extravagantes demais, para serem toleradas, tais ações, quando vistas, eram julgadas e severamente punidas.

Spencer relata o caso do conde Mervyn Touchet acusado de crimes excessivamente indecorosos, que foi punido por isso. O conde foi acusado de estupro e sodomia por ter obrigado sua esposa a manter relações sexuais, com ele e mais três criados. Além disso, o conde fez sua enteada, de doze anos, manter relações com o seu favorito, em sua presença, para que ela engravidasse dele. Assim, a prole do favorito podia herdar os títulos e propriedades daquela família. O que mais parece ter chocado a corte, conforme Spencer foi a intenção do conde em querer que a prole de seu favorito herdasse títulos e ouro, em detrimento de seu próprio filho, que, aliás, o denunciou logo que atingiu a maioridade. Se ele não tivesse envolvido sua esposa e família em suas práticas, provavelmente, sua vida sexual jamais tivesse vindo à tona. Portanto, o sodomita que era punido era apenas aquele “indolente, extravagante (...) o jovem rico devasso” (SPENCER, 1996, p.

157). Aquele que se excedia em suas práticas sexuais, sem escondê-las e que colocava em risco a família.

Outro sujeito bem típico da época eram os chamados ‘Mignons’. Os mignons aparecem, na corte da época, como “um grupo de rapazes efeminados – suas roupas e maneiras eram copiadas pelos jovens da Inglaterra (...) os Mignons, obviamente, se dedicavam em chocar os contemporâneos” (SPENCER, 1996, p. 254). Pierre de L’Estoile descreveu-os da seguinte maneira:

Esses belos pequenos passam pomada no cabelo, encrespam-no artificialmente, jogando as mechas por sobre os pequenos bonés de veludo, como as meretrizes num bordel, e os colarinhos de suas camisas de linho engomadas têm quinze centímetros de comprimento (L’ESTOILE apud SPENCER, 1996, p. 155).

O *mignon* da obra de Marlowe era, sem dúvida Gaveston, o afeminado que se vestia da forma descrita acima, com muita suntuosidade, cor e exagero, influenciando até o exército de Eduardo que passou a seguir a moda. Isabella, ao contrário de Eduardo, era uma figura pálida naquele reino. Spencer comenta que Marlowe usou bastante as indumentárias para comunicar a paixão sexual em seus escritos. No desabafo de Mortimer Jr., para o seu tio, temos a descrição exata sobre as vestes de Gaveston.

Com seus forasteiros da ralé aos seus pés,
Cujas vestimentas arrogantes e extravagantes
dão um show à parte
Como se aquele Proteus, deus das formas, tivesse aparecido.
Nunca vi um homem forte tão cheio de vida;
Ele usa um manto italiano curto,
Coberto por pérola, e no seu chapéu toscano
Vai uma joia mais preciosa que a própria coroa.
Enquanto outros que estão por baixo, são zombados
Pelo rei e por ele⁴¹

Esse exagero nas vestimentas era associado aos homossexuais e incomodava o ascendente Puritanismo, o qual Marlowe retrata muito bem, com a posição dos nobres contra Gaveston. Aliás, Spencer comenta que “o ódio puritano é explicado com a alegação de que o teatro era um antro de sodomitas” (1996, p. 157). Além

⁴¹ With base outlandish cullions at his heels,/ Whose proud fantastic liveries make such show/ as if that Proteus, god of shapes, appeared./ I have not seen a dapper jack so brisk;/ he wears a short Italian hooded cloak,/ Larded with pearl, and in his Tuscan cap/ a jewel of more value than the crown./ Whiles other walk below, the king and he (Marlowe, 2000, p. 173).

disso, os puritanos reprovavam o travestismo dos meninos atores quando estes interpretavam papéis femininos. Entretanto, se uma mulher aparecesse representando no teatro, naquela época, seria ainda mais escandaloso.

Como vimos até agora, a homossexualidade era oficialmente proibida, mas tacitamente aceita, principalmente quando se tratava de senhores e subalternos, desde que, tais relações fossem discretas, e que não representassem riscos à sociedade. Voltando à questão dos sodomitas puníveis para a época, Eduardo II, tal qual James I, séculos mais tarde, foi considerado sodomita porque colocou Gaveston acima de sua família e de suas relações homosociais. É possível que houvesse mais tolerância, por parte dos nobres, se as relações homosociais, ou seja, se Eduardo cumprisse com suas obrigações sociais para com os nobres e, sua esposa, Isabella. Todavia, essas obrigações foram afetadas pela relação de Eduardo com Gaveston. Sua tragédia foi ter tido uma relação homoafetiva com Gaveston, o que o levou a defender um desejo acima do homosocial.

3.2 RECEPÇÃO E CRÍTICA

Marlowe recebeu inúmeras críticas, ao longo dos anos, as quais têm variado entre críticas moralistas ao autor e a sua obra, desde os anos que se seguiram a sua morte, até uma melhor aceitação por parte dos românticos, modernos e nossos contemporâneos.

As críticas mais severas recebidas por Marlowe vieram, principalmente, de seus contemporâneos, os quais julgaram a obra pelo juízo de valores que fizeram do autor e de todas as polêmicas que cercaram sua vida. A morte prematura causada por uma briga, em uma taverna em Deptford, sua possível homossexualidade e ateísmo, além das teorias da conspiração, que diziam que Marlowe trabalhava como espião para a coroa britânica, tudo isso contribuiu para que o próprio autor virasse foco de críticas. Nesse sentido, Marlowe passou de autor para personagem de grandes obras literárias, como é o caso do romance *A Dead man in Deptford*, de Anthony Burgess, publicado em 1993, no qual ele é retratado como um artista de mente fabulosa, de espírito inquieto e feliz com sua homossexualidade, sua morte é fruto de uma conspiração ligada à coroa britânica.

Começemos por algumas críticas de séculos atrás. Francis Mere (1565 – 1647), escritor eclesiástico e um dos primeiros críticos literários de Shakespeare e

Marlowe, associa a morte do autor como uma consequência de sua filosofia de vida e de sua descrença: “Assim nosso trágico poeta Marlowe por seu Epicurismo e Ateísmo teve uma morte trágica” (MERE, 1598 apud O’NEILL, 1969, p. 12). Séculos mais tarde, Joseph Ritson (1752-1803), estudioso e colecionador de objetos antigos que, em seu tempo livre, dedicava-se à literatura, fez o que vários críticos fizeram: a associação entre obra e autor: “Tenho grande respeito por Marlowe como um poeta genial, mas admiro bem mais a verdade e a justiça”⁴² (RITSON, 1782 apud O’NEILL, 1969, p. 15).

Em ambas as citações, percebemos claramente as críticas que atravessaram séculos e que estão marcadas pelo discurso puritano. Segundo Burgess, o Puritanismo na Inglaterra, como movimento religioso, queria um cristianismo tão puro que não admitia tolerância, alegria, cor, enfim, uma religião tão austera que desconfiava de qualquer prazer, o qual era tido como pecaminoso e que punia o vício de maneira rigorosa (BURGESS, 1974, p. 123). Assim, o pouco de informação a que temos acesso sobre a personalidade de Marlowe, nos leva à conclusão de que ele não se enquadrava no modelo de homem decente da época. Isso pode ter causado uma influência negativa sobre as críticas daquele período e de séculos mais tarde, já que só a partir do século XIX é que Marlowe passa a ser mais compreendido e admirado.

A morte prematura de Marlowe é, provavelmente, uma das razões pelas quais ele não se tornou tão popular quanto Shakespeare. Ele não teve tempo suficiente para escrever tantas peças e deixar um legado tão grande. No entanto, suas contribuições para a literatura inglesa são muito significativas. Marlowe ficou conhecido como o “criador” do verso branco, na língua inglesa, inaugurando assim esse estilo de escrita, que seria seguido por Shakespeare.

Vale ressaltar que suas peças foram precursoras de algumas das peças de Shakespeare como, por exemplo, *O Judeu de Malta* de Marlowe, com seu judeu avarento como protagonista, precedeu o *Mercador de Veneza* de Shakespeare; da mesma forma que a relação homossexual entre rei e favorito foi mostrada, primeiro em *Eduardo II* de Marlowe, para só então aparecer em *Richard II* de Shakespeare. Discorreremos mais a respeito de tais peças em nossas considerações finais.

⁴² “I have a great respect for Marlow as an ingenious poet, but I have much higher regard for truth and justice.”

Além de sua curta vida e breve carreira como dramaturgo, os temas das peças da dramaturgia de Marlowe são bastante delicados e talvez inapropriados para a época, como o crítico Greenblatt resume na fala a seguir:

Marlowe desvencilha-se da doutrina confortável da repetição, ele escreve peças que rejeitam e subvertem as certezas metafísicas e éticas de sua cultura. Para nós, que vivemos depois de Nietzsche e Flaubert talvez seja difícil de compreender quão forte e descuidosamente corajoso Marlowe deve ter sido: escreveu como se o propósito educativo da literatura fosse uma mentira, inventou ficções só por criar e não serviu a Deus nem ao estado (DABBS, 1991, p. 139).⁴³

Segundo Lisa Hopkins, em seu artigo *Marlowe Reception and Influence*, apesar do verso marloviano em Milton, Marlowe foi esquecido nesse período por causa do auge do puritanismo da época, deixando suas peças inadequadas para essa literatura predominantemente religiosa.

Um pouco mais adiante, na chamada ‘época da razão’ Daniel Defoe (1660 – 1731) um dos precursores do romance inglês, quem, segundo Ian Watt em sua obra *A Ascensão do Romance*, herdou o individualismo daquele que é chamado de “individualista e inovador mais antigo: Christopher Marlowe.” (2010, p. 141). Para Watt, os autores Defoe e Marlowe tiveram históricos de vida muito parecidos. Ambos de famílias pobres, porém cultos, inquietos e dinâmicos tiveram que lutar bastante por sua sobrevivência. Trabalharam para o lado mais obscuro do governo, pois ambos foram informantes e agentes secretos, talvez por terem passado por grandes dificuldades para obter espaço na sociedade, para Watt, tais autores “se expressaram de modo mais pleno através de personagens radicalmente alienados da sociedade e que parecem constituir projeções autobiográficas inconscientes” (2010, p. 142).

Watt compara as personagens Tamburlaine, Barrabás e Fausto, de Marlowe, às personagens Robinson Crusoé, Moll Flanders e o Coronel Jacque, de Daniel Defoe. O egoísmo econômico e a alienação social dessas personagens, sempre lutando para driblar as dificuldades por questões classicistas que lhes impuseram é

⁴³ Cutting himself off from the comforting doctrine of repetition, he writes plays that spurn and subvert his culture’s metaphysical and ethical certainties. We who have lived after Nietzsche and Flaubert may find it difficult to grasp how strong, recklessly courageous Marlowe must have been: to write as if the admonitory purpose of literature were a lie, to invent fictions only to create and not to serve God or the state, to fashion lines that echo in the void, that echo more powerfully (Greenblatt, apud Dabbs, 1991, p. 139).

algo que elas todas tem em comum e por isso confirmam a herança de Marlowe, na obra de Defoe.

Mais adiante no tempo, para os Românticos, “*Marlowe torna-se um avatar da rebelião poética*”⁴⁴ (HOPKINS, 2004, p. 287). Nesse período, as peças de Marlowe voltaram a ser encenadas e publicadas com prefácios que enfatizavam o talento e o brilhantismo do dramaturgo.

O interesse pela obra de Marlowe cresceu tanto que ultrapassou as fronteiras da Inglaterra. O elogio de Goethe sobre *Doutor Fausto*, em 1829, levou à tradução para o alemão de *O Judeu de Malta* e *Eduardo II*, em 1831 (HOPKINS, 2007, p. 288). O poema épico de Marlowe *Hero and Leander* foi, segundo Hopkins, uma influência bem óbvia sobre Byron. Comparações entre o ateísmo de Marlowe e do poeta Shelley foram feitas. No romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, há, segundo Hopkins, um tom “faustiano”, na ambição de seu herói que, tal qual Fausto, não se contenta com a ciência ensinada na academia e ultrapassa os limites do humano.

Em *Valperga*, o quarto romance de Mary Shelley, a autora faz referência ao enredo de *Eduardo II*: Castruccio o herói/vilão do romance vai para a corte de Eduardo II, onde primeiro se torna o favorito do rei e depois de Gaveston. Óperas, peças e romances fazem referência à obra de Marlowe, esse fenômeno foi tão intenso, que Thomas Dabbs disse: “Marlowe foi originalmente inventado por acadêmicos, críticos e educadores vitorianos e só então foi repassado para nós”⁴⁵ (DABBS apud HOPKINS, 2007, p. 289).

O fascínio por Marlowe continuou, depois dos Românticos, no século XX, porém, isso virou mais que fascínio, o autor e sua obra se tornaram ícones da homossexualidade. As homenagens feitas ao autor estão invariavelmente ligadas a esse elemento e, por isso, sua vida tornou-se enredo de ficção. Dois exemplos são: *A Dead Man in Deptford*, de Anthony Burgess e *The Slicing Edge of Death*, de Judith Cook, ambos romances de 1993. Burgess chamou Marlowe de “a maior glória do teatro público até Shakespeare” (2004, p. 82).

Muitos outros romances foram escritos em homenagem ao autor e fazendo referência a sua obra. Um dos mais recentes, segundo Lisa Hopkins, é *Gaveston* (2002), de Stephanie Merritt. No romance, que se passa em tempos modernos, a protagonista e o tio Edward se apaixonam pela mesma pessoa: Gaveston, um

⁴⁴ “Marlowe becomes an avatar of poetic rebellion.”

⁴⁵ “Marlowe was originally invented by Victorian Scholars, critics, and educators and then handed on to us.”

especialista em cultura, cinema e televisão, que tem sua reputação destruída, quando descobrem que ele está tendo um caso com o tio, de sua namorada.

Com tantas adaptações da vida do autor e da peça *Eduardo II*, desde Bertold Brecht até Derek Jarman e outros, esse mundo moderno e pós-moderno parece mais apropriado para Marlowe e sua obra; e é por isso que, segundo Lisa Hopkins, a contemporaneidade seria “o lar natural de Marlowe” (HOPKINS, 2007, p. 192).

3.3 EDUARDO II, DE CHRISTOPHER MARLOWE: ECOS NA LITERATURA EM GAVESTON, DE STEPHANIE MERRITT

Gaveston, publicado em 2002, é o título do primeiro romance de Stephanie Merritt, jornalista e escritora inglesa de jornais e revistas de grande circulação em Londres. As personagens do romance são baseadas na obra *Eduardo II*, de Christopher Marlowe, mas, a história se passa em tempos atuais e tem como pano de fundo a mídia e o mundo acadêmico de uma universidade à beira da falência, aberta ao capital privado.

A narradora-protagonista Gabriele Harvey, doutoranda em história e especialista no mito arturiano, é sobrinha do magnata de mídia Edward Harvey que investe nessa universidade e contrata seu “amigo e amante”, o ambicioso Piers Gaveston. Sem perceber nada, Gaby, como é também chamada pelos mais próximos, acaba se apaixonando por Gaveston e assim nasce o triângulo amoroso sobre o qual ela está totalmente alheia, até descobrir sobre esse escândalo pelos jornais de domingo, quase no fim do romance.

O Edward do romance é apresentado por Gabriele como uma mistura de mito e mistério. Um homem alto e atlético, nos seus cinquenta anos de idade e casado com a francesa-canadense Isabelle e pai do *bon-vivant* Toby. Apesar do pouco conhecimento acadêmico, Edward é um homem bem articulado e considerado por um documentário da BBC, uma das pessoas mais influentes da Inglaterra. Um investidor nato, um bilionário generoso, sempre pronto a investir e até doar dinheiro para projetos culturais, como produção de filmes, séries, teatros, galerias, universidades e prêmios literários.

Roger Mortimer, personagem do romance de Merritt, aparece como uma personagem menos poderosa e perigosa que a de Marlowe. Ele é um mero relações públicas e secretário de Edward, alguém que pensou em fazer um doutorado sobre

Thomas Mann, mas que declara preferir a vida real, ou seja, o mundo dos negócios em que suas decisões são relevantes para a vida das pessoas, diferente, segundo ele, da vida acadêmica que ele chama de fictícia e egoísta, pois as pessoas ficam tão mergulhadas em suas próprias pesquisas e esquecem da vida real (MERRITT, 2002, p. 39). Ele é um dos suspeitos de ter vazado a informação para os jornais sobre o caso de Edward com Gaveston e assim ter destruído a reputação de Edward, mas nada fica comprovado.

Gaveston é descrito como um homem muito sexy, mas tão enigmático e escorregadio que seria impossível tocá-lo emocionalmente. É uma pessoa ambiciosa e sem escrúpulos, pois é capaz de fazer qualquer coisa para subir na vida. No decorrer do romance, vemos que tal ambição é fruto de autopreservação, pois Gaveston vem de uma família desestruturada e desprivilegiada, alguém que teve que lutar muito para chegar aonde chegou: doutor em teoria estética do cinema e um currículo cheio de produções na mídia televisiva e cinematográfica.

Tal como na peça de Marlowe, nesse romance, Gaveston exerce muita influência sobre Edward, tanto porque ele sabia de muitos segredos sobre os negócios de Edward, quanto porque Edward era fascinado por ele ao confessar que o amava. Gaveston, no entanto, admite para Gabriele, depois que o escândalo veio à tona, que ele não amava Edward, mas que precisava dele. Ele é descrito por Oliver, amigo de Gabriele, como alguém interessado demais em sua autopreservação e narcisista demais para amar alguém (MERRITT, 2002, p. 323).

Os conflitos entre as classes, no romance, são entre os menos privilegiados e os mais privilegiados. Esses últimos sentem-se envergonhados por terem tido poucas dificuldades para lograr êxito na vida e os menos privilegiados que alcançaram uma vida bem-sucedida olham com desprezo o sucesso quase sem esforço dos bem-nascidos. Assim como o Gaveston de Marlowe, o Gaveston moderno tem preconceitos declarados contra os ricos de berço e também desdenha deles. Na fala a seguir, Gaveston está confessando suas primeiras impressões sobre Gabriele.

Você era tudo o que eu ressentia – super privilegiada, bem conectada, de boa família de classe-média liberal, você só precisava levantar a mão para

pegar o que você quisesse sem o menor esforço. Riquinha super mimada. Provocou todos os meus piores preconceitos⁴⁶ (MERRITT, 2002, p. 316).

Logo depois dessa afirmação, Gaveston admite, no entanto, que Gabriele era uma pessoa boa e que ela não merecia toda aquela situação. Segundo Edward, essa foi a única circunstância em que Gaveston mostrou uma crise de consciência.

O poder que vemos exercer forças sobre personagens da peça de Marlowe são os títulos, os latifúndios, a proximidade ao rei e aos nobres. O poder, no romance de Merritt, é o da mídia. Gaveston aproxima-se de Edward por conhecer um terrível segredo sobre os negócios dele há vinte anos. Ele tinha negócios, no Oriente Médio, e acabou envolvido com vendas de armas. Um jornalista estava prestes a publicar esses segredos de Edward em um livro que seria lançado em breve. Gaveston se propôs a impedir a publicação, mas essa intervenção teria um preço, pois ele precisava de cinco milhões de dólares para a produção de um filme.

Caso Edward não aceitasse suas condições, tudo viria à tona nas mídias. O empresário aceitou e começou desde então a se relacionar com Gaveston. Por ser tão ambicioso, esse último envolveu Edward de tal forma com chantagens e seduções que o empresário foi incapaz de deixá-lo e passou a bancar uma vida de luxo para seu amante. Todas as pessoas mais próximas de Edward sabiam desse relacionamento, inclusive a esposa de Edward, Isabelle.

No romance, fica claro que Isabelle e Edward tinham uma relação aberta e permissiva, contanto que as aparências fossem mantidas, e todos os casos de ambos fossem discretos. Quando esse escândalo veio à tona, Isabelle aparece como vítima para os jornais e protocola seu pedido de divórcio.

Ainda sobre o poder da mídia de falar sobre o que quer e tecer julgamentos sobre quem lhes interessa, vemos a discussão entre o editor chefe do jornal de Edward, Mervyn Bland e a jornalista Evelyn de um jornal concorrente. Quando confrontados sobre o que achavam a respeito da exposição do proprietário do jornal como um homossexual, Mervyn afirma que “a vida particular das pessoas é problema delas”⁴⁷ (MERRITT, 2002, p. 305). O que de fato deveria ser respeitado,

⁴⁶ “You were everything I resented – over-privileged kid, well- connected, good liberal middle-class family, could just hold your hand out for anything you wanted without even breaking a sweat. Over-indulged kid. Provokes all my worst prejudices.”

⁴⁷ “People’s private lives and morals are entirely their own business.”

no entanto, a jornalista expõe aquele jornal e a mídia como um todo com a seguinte resposta:

Então, se é o proprietário multibilionário de um império das mídias e seu empregador, isso é uma questão de moral particular e uma escolha individual. Mas se eles são professores gays de escola ou um membro das forças armadas, ou um casal gay que queira casar ou adotar uma criança, ou – pelo mesmo argumento – um membro do parlamento cuja vida privada diverge de sua posição pública, então é seu dever editorial tecer julgamentos? Como você justifica isso?⁴⁸ (MERRITT, 2002, p. 305).

Isso mostra não só como a mídia é, em muitos casos, parcial e está sempre defendendo os interesses de quem lhes é conveniente, mas também que ela não é consistente em seus julgamentos. Entretanto, o que há de mais intrigante, nesse confronto, é o fato da jornalista Evelyn querer um posicionamento de Mervyn sobre a homossexualidade do protagonista do escândalo, e não sobre coisas realmente graves, como a traição e a falta de lealdade de Edward e Gaveston.

O escândalo tomou tal proporção, não tanto pelo que havia de mais sério na situação, Edward era um homem casado, traindo sua esposa e sua sobrinha, mas, principalmente pelo fato dele ser homossexual. Essa ênfase dada à homossexualidade do transgressor é uma constante não só na mídia inglesa quanto na brasileira e mostra também que não importa sua posição social, o homossexual é constantemente julgado de forma mais severa que os heterossexuais.

A confissão de Edward à Gabriele sobre o porquê de ter essa vida dupla não declarada, nos mostra um pouco da dificuldade que uma pessoa enfrenta por se declarar homossexual. Ele conta que desde criança gostava de usar os vestidos de sua mãe e de imitar as divas da música em um microfone de colher de pau. No internato, sofreu *bullying* por parte de seus colegas por causa de sua dislexia e seu jeito afeminado. Os meninos cruéis do internato o chamavam de ‘*faggot*’, o equivalente a ‘bichinha’, em português. Seu colega de internato deu-lhe o seguinte conselho em 1952: “você vai ver que a vida é bem mais difícil se as pessoas acharem que você é uma “bicha”. Você teria que ir trabalhar no teatro” (MERRITT, 2002, p. 379). Assim, a opção menos desgastante para ele foi manter sua homossexualidade fora de sua vida pública.

⁴⁸ “So if someone is the owner of a multi-billion Pound media empire and your employer, it’s a matter of private morals and individual choice. But if they’re a gay school-teacher or a member of the armed forces, or a gay couple who want to get married or adopt a child, or – for the sake of argument – a Member of Parliament whose private life happens to diverge from his public position, then it is your editorial duty to pass judgment? How do you justify that?”

Por outro lado, o teatro, ao contrário da TV e do cinema, seria uma análise da autora sobre o isolamento do artista, uma vez que a prática teatral não exigiria uma exposição midiática, *status* e prática mercadológica. O teatro pode ser o refúgio para artistas que fogem do *mainstream* (entendido aqui como sistema padrão, indústria cultural) por não se enquadrarem nos padrões heteronormativos. Edward pode ser homossexual para um público mais restrito que não espera compará-lo ao “pai de família” e empresário bem-sucedido que possuía antes do escândalo. Apesar do conselho dado, em 1952, pelo seu colega do internato repercutir em Edward, como uma tática de sobrevivência, percebe-se que “estar no armário” é uma condição construída, ao longo de uma vida, quando um homem após seus cinquenta anos de idade é obrigado a confrontar com uma verdade incômoda. Portanto, a condição de magnata e “rei” dos seus negócios ainda exige do Edward de *Gaveston*, assim como do rei de *Edward II* a construção de uma imagem pública, padronizada (hétero, pai de família e casado), ainda condenado a viver uma vida dupla na clandestinidade.

A poderosa mídia atingiu também Gaveston. O fim do protagonista se dá, também, em grande parte, por pressão da mídia que é nada mais nada menos que reflexo da sociedade. Gaveston fica tão transtornado por ter sua reputação destruída e dissecada pela mídia, além de perceber o mal que fez à Gabriele, que depois de pedir perdão a ela, sai em sua moto e acaba morrendo em um acidente. Gabriele tem certeza de que foi suicídio e não acidente. A mídia é a arma mais poderosa nesse mundo contemporâneo e é capaz de alavancar e destruir qualquer um dependendo de sua conveniência. Lisa Hopkins compara a morte de Gaveston à morte da princesa Diana, ambos exaltados no auge de suas vidas e massacrados, na primeira oportunidade. Sobre a vida pública inglesa, Lisa Hopkins afirma o seguinte:

O romance cai como uma bomba que ninguém poderia suspeitar, sugerindo de forma deprimente que quatrocentos anos fizeram quase nenhuma diferença sobre o que é aceitável e inaceitável na vida pública inglesa (HOPKINS, 2007, p. 293).

Tudo isso reitera a relevância, atemporalidade e, ao mesmo tempo, a atualidade do tema da peça *Eduardo II*, de Marlowe. O tema que gerou conflitos na vida real, na Era Medieval, virou tragédia na dramaturgia da Renascença e hoje,

viraria escândalo estampado nas manchetes de jornais, como nos mostra esse romance.

3.4 EDUARDO II: HISTÓRIA E CINEMA

O cinema é uma fonte riquíssima tanto como arte quanto como documento histórico. O filme, e pode-se dizer o mesmo sobre qualquer forma de arte, nem sempre é mero reflexo de sua época, muitas vezes, tais obras criticam sua época e tentam transcendê-las, outras vezes, perpetuam preconceitos e inverdades históricas.

Nessa parte do nosso trabalho, vamos analisar dois filmes bastante diferentes, mas que abordam o rei histórico *Eduardo II* e unem cinema, literatura e história. No artigo *História e Cinema: Um debate metodológico* (1992), de Mônica Almeida Kornis, a autora traz o pensamento do historiador francês Marcos Ferro que foi um dos primeiros a utilizar a fonte cinematográfica como fonte de estudos históricos. De acordo com Ferro, “o filme revela aspectos da realidade que ultrapassam o objetivo do realizador, além de, por trás das imagens, estar expressa a ideologia de uma sociedade” (Kornis, 1992, p. 244). Ferro defende assim que, através do filme, chega-se ao caráter desmascarador de uma realidade político-social.

Assim, na análise *Eduardo II* (1991), de Derek Jarman, e de *Coração Valente* (1995), de Mel Gibson, vamos tentar compreender de que maneira o rei Eduardo II foi retratado, o porquê das escolhas dos diretores e as relações político-sociais de tais retratos.

3.4.1 Eduardo II, de Derek Jarman

Derek Jarman (1942-1994) foi um cineasta inglês, nascido em Northwood, Middlesex, Inglaterra. Era filho de um militar nascido na Nova Zelândia; e a mãe era inglesa, com ascendência judia. Estudou na prestigiosa *King's College* de Londres considerada a terceira faculdade mais antiga do país, cujos exames são considerados um dos mais difíceis para estudantes que desejam entrar na instituição. Lá estudaram os consagrados autores ingleses: o poeta inglês John

Keats (1795-1821) e Thomas Hardy (1840-1928), autor de *Judas, o Obscuro* e *Tess of the d'Urbervilles*, dentre outros, apenas para citar a esfera artística.

Em dezembro de 1986, Jarman foi diagnosticado como soropositivo e discutiu abertamente sua saúde, falecendo, em 1994, com 52 anos. Os primeiros filmes de Jarman são experimentais, utilizando as técnicas simples de filmagem, como o formato super 8 mm, geralmente, ao alcance de cineastas amadores por ser uma técnica de filmagem barata e acessível. Apesar disso, Jarman vai utilizar essa técnica para realizar boa parte dos seus filmes, desde *Imagining October* (1984) a *The Garden* (1990), trabalhando em parceria com um grupo de artistas radicais ingleses, chamados de *The Grey Organisation*. Esse grupo era militante e atuava contra o que achavam ser o *status quo* da representação artística inglesa ao picharem em tom cinza grandes centros de exposição artística em Londres.

Com esse grupo, Derek Jarman procurava fugir do formato tradicional de se fazer cinema, sobretudo, o hollywoodiano, ao apostar em sequências e imagens desprovidas de um fluxo contínuo e “redondo”, conforme previam os roteiros e os acadêmicos do *King's College*. Esse fato constituiria boa parte da estética cinematográfica de Jarman que foge dos padrões, ao propor a inserção da arte plástica e do designer, sendo a cenografia uma das suas primeiras funções como artista. Além de *Eduardo II*, Jarman fez uma adaptação não convencional de *A Tempestade*, de William Shakespeare, em 1979. Para alguns críticos, *Jubilee* (1977) seria sua obra-prima ao transpor a personagem Elizabeth I para uma terra devastada, no século XX, em contraponto com a sobriedade da rainha de mesmo nome. Contudo, seria com *Eduardo II* (1991), seu trabalho mais político e engajado na causa dos homossexuais a ganhar notoriedade, assim como seu antecessor *Caravaggio* (1986), firmando uma parceria com a atriz Tilda Swinton que faria a rainha Isabella, de *Eduardo II*.

Eduardo II, de Derek Jarman, é uma adaptação da peça de Marlowe em que o diretor mostra a história do rei medieval repleta de analogias ao mundo moderno. Tal qual Marlowe que, na Renascença, explorou a história do rei medieval com elementos da sua época, assim também Derek Jarman usou sua arte para mostrar, através de elementos pós-modernos, que pouca coisa mudou em termos de preconceitos, política e poder nos últimos 800 anos na Inglaterra. Nesta parte do trabalho, vamos analisar a releitura de Derek Jarman sobre a peça *Eduardo II*.

O filme de Derek Jarman se passa em um castelo com uma atmosfera obscura, assim como a peça de Marlowe, mas os figurinos são modernos. Há muitos símbolos a serem analisados através da indumentária e de objetos mostrados durante o longa-metragem. O filme é apresentado sob uma perspectiva pós-moderna, ao utilizar uma mistura de referências, que abarcam o contemporâneo até as referências medievais, cenários e figurinos. Jarman insere, inclusive, uma data (1991) que aparece na proclamação real de Eduardo II e no abaixo-assinado contra Gaveston. Existe também o contexto gay ainda mais explícito, ao adicionar cenas com simulação de sexo homossexual, e o exército de Eduardo como figuras a protestar pelos direitos civis dos homossexuais.

Com efeito, Eduardo, Gaveston e seus seguidores usam roupas despojadas, camisetas, jeans, roupas atléticas, roupões, pijamas, o que contrasta radicalmente com Isabella e os nobres. Esses estão sempre vestidos com roupas formais, ternos de homens e de mulheres de negócios ou fardas militares. É como se Jarman quisesse mostrar que o estilo de vida dos homossexuais e simpatizantes fosse mais livre, menos formal, menos hipócrita, pois se preocupam menos com as aparências e a formalidade, focando no caráter libertário da homossexualidade. Enquanto Isabella e Mortimer falam sobre os gastos excessivos e as extravagâncias do rei, Isabella usa um colar de pérolas, mostrando a hipocrisia da extrema direita da época, pois se Gaveston e Eduardo desperdiçam os recursos do reino em arte e prazer, eles também fazem uso do dinheiro do povo para coisas supérfluas.

Nesse caso, apesar de serem contra os divertimentos do rei e seu favorito, Mortimer e Isabella também gastam o tesouro em armas, soldados, prisões, guerras e em seus próprios luxos, como joias caras que Isabella ostenta. Trazendo essa mesma questão para tempos mais modernos, William Pencak, em seu livro *The Films of Derek Jarman* (2002), afirma que Jarman tenta mostrar como uma sociedade que reprime os homossexuais renega os mesmos princípios do liberalismo: liberdade, individualidade, igualdade perante a lei, tolerância, etc. Tais princípios são muito valiosos para os ingleses e para a democracia que eles tanto defendem (PENCACK, 2002, p. 65).

Jarman escreveu seu roteiro fazendo menção à era da Dama de Ferro, Margaret Thatcher, a primeira e única mulher inglesa a exercer o cargo de Primeira Ministra. Considerada uma das mais importantes líderes, no século XX, e uma das que se manteve por mais tempo no poder. O governo de Thatcher foi de extrema

direita, marcado pelo desemprego e pela recessão. Thatcher desindustrializou a Inglaterra ao vender as indústrias estatais para a iniciativa privada, o que as levou a procurar mercados, onde a mão de obra era mais barata, causando um desemprego enorme em todo o Reino Unido. Ela liderou seu país contra a Argentina, na guerra das Malvinas ou Falklands, como os ingleses chamam e manteve a soberania daquele arquipélago para os ingleses, o que reacendeu o espírito patriótico do povo britânico e resultou no prolongamento do seu governo.

Embora a ex-premiê britânica Margaret Thatcher tivesse deixado o poder em 1990, sabe-se que sua marca registrada era o colar de pérolas, assim como o colar que Bárbara Bush gostava de ostentar enquanto seu marido, George Bush, esteve no poder nos Estados Unidos. Sendo assim, o colar de pérolas é um sinal da ostentação e do conservadorismo, bem como da mediocridade de uma elite que questiona gastos públicos e, ao mesmo tempo, exibe joias para se autoafirmar. Como já foi dito, o governo de Margaret Thatcher propôs pouco avanço nas questões culturais e progressistas, em uma Inglaterra mergulhada na recessão e na repressão política comandada por ela. Como Primeira-Ministra da Inglaterra, Margaret Thatcher era incapaz de negociar com qualquer forma de representação política do seu tempo, que variava dos sindicatos à oposição, criando uma imagem pública repleta de contradições.

De fato, Derek Jarman fez parte do grupo da contracultura, somando-se a artistas insatisfeitos com os rumos da Inglaterra, de modo que Isabella e Mortimer, a partir do figurino utilizado pelos atores, representam essa Inglaterra possuída por um espírito neoliberal, quando qualquer justificativa é válida para se chegar ao poder e destruir qualquer representação de resistência ao *status quo*; resistência, ironicamente, representada por um rei homossexual, controverso e subversivo. Jarman coloca seu filme no gênero de cinema até então desconhecido do grande público, o *queer cinema*, cuja proposta é trazer visibilidade para os gays e as políticas dos direitos civis, para uma Inglaterra ainda conservadora, com séculos de história de repressão sexual, perseguição religiosa e puritanismo.

De acordo com Pencak, o capitalismo de Thatcher foi responsável pela desindustrialização da Inglaterra. Causou um aumento no número de pobres a quem a elite moralizante rotulava de ociosos, responsáveis por seu próprio sofrimento, e, portanto, merecedores de sua falta de teto, prisão, e repressão (PENCACK, 2002, p. 65). Outra polêmica do governo de Thatcher foi o ato da Seção 28 promulgado, em

1988, que se proibia a promoção da homossexualidade e da aceitação de famílias homossexuais nas escolas públicas. Essa promulgação se deu no auge da divulgação da recém-descoberta Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS), a qual foi associada aos homossexuais e bissexuais.

Talvez, justamente para combater o excesso de conservadorismo da era Thatcher, Jarman tenha acentuado o homoerotismo em algumas cenas. A primeira cena da peça de Marlowe se dá, quando Gaveston lê uma carta do rei convidando-o para compartilhar o reino com ele. O dramaturgo se limita à leitura e à conversa entre Gaveston e os três camponeses. Já em *Eduardo II*, de Jarman, enquanto Gaveston lê a carta, há dois homens nus no plano de trás fazendo sexo. Além disso, há um terceiro camponês que está se vestindo, dando a entender que ele e Gaveston também acabaram de manter relações sexuais. O homoerotismo é óbvio e a cena faz uma divisão bem sólida em dois conceitos importantes para os estudos de gêneros, a distinção entre o homoerotismo e homoafetividade. O homoerotismo é o carnal, exatamente o que os homens fazem entre si nessa cena. A homoafetividade entra em cena quando Gaveston fala do seu rei e do quanto ele ama Londres por ser o lugar onde o rei está:

Ah palavras que me fazem ficar cheio de alegria!
 Qual maior felicidade poderia acontecer a Gaveston
 Que viver e ser o favorito de um Rei?
 Doce príncipe, eu vou; estas, suas falas amorosas
 Me encorajariam a vir nadando da França
 E como Leander, ofegar na areia,
 Para que assim tu sorrisse para mim e me tomasse em teus braços.
 Para os meus olhos que foram exilados, ver Londres
 É como o Elísio para uma alma que acaba de chegar
 Não é que eu ame a cidade ou os homens que ali vivem
 Mas o fato dela ser o porto daquele a quem eu tanto estimo.⁴⁹

Na peça de Marlowe, só depois desse primeiro monólogo é que os camponeses entram em cena. Na versão cinematográfica de Jarman, os camponeses estão em cena desde o início, mas não falam nada. Só Gaveston tem voz, o que nos mostra uma possível denúncia de Jarman em relação à posição dos homossexuais

⁴⁹ Ah words that make me surfeit with delight!/ What greater bliss can hap to Gaveston/ than live and be the favorite of king?/ Sweet prince, I come; these, these thy amorous lines/ might have enforced me to have swum from France/ and, like Leander, gasped upon the sand/ so thou wouldst smile and take me in thine arms./ The “the sight of London to my exiled eyes/ is as Elysium to a new-come soul/ not that I love the city or the men, but it harbours him I hold so dear.” (Marlowe, 2000, p. 151)

desprovidos de bens materiais e de posição social. Eles não têm voz e apenas parecem servir para ter seus corpos usados. Gaveston, que na peça zomba dos camponeses, lhes dá esperança sobre conseguir-lhes um serviço na corte; no filme de Jarman, além de serem humilhados por Gaveston, eles são mandados embora de forma desprezível.

Gaveston diz que não precisa deles, pois suas profissões de marinheiros não são profissões de prestígio, ele prefere os artistas e poetas. Ele os trata como prostitutas, pois no meio da cena de sexo, joga dinheiro em seus rostos e os manda embora. Em Marlowe, esse desprezo existe, mas não de maneira tão enfática. O Gaveston de Marlowe, apenas, diz que prefere os artistas e poetas ao que os camponeses respondem rogando-lhe pragas. Na versão de Jarman, os insultos por parte de Gaveston são maiores e os camponeses não reagem. Essa falta de voz dos camponeses pobres e o desprezo de Gaveston demonstram uma alienação da personagem sobre suas origens. Ele, que não faz parte da nobreza, acaba tratando os seus semelhantes da mesma forma classicista, que é tratado pelos nobres.

De certa forma, Gaveston é motivo de desprezo dos camponeses (e, dessa leitura moderna, as classes mais baixas, o proletariado) por ser um deles marginal. Para alguns homossexuais, a forma de escapar do sistema de opressão é ascender socialmente, sobretudo, pertencer à nobreza (época de Marlowe) e à classe média alta (época de Jarman), uma vez que seus pares sociais o menosprezam por ser 'diferente' e *queer* (estranho, gíria para bicha e *veado*, em inglês). Portanto, para Gaveston, zombar dos camponeses pode também sugerir uma outra leitura da realidade dos homossexuais, motivos de piadas de seus pares, sem lugar na sociedade, dado que nem sempre conseguem empregos ou se encaixar socialmente, quando eles são oriundos das classes mais baixas. Isso geralmente ocorre com o homossexual afeminado, pois, se nega a esconder sua orientação sexual e seus maneirismos, tornando-se motivo de chacota. Além disso, tem que se contentar com os serviços menos prestigiados (faxina e empregado), escondidos em bordéis, inferninhos, como o homossexual Veludo de *A Navalha na Carne*, de Plínio Marcos e a personagem-título do filme *Madame Satã* (2002), de Karim Ainouz.

Por outro lado, William Pencak diz que “Jarman intensifica a ideia de Marlowe de que, para atrair a simpatia da audiência ou sociedade dominante, os gays devem ser sensíveis ao sofrimento dos outros” (PENCAK, 2002, p. 68). Pelo que parece, Gaveston não foi sensível à condição pobre dos camponeses, ao contrário, ao final

dessa cena, ele até faz alusão ao estigma do aids ligado aos homossexuais, na época em que o filme foi filmado, Gaveston pergunta para os camponeses se há hospitais para eles. Essa é uma passagem ambígua, pois não há clareza, se o Gaveston de Jarman questiona os camponeses sobre sua condição social, diante da falta de recursos do governo, para tratar dos doentes ou se está simplesmente menosprezando os camponeses. Isso pode ser mais uma denúncia de Jarman contra o partido Republicano de Ronald Reagan nos EUA e o partido Conservador de Thatcher que fizeram vistas grossas ao avanço da AIDS, por ser considerada uma praga gay (“o câncer gay”), ou seja, dizimaria os homossexuais considerados, como um mal à sociedade, não atacando uma maioria “normal”. Sabemos os resultados dessa política: a contaminação se deu maciça, na década de 80 e 90, ultrapassando os grupos de riscos em função dessa negligência política denunciada na peça *Angels in America* (1993), de Tony Kushner.

No filme de Jarman, Eduardo III aparece ainda criança de brinco e com o chapéu de sua mãe, talvez, como símbolo de uma premonição de que ele reinaria um dia sobre ela. Jarman mostra, também, Eduardo III brincando com armas de brinquedo, destacando assim o que os pais fazem com os filhos desde a infância, para assim guiar as crianças a certas preferências relacionadas à questão de gênero. Como já vimos através da Seção 28 do governo Thatcher, a sociedade britânica proíbe o ensino sobre a diversidade de gêneros sexuais, mas, permite que as crianças tenham brinquedos, que promovem a guerra, a violência, a destruição e a morte.

Em várias cenas do filme, os símbolos da extrema direita do partido Conservador de Thatcher estão presentes. Mortimer, por exemplo, está quase sempre vestido com farda militar, remetendo à intervenção do governo e ao orgulho dos britânicos, quanto à vitória das Ilhas Malvinas. Mulheres e homens aparecem com figurinos de homens de negócio, ressaltando a política neoliberal de Margaret Thatcher, ao praticar a política dos fins que justificam os meios, ao dismantelar sindicatos e privatizar empresas estatais na Inglaterra. Cães perdigueiros aparecem indo caçar raposas e Isabella aparece atirando num veado pendurado em um gancho. Tais cenas fazem referência à caça, esporte muito popular entre a aristocracia inglesa de direita.

Tal esporte é até hoje muito criticado pelos ativistas dos direitos dos animais e se tornou ilegal, em 2004, durante o governo de esquerda de Tony Blair. O esporte

consiste em sair com uma matilha de perdigueiros para exterminar raposas, que, segundo os praticantes do esporte, são uma praga prejudicial à criação de gado e à agricultura. Quando as raposas são apanhadas pelas dezenas de perdigueiros, elas são dilaceradas vivas, causando-lhes muito sofrimento. Na cena em que Isabella convence Mortimer a trazer Gaveston de volta do exílio, ela está atirando em um veado que está preso a um gancho, o que torna o esporte ainda mais covarde, pois o animal está indefeso. Isso é obviamente, uma prenúncia do que será feito com Gaveston que, ao voltar do exílio, será assassinado, graças ao complô do casal e da corte.

A hipocrisia da sociedade heteronormativa e a comparação da época em que Marlowe viveu, com a era Thatcher são elementos sempre retomados na adaptação de Derek Jarman. Como já mencionamos, as falas sobre Eduardo estar gastando todo o tesouro do reino são ditas por Isabella enfeitada com seu caríssimo colar de pérolas. Esse acessório é o favorito de Margaret Thatcher, o qual ela ganhou de presente do seu marido milionário quando seus gêmeos nasceram. Thatcher cortava gastos com serviços essenciais e impunha impostos aos pobres, mas continuava ostentando luxo.

Ainda sobre a hipocrisia da sociedade inglesa, Jarman mostra Mortimer criticando Eduardo por sua relação com Gaveston, dizendo que Gaveston é a ruína do reino, enquanto está na cama com várias prostitutas, algo que o iguala a Gaveston, a quem ele menospreza, por aparecer com prostitutas na primeira cena. Na segunda cena em que Mortimer aparece com prostitutas, elas estão vestidas como *dominatrix* em uma sessão de sadomasoquismo. Dessa forma, independente do gênero, as personagens que representam o poder e a ambição estão ligadas à imposição da dor e da morte, negação do afeto e valorização do dinheiro no filme de Jarman.

Há mais mulheres no filme de Jarman do que na peça de Marlowe; e as mulheres estão sempre de alguma forma exercendo poder, até mesmo as prostitutas, como já mencionamos. Em Jarman, há mulheres entre os nobres que também aparecem como burocratas ou mulheres de negócios. É interessante que Jarman tenha colocado mulheres que, ao chegarem ao poder, agem e quase se vestem como homens. Da mesma forma que, na peça de Marlowe, Isabella vira uma mulher maquiavélica que disputa o poder com Eduardo, seguindo os preceitos de Maquiavel ao preferir a impopularidade e ser temida, a ser amada pelo marido.

Nesse caso, há duas mulheres históricas que se encaixam nesse perfil, uma é a própria rainha Elizabeth I, contemporânea de Marlowe, que mandou matar a própria prima que ameaçava seu trono, pois ela reivindicava seu lugar na linha de sucessão e foi à guerra contra Espanha, dentre outros eventos. A outra é a própria Margaret Thatcher que, por suas medidas duras contra os sindicatos britânicos e por sua intransigência, ganhou o apelido de a *Dama de ferro*, além de, também, ter ido à guerra contra a Argentina. No filme de Jarman, Isabella se torna uma “*dominatrix*” e aparece com uma arma depois de um tempo, assim como Thatcher, que passa de mãe de família a alguém que compra uma guerra, talvez desnecessária com a Argentina.

Referindo-se à Margaret Thatcher, Bette Talvacchia resume brilhantemente tal situação: “É muito significativa para o sistema simbólico de Eduardo II que o passado recente da Inglaterra tenha sido tão afetado pela personificação feminina do controle patriarcal” (TALVACCHIA apud HOPKINS, 2008, p. 85). Ao invés dessas mulheres líderes tentarem fazer algo de diferente para modificar essa sociedade patriarcal que elas lograram o comando, tais mulheres parecem ter tanta necessidade de se autoafirmar como mulheres fortes, não querendo ser comparadas ao sexo frágil. Dessa maneira, elas se distanciam tanto dos seus próprios instintos e das qualidades femininas que, muitas vezes, acabam sendo líderes piores e menos sensíveis que líderes homens e acabam personificando de forma exagerada o controle patriarcal.

Como vemos, Jarman trouxe a história de Eduardo II aos nossos tempos, pois o filme inteiro baseia-se na obra de Marlowe, mas sempre fazendo referências à sua própria época. O abaixo-assinado que os nobres fazem com o objetivo de enviar Gaveston para o exílio é feito, em 1991, ano em que o filme foi lançado. O fundo sonoro dessa cena é o ruído da máquina de datilografia, representando a burocracia das repartições públicas, a burocracia que em muitas instituições fica tão mecânica sobrepondo-se ao bom senso.

A guerra civil dos nobres contra o exército de Eduardo são protestos gays contra o governo, no filme de Jarman. Há, de um lado, o grupo dos direitos LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e *transgenders*) representados pelos ativistas do ‘OutRage!’ grupo que tinha por objetivo lutar por direitos iguais entre homossexuais e heterossexuais. Ativistas desse grupo chegaram a participar como figurantes do filme, com cartazes que diziam: “Parem com a violência contra lésbicas e homens

gays” ou “Tire suas mãos sujas dos nossos corpos!”. Provavelmente, referindo-se às mãos daquele governo que deixou muitos desempregados e que matou centenas de soldados ingleses e argentinos, na guerra das Malvinas. Ou mesmo: “O desejo gay não é crime” provavelmente em referência à polêmica Seção 28, sobre a qual já explicamos anteriormente.

Por outro lado, vemos policiais com cassetetes e escudos marchando contra esses militantes. Há cenas em que policiais atiram em pessoas que estão encurraladas contra o muro, como em regimes ditatoriais que existem em várias partes do mundo. A violência dos policiais, no filme, sugere o comportamento da política de extrema direita que defende veementemente o patriarcado tal qual na época de Eduardo II. Sobre a cena do confronto entre a polícia e os ativistas do ‘OutRage’, Jarman afirma que ela parece lembrar a revolta contra o aumento de impostos no governo Thatcher (JARMAN apud HOPKINS, 2008, p. 82).

Em um retrato íntimo do casal, Mortimer e Isabella aparecem deitados na cama. Ela está com o rosto coberto de creme e Mortimer está lendo um livro chamado “*Unholy Babylon: The secret history of Saddam war*”, em português, “Babilônia não santa: A história secreta da Guerra de Saddam”. Esse livro foi publicado, em 1991, em coautoria de Adel Darwish e Gregory Alexander, correspondentes do jornal *The Independent of London*. O livro faz revelações sobre como Saddam Hussein subiu ao poder e conseguiu dominar o Golfo e, como governos e empresas do ocidente venderam ao Iraque os meios para que ele construísse armas de destruição em massa. Enquanto Mortimer de Marlowe foi inspirado em Maquiavel, como explicamos no segundo capítulo (ver capítulo II) o Mortimer pós-moderno de Jarman se inspira em Saddam Hussein.

Outra cena do filme que toca em questões de poder é a cena em que Isabella mata Kent, irmão de Eduardo II. Ela o mata sugando o sangue de sua jugular tal qual uma vampira, logo em seguida, seu filho, Eduardo III lambe um pouco do sangue do tio. O vampirismo é símbolo de pessoas que roubam a energia de outras, ou, nesse caso, que usurpam o poder de outras para sobreviver. O *Dicionário dos Símbolos* afirma o seguinte sobre o vampiro:

Segundo a tradição, aqueles que foram vítimas de vampiros também transformam-se em vampiros: são esvaziados de seu sangue e, ao mesmo tempo, contaminados. (...) O vampiro mata os vivos tirando a sua substância: só consegue sobreviver graças a sua vítima (CHEVALIER, 2009, p. 930).

Assim, os dois vampiros Isabella e Mortimer apenas conseguem sobreviver vitimando pessoas que estão no poder ou que podem ameaçar o poder, no caso, Eduardo II, Gaveston e Kent. Na cena seguinte, Eduardo III aparece vestido como Isabella e aprisionando os dois como, se ao beber o sangue do tio, tivesse provado e tomado gosto pelo poder. O poder é tão atraente que a câmera de Jarman, por várias vezes, mostra o trono sendo ocupado por diferentes pessoas, ora por Eduardo e Gaveston, ora por Mortimer e Isabella e finalmente por Eduardo III, filho de Eduardo e Isabella. Essa imagem sanguinária de Isabella e Mortimer dada por Jarman é proposital, pois eles defendem o patriarcado dos nobres e de Eduardo I e, de acordo com Pencak, “o pensamento histórico inglês tem geralmente elogiado Eduardo I e mostrado uma imagem vil de Eduardo II” (PENCAK, 2002, p. 56). Historicamente, sabe-se, no entanto, que Eduardo I dizimou povoados inteiros na Escócia, expulsou os judeus e quase arruinou a nação com suas guerras.

Colorindo toda essa atmosfera negra de disputa pelo poder, é possível ver a relação de Gaveston e Eduardo II se concretizando durante o filme. A relação homoafetiva de Gaveston e Eduardo é bem explorada no filme, bem mais que na peça. Jarman mostra os dois assistindo a peças juntos, dançando e sendo muito companheiros um do outro. A despedida de Gaveston, obrigado a ir para o exílio, é romântica e muito triste, pois o rei promete nunca deixar de amá-lo. Eles se despedem de pijamas, dançando ao som da música *Ev'rytime we say goodbye* (1944), do compositor e cantor norte-americano Cole Porter (1891-1964), famoso por suas composições para musicais e trilhas sonoras de filmes.

No filme de Jarman, a canção é interpretada por Annie Lennox (1954 -), cantora e compositora escocesa, política e ativista a favor da diversidade sexual e por recolher fundos para as vítimas da AIDS na África, escolha que ressalta ainda mais o caráter político do filme de Jarman. A música tornou-se um clássico do jazz, sendo regravada desde Chet Baker, Nina Simone, Ray Charles, Ella Fitzgerald, Tony Bennet até a estrela do rock, Rod Stewart, procurando sempre manter a melancolia da composição original. Vale ressaltar que a versão de Annie Lennox está presente na coletânea *Red Hot + Blue*, criada para arrecadar fundos para pesquisas da cura para a AIDS.

A canção fala sobre a dor de ter que partir e dizer adeus a alguém que se ama:

Every time we say goodbye
 I die a little
 Every time we say goodbye
 I wonder why a little
 Why the God above me
 Who must be in the know
 Think so little of me
 They allow you to go

When you're near
 there's such an air
 of Spring about it
 I can hear a lark somewhere
 begin to sing about it
 There's no love song finer
 But how strange the change
 From major to minor
 Every time you say goodbye

Quando compôs essa música, Cole Porter descrevia a partida de soldados americanos para a II Guerra Mundial. Na composição, fica claro o ato da despedida como um ato de morte dos amantes, pois um deles afirma que, toda vez que dizem adeus, “*morre um pouco*” (*I die a little*). A primavera é vista como esperança, quando os amantes estão próximos, por mais que pareça estranho sentir o canto, a mudança de tons da voz (“*from major to minor*”), de maior para menor, talvez reconhecendo a proximidade da perda e da morte do amor.

Depois dessa cena, Gaveston parte para o exílio sendo cuspidado e esbravejado pelos nobres, mas quando volta, é recepcionado por uma banda que toca uma música mais alegre. Eduardo e Gaveston se reencontram dançando aquele ritmo. Logo depois, Gaveston é esfaqueado por Mortimer e, em seguida, assassinado por policiais mascarados, pois o espectador só irá reconhecer Mortimer, quando ele e seus comparsas retirarem suas máscaras.

Jarman fez várias escolhas no filme, com o intuito de mostrar a relação homoafetiva como algo positivo. Não é de se admirar já que ele era assumidamente homossexual e portador do vírus HIV. Os anos 80 e 90 foram difíceis para quem não era heterossexual, pois a AIDS veio à tona na mídia e a sociedade culpava os homossexuais e bissexuais por espalharem a doença, tornando assim a homossexualidade como sinônimo da doença. Ter um intelectual como Jarman falando abertamente sobre essa doença e sobre sua homossexualidade, na sua época, proporcionou outro olhar para a situação. Seu namorado e companheiro,

Kevin Collins, que cuidou dele até o final de sua vida, faz uma participação especial no filme, como o carcereiro, Lightborn.

Na peça de Marlowe, esse personagem é responsável pela morte cruel de Eduardo II ao introduzir um ferro incandescente em seu ânus. Na versão de Jarman, tal ato só ocorre num pesadelo de Eduardo, o que ocorre, na realidade, é a declaração de Lightborn “estas mãos jamais foram manchadas com sangue inocente, nem serão agora manchadas com o sangue de um rei”. Lightborn então joga fora o ferro incandescente e beija o rei. Segundo Pencak, o que Jarman sugere ao mudar o fim de Eduardo, nessa cena, é que “a homossexualidade declarada ao invés de reprimida traz salvação ao invés de morte” (PENCAK, 2002, p. 69).

O filme termina com a câmera dando um panorama de um lugar, onde há vários militantes do grupo ‘OutRage’, com cartazes e camisetas com diferentes dizeres: “*Liberté, Egalité, Fraternité,*” (preceitos da Revolução Francesa) ou “o desejo gay não é crime”. As personagens estão paradas, enquanto a câmera circula como se estivessem fazendo um minuto de silêncio. Ouvimos apenas a voz de Eduardo II, em seu último monólogo, misturada com outras falas da peça:

Mas o que são reis quando o regimento se vai, mas perfeitas sombras num dia de sol? Eu não conheço nada, mas disso eu tenho certeza, a morte termina tudo e que eu só posso morrer uma vez. Venha morte e com seus dedos feche os meus olhos ou se eu viver, deixe-me esquecer de mim mesmo.

3.4.2 *Coração Valente*, de Mel Gibson

Coração Valente (1995) foi um filme dirigido e protagonizado por Mel Gibson. Ganhou os prêmios Oscar de melhor filme e melhor diretor, agraciado com outros prêmios e muito elogiado, na época de seu lançamento. Seu diretor e ator principal Mel Gibson (1956 -) é americano, mas viveu seus anos formativos na Austrália. Atuou em vários sucessos de bilheteria de Hollywood, como *Mad Max* (1979), *Máquina Mortífera I e II* (1989 e 1992), *A Paixão de Cristo* (2004), dentre outros. Foi casado por vinte e seis anos com Robyn Moore, mas divorciou-se, em 2006, ao se envolver com a russa Oksana Grigorieva, com quem teve uma filha. Foi acusado pela russa de violência doméstica e foi proibido de chegar perto da ex-mulher e de sua filha. Várias têm sido as controvérsias relacionadas à vida do ator e diretor, por

ter sido acusado por jornais e revistas de ter feito declarações homofóbicas, machistas e até antissemitas.

Coração Valente é um drama histórico que menciona Edward II, mas não como protagonista da história, e sim como personagem bem apagada da historiografia inglesa. Como se sabe, o protagonista e herói do filme é William Wallace, um rebelde escocês que luta contra o reinado do tirano Eduardo I, e pela independência da Escócia.

Pouco se sabe sobre o nascimento e as origens de William Wallace, a não ser as campanhas contra a monarquia inglesa, na Escócia, e sua derrota, em 1305. Ele teria crescido, no reinado de Alexandre III (1249-1286), rei da Escócia, quando lutou contra as forças inglesas que tentavam dominar o país, forçando sua anexação ao domínio inglês, durante o reinado de Eduardo I. Até hoje William Wallace é símbolo escocês e herói mítico que lutou contra a invasão inglesa na Escócia. A exemplo de Joana D'Arc que teria se exposto à hegemonia inglesa. De fato, é um personagem histórico que renderia um bom material na elaboração de um filme aos moldes de um indivíduo, que representa o sentimento coletivo do seu país diante de um imperialismo cruel e violento.

O narrador da história inicia o filme com a seguinte fala: “Vou contar a história de William Wallace. Os historiadores ingleses vão dizer que sou mentiroso, mas a história foi escrita por aqueles que têm enforcado heróis.” O narrador previu o óbvio, talvez, por isso já tenha se desculpado na primeira cena. Com efeito, o filme tem inúmeras incongruências históricas ao gosto de Hollywood que gosta de construir heróis para filmes, ao reforçar a ideia do homem comum que se insurge contra o sistema. Nesse caso, iremos nos estender sobre as escolhas do ator e diretor Mel Gibson, ao fazer mudanças significativas quanto à representação de Eduardo II, Isabella e Eduardo I, ao longo da película.

O filme é altamente anti-inglês e homofóbico, pois descreve Eduardo I caricato, como um rei sanguinário e inescrupuloso, algo que ele realmente era. Mas o filme o acusa não só de crimes de guerras e traições, como também pelo assassinato do favorito de Eduardo II e pela criação da lei da “Prima Nocte”. Essa lei estabeleceria o direito dos nobres ingleses de terem relações sexuais com todas as noivas escocesas, antes do próprio noivo. Tais crimes são completamente inverídicos. O filme também retrata Eduardo II como um rei fraco, franzino e extremamente afeminado. O próprio ator escolhido tem tais características, as quais são reforçadas

por várias falas de Eduardo I, que diz que não mandará seu filho para negociar com o rebelde escocês William Wallace, porque se o inimigo visse seu filho, se encorajaria a invadir e tomar toda a Inglaterra.

Apesar da tentativa de apagamento histórico do rei homossexual por parte de historiadores mais antigos, as pesquisas biográficas mais atuais, como a de Seymour Phillips (2010), nas quais pautamos esse trabalho, afirmam que ao contrário do que o filme de Mel Gibson mostra, Eduardo II era um homem forte, gostava de esportes e não era afeminado. Vemos essa descrição no filme de Jarman, que mostra Eduardo II e Gaveston como homossexuais, mas com posturas masculinas e não pejorativamente como andróginos afeminados, como o faz Mel Gibson.

Não é de se admirar que Mel Gibson tenha distorcido a história, para apresentar um rei desprezível, já que ele frequentemente aparece nos tabloides do mundo inteiro por apresentar posições preconceituosas, machistas e homofóbicas. Segundo o jornalista Gabriel Rotello, em sua coluna no jornal New York Newsday, do dia primeiro de junho de 1995, “em *Coração Valente*, o príncipe Eduardo não é um vilão que por acaso é gay. Ele é um vilão desprezível porque ele é gay.” O jornalista continua afirmando que só porque você descreve um rei bissexual ou gay, não significa que ele usa batom e vestido de mulher, pois a própria efígie de Eduardo II, na Catedral de Gloucester, mostra um homem forte e barbado, não um travesti.

O filme *Coração Valente*, de Mel Gibson, é extremamente violento. Há várias cenas em que pessoas enforcadas e decapitadas aparecem no filme. As cenas das batalhas são bastante sangrentas, como é de se esperar, por se tratar de um filme de guerra. O pai de Robert de Bruce, nobre e herdeiro do trono escocês, confirma o caráter violento do rei Eduardo I, ao afirmar que ele foi o rei mais impiedoso que já sentou no trono inglês. Isso não deixa de ser verdade, pois como já tratamos nesse trabalho, era exatamente nisso que Eduardo I se diferenciava de seu filho. Enquanto o primeiro pautou seu reino nas guerras e conquistas de territórios, o segundo não estava interessado nas guerras e, por isso foi acusado de ter negligenciado o seu reino. Uma das cenas que mostra bem de perto o caráter agressivo do pai de Eduardo I é quando ele com bastante frieza empurra Gaveston, o favorito de seu filho, pela janela do castelo, algo que, na realidade, nunca ocorreu. De acordo com o

crítico de cinema Brandon Judell, tal cena foi feita para causar gargalhadas no espectador.

O fato disso nunca ter ocorrido, faz desse momento ainda mais terrível. Num mundo, onde ainda frequentemente é considerado justo espancar e massacrar gays e lésbicas e sair impune é aterrorizante ver tal coisa à mostra de forma abominável em Hollywood dos anos 90.

Se o filme fosse uma completa ficção criada por Mel Gibson, ainda assim, o mesmo seria no mínimo homofóbico, porém com partes tocantes e até agradáveis. Mas quando o diretor usa de meias verdades históricas, mais um punhado de mentiras anacrônicas, como é o caso do envolvimento de Isabella com William Wallace, que não tinha nem dez anos de idade, quando o rebelde foi esquartejado. Percebemos que as incongruências históricas servem de respaldo para a leitura de Mel Gibson, envolvendo Eduardo II, uma vez que ele deixa claro sua visão homofóbica. Ele precisa reiterar um vilão fraco, afeminado e covarde para depois reduzir Isabella a uma rainha insatisfeita, sem qualquer ambiguidade em comparação com a peça de Marlowe. Ao engravidar Isabella, William Wallace teria se vingado do povo inglês e de sua “tirania”, porém, acaba por reiterar uma visão reduzida da mulher como receptáculo, uma marionete para satisfazer sua vingança; fato histórico que nunca ocorreu. Percebe-se uma total falta de comprometimento com a história e, por isso o filme não deveria ser considerado um filme biográfico, apenas mera ficção.

Hollywood parece usar um determinado recorte histórico de acordo com suas conveniências e ideologia. Por William Wallace representar o herói típico hollywoodiano, que experimenta a tragédia pessoal e coletiva de um povo, agindo em legítima defesa e, se erguendo da derrota para a vitória pode ser que esse mote tenha servido aos propósitos de Mel Gibson ao descrever um herói que dificilmente acrescenta elementos para compreendermos o William Wallace para, além do mito criado em torno dele. Não é a primeira vez que o roteirista David Ayer descreve os ingleses de forma desfavorável, de acordo com as premissas de um colonizador violento – algo possível – porém a favor de uma visão simplista da história. Pode ser que um filme não tenha obrigação de ser fiel à história, observando detalhes minuciosos de representação, porém, existe o gênero documentário que pode nos fornecer indícios mais relevantes do que o filme *Coração Valente*, de Mel Gibson.

Ao contrário do filme de Gibson, William Wallace não era um pobre camponês que desejava viver humildemente com sua esposa sob o domínio dos ingleses. Antes de tudo, ele era um nobre e proprietário de terras, um cavaleiro (mesmo que menor) reconhecido pela corte inglesa, pois era com esse título que William Wallace negociava a paz com os ingleses. Sua vida, de acordo com inúmeros historiadores, descreve a impossibilidade de um relacionamento amoroso entre Isabella e Wallace, uma vez que ela tinha apenas dois anos de idade quando ele já havia se tornado um mito entre os escoceses. Mas também Eduardo II não teria como aparecer no filme de Mel Gibson, uma vez que ele ainda era uma criança, enquanto seu pai travava guerras para conquistar a Escócia.

Sir Walter Scott (1771-1832) escrevia sobre os mitos escoceses, embelezando seus aspectos heroicos a exemplo de *“Exploits and Death of William Wallace, the Hero of Scotland”*, para agradar o gosto do público, tentando criar uma identidade escocesa no cânone inglês, uma vez que a Escócia tinha sua literatura e cultura à parte, porém, sem ter espaço e reconhecimento acadêmico no período. Em 1810, Jane Porter escreve uma versão romântica de Wallace, em *“The Scottish Chiefs”*, enaltecendo seus feitos heroicos, desde batalhas contra os ingleses até sua morte, como mártir dos abusos da monarquia.

Por outro lado, Nigel Tranter (1909-2000) escreveu um romance histórico mais fiel aos fatos. Tudo parece entrever que a adaptação da vida de William Wallace realizada por Mel Gibson serviu aos propósitos do filme de aventura, gênero rentável para os estúdios hollywoodianos. A maneira como a figura de Eduardo II foi construída pelo ator, produtor e diretor Mel Gibson sugere que Hollywood tenha lhe dado carta branca para adulterar a história a favor de estereótipos comuns do cinema comercial americano. Ou seja, a criação de um herói incorruptível, vilões grotescos e de ações condenáveis, com mensagens ideológicas contra os ingleses e o rebaixamento de um rei polêmico como Eduardo II por ser homossexual. O filme de Jarman, que parece não ter tantas pretensões históricas, é mais comprometido com a história, principalmente com a de seus contemporâneos, ao fazer críticas ao governo Thatcher, além de ter respeitado bastante o texto de Marlowe ao mostrar personagens complexas e multifacetadas. Jarman fez uma releitura da peça de Marlowe, porém, preservando sua essência e ressaltando as denúncias do poder e os preconceitos de sua época e da época de Marlowe. Em contrapartida, Mel Gibson finge ter uma pretensão histórica por realizar um filme, que é categorizado como

‘drama histórico’, mas, que comete muitas inconsistências ao valorizar o maniqueísmo e personagens caricatas, que representam o mal, os típicos vilões concentrados nas personagens inglesas. Ele segue a tradição *pop hollywoodiana* de fazer personagens planas e as separa na dicotomia bem e mal, fazendo um retrato tendencioso tanto de William Wallace quanto de Eduardo I e II. De fato, por se especializar em filmes de ação, o longa-metragem dirigido pelo ator Mel Gibson valoriza o aspecto bélico, tão caro para o gênero dos filmes de guerra ao exaltar a figura de um Eduardo II, fraco e covarde, embora as batalhas descritas, no filme, tenham ocorrido antes do nascimento do filho de Eduardo I.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Marlowe e Shakespeare: diferentes reflexos do mesmo período

Marlowe parece dialogar melhor com a contemporaneidade do que com o seu próprio tempo. Como já mencionamos, a obra de Marlowe é redescoberta no período romântico, época em que ele é visto como o jovem e rebelde pensador, mergulhado no individualismo renascentista. Algumas imagens da época sugerem que Marlowe é, na verdade, um moralista atormentado que dialoga com o pensamento religioso vigente, no reinado de Elizabeth I. Embora essa mesma imagem seja construída a partir de outra, ambivalente, a de um poeta irônico e desiludido com o mundo e a religião, pensamento presente em suas obras. Talvez essa desilusão religiosa ocorra, justamente, pelo excesso de proximidade que o autor teve com a igreja ao estudar, durante um período, para ser pastor. Além disso, o período elisabetano passou por muitas mudanças religiosas, do Catolicismo para o Protestantismo, existindo sempre o risco à espreita de que tudo poderia mudar novamente.

De acordo com documentos oficiais, Marlowe teria trabalhado em missões secretas para a coroa britânica, em instituições católicas na França⁵⁰, possivelmente como espião. Nesse período, política e religião eram partes da mesma coisa, ou seja, algo mais mundano do que sagrado. Provavelmente, esse clima de instabilidade religiosa e todas as vivências do autor o deixaram descrente da religião e de seu próprio tempo, fazendo assim duras críticas aos seus contemporâneos patriarcais e puritanos em muitas de suas peças.

Percebemos que esse humor pessimista e desiludido com sua própria época, foi algo que marcou a obra de Marlowe, bem mais do que a obra de seus contemporâneos, pois vemos que, em geral, suas peças têm teor bastante subversivo e mostram atitudes transgressoras por parte de suas personagens, eles parecem estar sempre em conflito com o *status quo*. Caso não tivesse falecido jovem, talvez sua fortuna crítica superasse a de William Shakespeare, uma vez que

⁵⁰ Todas as biografias de Marlowe mencionam que durante seu mestrado, ele teve de se ausentar para prestar serviço secreto à Coroa britânica, na França e, que um documento oficial da coroa foi enviado à universidade para justificar sua ausência. Tal documento dizia que “Marlowe tinha prestado bons serviços à sua Majestade” (RIGGS, 2007, p. 29).

muitas de suas peças – se comparadas às do “concorrente” – possuem uma estrutura dramática mais complexa, crítica ferina e personagens cheias de ambiguidades. Não podemos deixar de mencionar a diferença entre os heróis de Marlowe e os de Shakespeare, além dos temas abordados por ambos. A comparação entre os dois dramaturgos é feita por muitos críticos, um exemplo é, Swinburne (1909) que afirmou o seguinte sobre Marlowe: “O pai da tragédia inglesa e criador do verso branco foi também o professor e guia de Shakespeare”⁵¹.

Na obra de Marlowe, temos heróis-personagens bastante complexos: marginais, multirraciais, andróginos, personagens que aspiram prazeres proibidos. Tamburlaine, por exemplo, o personagem homônimo de *Tamburlaine the Great* (1590) almejava conquistar o mundo, embora fosse um simples pastor de ovelhas. Fausto de *Dr. Fausto* (1589) desejava todo o conhecimento do mundo, pois já não se satisfazia com o conhecimento acadêmico que lhe era proporcionado; *Barrabás*, de *O Judeu de Malta* (1590) queria toda a riqueza do mundo. *Eduardo II* (1592) desejava boemia, arte e prazer, além disso, o direito de romper com padrões heteronormativos ao se relacionar com outro homem.

Podemos enxergar divergências em temas religiosos ou fantásticos, descritos por Shakespeare e Marlowe. Shakespeare traz em *Hamlet* (1600), por exemplo, a aparição do fantasma de seu pai que lhe pede vingança. Apesar de ser uma cena que foge aos padrões religiosos da época, ela não fere dogmas do Cristianismo, pois um católico poderia aceitar tal espectro como uma alma do purgatório e, um protestante poderia pensar sobre essa mesma aparição como um demônio disfarçado. Da mesma forma, as bruxas de *Macbeth* (1603) entram como um recurso do dramaturgo para atrair os espectadores, apesar de ambas as peças serem bastante subversivas ao mostrar temas que amedrontavam os espectadores, todavia, tais assuntos parecem menos perigosos que o tema tratado por Marlowe em *Dr. Fausto* (1588).

Na peça de Marlowe, as questões religiosas são bem mais perigosas, pois envolvem a perda da alma para toda a eternidade e desrespeitam o catolicismo e o protestantismo. Dr. Fausto aceita o pacto com Mephistopheles em troca de vinte e quatro anos de conhecimento e felicidade. Além disso, a personagem faz declarações terríveis contra dogmas do cristianismo, afirmando que o inferno é uma

⁵¹ The father of English tragedy and the creator of English blank verse was also the teacher and the guide of Shakespeare...” (SWINBURNE apud O’Neill, 1969, p. 20).

fábula, que quando morremos tudo acaba sugerindo que, já que se somos todos pecadores, então, é melhor continuar pecando. Dr. Fausto ameaça saquear Wittenberg, o berço do protestantismo e, em dada cena vai a Roma bater no Papa, ou seja, não respeita nem católicos nem protestantes e, ao final da peça, seu dilema é não ser capaz de se arrepender de seus pecados e acaba tendo seu corpo dilacerado por forças ocultas.

Em *O Judeu de Malta* (1590) de Marlowe, o protagonista Barrabás é uma personagem ainda mais cruel que Shylock de *O Mercador de Veneza* (1598) de Shakespeare. Na peça de Marlowe, todas as personagens das diferentes religiões: judeus, muçulmanos e cristãos são iguais, todos servem apenas aos seus próprios interesses, já na obra de Shakespeare, o cristão Antônio perdoa o judeu Shylock demonstrando assim que os cristãos são superiores aos outros religiosos que aparecem na peça. Percebemos até aqui, a diferença na representação da sociedade feita por Marlowe e Shakespeare, Marlowe, como já mencionamos, parece bem menos esperançoso com relação à sociedade e humanidade em geral.

Podemos citar mais alguns exemplos de semelhanças em temas nas obras de Shakespeare e Marlowe, a mulher dominadora em *Dido* de Marlowe e *Cleopatra* de Shakespeare, por exemplo, com seus parceiros submissos, mostram uma inversão de gêneros fora do comum para a época, tal tema, apareceu na dramaturgia de Marlowe bem antes de aparecer na dramaturgia de Shakespeare. Seus textos foram, portanto, precursores.

Da mesma forma, as peças *Eduardo II* (1592), de Marlowe e *Richard II* (1597) de Shakespeare tratam da relação rei – favorito e a homossexualidade de diferentes maneiras. Essa constatação nos abre uma janela para visualizarmos o ponto de vista de Marlowe e Shakespeare em relação a esse tema delicado e relevante para a nossa análise.

Richard II tem o mesmo tema da peça *Eduardo II*, um rei histórico do período medieval que ascendeu ao trono bem jovem, mas, que é criticado por gastar em excesso e negligenciar seu reino em prol de seus favoritos. O inimigo do rei é seu primo, Henry Bolinbroke, que, assim como Mortimer em *Eduardo II*, Bolingbroke leva os nobres para o seu lado e consegue facilmente destronar o rei, que acaba sendo morto na prisão.

Na peça de Shakespeare, o homoerotismo é apenas implícito nas falas de algumas personagens, já na peça de Marlowe a temática é extremamente

explicitada. Além disso, a relação homossexual em *Richard II* é mostrada na forma de parasitismo ou como Digangi explica “Richard II de Shakespeare figura favoritos reais e parasitas sodomitas”⁵² jamais mostrando qualquer homoafetividade. Esse parasitismo descrito por Shakespeare é a justificativa que Henry Bolingbroke usa para usurpar a coroa. É um parasitismo que pode ser inferido através das falas da personagem.

Os parasitas são o que Bolingbroke chama de pessoas que galanteiam o rei para ganhar seus favores. Green e Bushy, por exemplo, são amigos de Richard que estão sempre em volta do rei, fazendo-lhe cortejos. Shakespeare é muito sutil ao mostrar tais relações como prejudiciais à vida matrimonial do rei com a rainha, até que numa dada cena, Bolingbroke prende os favoritos do rei Green e Bushy. Ele utiliza a justificativa de que eles quebraram a harmonia do leito real por causa de seus pecados, ou seja, enquanto o rei esteve na companhia de seus amigos, o casal não teve a oportunidade de procriar.

Segundo Mário Digangi, especialista em homoerotismo na Renascença, essa é a principal razão pela qual as relações homoeróticas são tidas como “forças potencialmente dissonantes dentro do casamento”.⁵³ A principal preocupação da sociedade era e, em algumas culturas ainda é, o fato dos pares homossexuais não poderem procriar. No caso de se tratar de reis, essa questão é ainda mais importante, pois a linhagem daquela determinada família real depende de sua descendência. É interessante perceber como esse argumento serve para endossar a tomada da coroa, pois, embora Richard II seja visto como sodomita. No entanto, sua linhagem não continua, porque tal argumento é usado como pretexto para a tomada de poder por parte de seu inimigo. Esse mesmo pretexto é usado contra Eduardo II, entretanto, ele confronta aquela sociedade porque deseja o afeto de Gaveston e manifesta isso publicamente, batendo de frente com os nobres e suas atribuições como rei. Ao contrário de Shakespeare, Marlowe não descreve Gaveston apenas como favorito: ele é, para todos os efeitos, o companheiro do rei.

Em termos de personalidade, Richard e Bolingbroke são totalmente opostos. Richard aparece como imaturo, afeminado e um boêmio fraco e, por isso não exerce o papel de gênero masculino de forma exemplar. Por outro lado, Bolingbroke é mostrado como alguém bastante masculino, decidido e um líder forte que exerce seu

⁵² “Shakespeare’s *Richard II* figures royal favorites as sodomitical parasites” (Digangi, 1997, p. 24).

⁵³ “A potentially dissonant force within marriage” (Digangi, 1997, p. 50).

papel de nobre másculo. O fato de Richard negligenciar seu reino e sua rainha justifica Bolingbroke a usurpar o trono. Essa justificativa adotada por Shakespeare, ao retratar as personagens dessa maneira, mostra certa crítica ao Absolutismo, que estava em voga nessa época, além dos perigos do desejo homoerótico, pois mostra a queda de um rei que perdeu a coroa em troca de prazeres ilícitos.

No final da peça, o rei foi destronado e morto na prisão. Ele tem sua queda, em virtude de ter cometido um erro trágico, negligenciar seu reino. Quanto ao final do usurpador, Bolingbroke demonstra uma crise de consciência, pois ele vai para uma peregrinação em Jerusalém para purgar seus pecados. Tal crise de consciência é típica dos heróis da Renascença e, ao colocar tal crise em forma de peregrinação para a personagem, é algo que não corresponde à figura histórica, Shakespeare redime Bolingbroke por ter destronado aquele rei que talvez não merecesse ser rei.

Marlowe apresenta a relação entre Gaveston e o rei Eduardo II de forma mais complexa. Para começar, o dramaturgo mostra claramente a ligação entre Eduardo II e Gaveston expondo uma relação homoerótica e homoafetiva sem poupar seu público de algo que, como já vimos através da história, apesar de existir, era oficialmente proibida.

Embora Gaveston e Eduardo sejam punidos, pelos nobres, com a morte, em várias cenas, suas relações são justificadas pelo afeto que já existia entre eles, bem antes do rei casar com Isabella. Assim, ainda que no início da peça, consigamos enxergar as justificativas de Isabella e Mortimer sobre os motivos que os levam a tentar destronar o rei: gastos em excesso, privilégios para Gaveston, negligência do rei para com Isabella e seu reino, falta de respeito a questões homosociais, etc.. Com o passar das cenas, Marlowe mostra Mortimer e Isabella cada vez mais manipuladores e maquiavélicos e mostra um Eduardo mais curvado pelo sofrimento por ter que lidar com toda oposição por parte dos nobres. Tudo isso nos leva a crer que Marlowe estava criticando aquela sociedade heteronormativa que pune de forma tão cruel quem não segue suas regras. Dessa maneira, apesar de Eduardo e Gaveston terem cometido suas transgressões, o pior transgressor acabou sendo Mortimer, por ter se envolvido sexualmente com a rainha e matado o rei Eduardo de forma tão impiedosa.

Marlowe mostrou, de forma explícita, o que a história tentou esconder, ou seja, a relação de Eduardo e Gaveston não foi uma relação meramente homoerótica, Mortimer e a rainha tiveram um relacionamento e, o que foi feito com Eduardo foi

fruto da disputa de poder, justificado pelas falhas do rei sim e também pelo preconceito. O dramaturgo expõe o espírito renascentista de sua época, já que demonstra, através do sofrimento de Eduardo, uma consciência sofisticada de si mesmo e de sua condição no mundo, descrevendo assim uma personagem com traços do período elisabetano, mas com um individualismo humanista de tempos mais modernos. Assim, o autor antecipa o herói trágico moderno, isolado e sozinho, como demonstrado nas cenas em que Eduardo encontra-se na prisão, cujo sofrimento é doloroso e poético, talvez redimindo o que seria o seu “erro trágico” perante o espectador, amar o impossível.

Marlowe vai além do espírito de sua época, ao criar a personagem do rei Eduardo II como um homem digno, apesar de seus erros trágicos, cuja morte é vingada por seu filho, que o redime em seu discurso final, ou seja, há uma reconciliação do conflito inicial. Apesar de Eduardo II ter ferido gravemente o decoro neoclassicista e o puritanismo vigente da época, sua memória e sua honra não foram afetadas, já que sua morte foi tida mais como uma traição de usurpadores do que como consequência de seus atos libidinosos. Tal representação é bem mais clara na peça de Marlowe do que na história, pois, como sabemos, além do rei ter sofrido um apagamento histórico, os curtos parágrafos dedicados a ele, o acusam de ter sido um rei fraco e, por isso ter realizado um péssimo reinado.

Portanto, Marlowe faz críticas ao excesso de puritanismo de sua época, enquanto Shakespeare apenas mostra o que ocorreu, justificando o usurpador do trono, ao fazer uma reconciliação moral de Bolingbroke com o reino, pois ao final de sua vida, além de negar o assassinato do rei deposto, foi purgar seus pecados na terra santa.

Christopher Marlowe não seria apenas um dramaturgo que inova – para além do cânone de Shakespeare -, mas um autor que utiliza a tradição da Renascença e as recria a seu favor, quando reinventa e faz uma releitura da tragédia clássica. Marlowe expôs em várias de suas peças comportamentos transgressivos naquela sociedade, além de desafiar seus valores.

Segundo Antônio Cândido (2006), duas perguntas são fundamentais para a análise sociológica: “qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?” Pergunta que deve ser seguida imediatamente por “qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?” Ou seja, como “a obra de arte plasma o meio, cria o seu público e as vias de penetração, agindo em sentido inverso ao das influências

externas”? (2006, p. 27). Ou ainda, em outras palavras, como o autor supera as influências que o meio social exerce sobre ele?

Conforme a explicação de Sainte Beuve :

O poeta não é resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônaca individual é única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade (BEUVE apud CANDIDO, 2006, p. 28).

Dessa forma, o autor não pode ser visto como “um simples foco refletor” de sua época, da sociedade em que vive, apesar de ser fruto dela e refletir questões da mesma, esse reflexo aparece transformado, pois passa pelo crivo de sua consciência e essa é individual. É através dessa transformação do reflexo da sociedade que o autor transforma a sociedade e inova o seu “sistema simbólico”.

Ao analisar a História e a importância da obra de Marlowe para o teatro elisabetano e para a literatura universal, desde a Renascença até à contemporaneidade, seus temas polêmicos, suas inovações com o verso branco, com a tragédia e seus personagens subversivos, que ecoam em obras que chegaram aos nossos dias, percebemos que Marlowe descreveu as ansiedades de seus contemporâneos, mas seus questionamentos e seu olhar sobre muitos temas delicados como religião, líderes marginais, inversões de gêneros e sexualidade fizeram dele um autor inovador, por escrever obras com características da “arte da segregação”, por renovar o sistema simbólico de sua sociedade e questionar seus valores.

Marlowe e Shakespeare levantaram um espelho para a audiência elisabetana que ressoaram através da literatura universal, mas enquanto Shakespeare, seu sucessor na escritura de tragédias históricas, foi mais sutil, conservador e mais politicamente correto, questionando pouco aquela sociedade patriarcal; Marlowe foi mais radical, pois mostrou que a sociedade inglesa de sua época punia quem ousasse transgredi-la, questioná-la, ou viver às margens dela.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1968.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BURGESS, Anthony. **A Literatura Inglesa**. São Paulo: Ática, 2004.
- BURGESS, Anthony. **A Dead Man in Deptford**. London: Vintage, 2010.
- BURKE, Peter (org.). **A Tradução Cultural nos Primórdios da Europa Moderna**. Tradução de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Tradução: Vera Costa e Silva... [et al]. 24ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CORAÇÃO VALENTE. Direção: MEL GIBSON. Produção de Mary Alleguen e Kevin de La Noy. Hollywood: I, 1995. California: Icon Entertainment International. 2 DVDs.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. São Paulo: Ed. Unesp, 1995.
- CARTELLI, Thomas. "EDUARDO II". In: CHENEY, Patrick (org.) **The Cambridge Companion to Christopher Marlowe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 158 – 173.
- CHAUCER. Geoffrey. **The Canterbury Tales**. London: Penguin Popular Classics, 1996.
- CHEDGZOY, Kate. Marlowe's men and women: gender and sexuality. In: CHENEY, Patrick (org.) **The Cambridge Companion to Christopher Marlowe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 245 – 261.
- CRAIK, T.W. O Teatro Elisabetano. In: WELLS, Stanley (org.) **English Drama**. Oxford: Oxford Press, 2001. p. 29.
- DABBS, Thomas. Reforming **Marlowe: The Nineteenth-Century Canonization of a Renaissance Dramatist**. London: Associated University Press, 1991.

DIGANGI, Mario. **The Homoerotics of Early Modern Drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

DEATS, Sara Munson. **Sex, Gender and Desire in the Plays of Christopher Marlowe**. London: Associated University Presses, Inc., 1997.

DARWISH, Adel; ALEXANDER, Gregory. **Unholy Babylon: The Secret History of Saddam's War**. New York: Publisher St. Martin's, 1991.

EDWARD II. Direção: Derek Jarman. Produção de Steven Clark-Hall e Antony Root. Londres: British Screen and BBC, 1991. 1 DVD.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: A vontade de saber**. Tradução Maria Thereza Albuquerque e J. A. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 8ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

FRYE, Roland Mushat. **The Renaissance Hamlet: Issues and Responses in 1600**. Princeton: Princeton University press, 1946.

GIAMMARCO, Thaís Maria. Dido: Rainha de Cartago: Uma Proposta de Tradução para a obra de Christopher Marlowe. Campinas: UNICAMP. Disponível em: www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=000466968. Acesso em: 10 de abril de 2012.

GURR, Andrew. **The Shakespearean Stage**. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

HENDERSON, Philip. **Christopher Marlowe**. London: Longmans Publisher, 1994.

HOPKINS, Lisa. Marlowe's reception and influence. In: CHENEY, Patrick (org.) **The Cambridge Companion to Christopher Marlowe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 282 – 296.

HOPKINS, Lisa. **Christopher Marlowe, Renaissance Dramatist**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

JUDELL, Brandon. My long review of homophobic *Braveheart*. **Critics Choice**, New York. Disponível em: https://groups.google.com/forum/?fromgroups#!topic/bit.listserv.gaynet/wRDGjndmMr_c. Acesso em: 27 fev. 2013.

KRONIS, Mônica. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237 – 250, 1992.

LUKÁCS, George. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

- MARLOWE, Christopher. **The Complete Plays**. London: Everyman, 2000.
- MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Trad. Lívio Xavier. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011.
- MARCOS, Plínio. **Plínio Marcos: Melhor Teatro**. São Paulo: Global, 2003.
- MERRITT, Stephanie. **Gaveston**. London: Faber and Faber, 2002.
- O'NEILL, Judith. **Readings in Literary Criticism: Critics on Marlowe**. London: George Allen and Unwin Ltd, 1969.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinzburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PENCAK, William. **The films of Derek Jarman**. North Carolina: McFarland, 2002.
- PHILLIPS, Seymour. **EDUARDO II**. Yale: Yale University Press, 2010.
- POIRIER, Michel. **Christopher Marlowe**. London: Chatto & Windus, 1990.
- PRADO, Décio Almeida. **A Personagem de Ficção**. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/proin/versao_1/ficcao/index01.html>. Acesso em 15 de Agosto de 2011.
- RIGGS, David. Marlowe's life. In: CHENEY, Patrick (org.) **The Cambridge Companion to Christopher Marlowe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 245 – 261.
- ROTELLO, Gabriel. Gays should beware of men in kilts. **New York Newsday**, New York, 01 jun. 1995. Disponível em: <http://www.qrd.org/qrd/media/print/gabriel.rotello/1995/gays.should.beware.men.in.kilts-06.01.95> Acesso em: 27 fev. 2013.
- SPENCER, Colin. **Homossexualidade: Uma História**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- STEANE, J. B. **Marlowe: A Critical Study**. Cambridge: Cambridge Press, 1980.
- SHAKESPEARE, William. **The Complete Plays**. New York: Oxford University Press, 1988.
- TROMLY, Fred B. **Playing with Desire: Christopher Marlowe and the art of tantalization**. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998.

UBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WELLS, Stanley (ed.) **English Drama**. Oxford: Oxford Press, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WHITE, Paul Whitfield (org.). **Marlowe History and Sexuality: New Critical Essays on Christopher Marlowe**. New York: AMS Press, 1999.

ANEXOS

UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO DA PEÇA *EDUARDO II*⁵⁴

TRADUTORA: Mary Ellen Rivera Cacheado

Primeiro Ato, cena um

Entra Gaveston lendo uma carta do Rei que lhe foi trazida.

GAVESTON 'Meu pai faleceu; vem Gaveston, e compartilha o reino com o seu amigo mais querido.'
Ah palavras que me fazem ficar cheio de alegria!
Qual maior felicidade poderia acontecer a Gaveston
Que viver e ser o favorito de um Rei?
Doce príncipe, eu vou; estas linhas amorosas
Me encorajariam a vir nadando da França
E como Leander⁵⁵, ofegar na areia,
Para que assim tu sorrisse para mim e me tomasse em teus braços.
Para os meus olhos que foram exilados, ver Londres
É como o Elísio para uma alma que acaba de chegar
Não é que eu ame a cidade ou os homens que ali vivem
Mas o fato dela ser o porto daquele a quem eu tanto estimo
O Rei, em cujo peito me deixa morrer,
E com o mundo faça inimizade.
Para quê o povo do ártico ama a luz das estrelas,
Se o sol brilha para eles dia e noite?
Adeus ao rebaixamento (Adeus vida de pobre)!
Meu joelho não fará reverência a ninguém além do Rei.
Quanto às multidões, que são apenas faíscas
Desenterram brasas de sua pobreza
Tanti!* Eu vou bajular primeiro o vento

⁵⁴ Temos aqui uma proposta de tradução do primeiro e segundo ato da peça *Eduardo II*, de Christopher Marlowe. Embora o foco do nosso trabalho não seja a tradução, consideramos esse um trabalho importante e necessário para nossas análises. Salientamos que este é um trabalho em progresso e apenas uma proposta de tradução que precisa ainda ser rigorosamente repensada e revisada. Ao término da tradução dos cinco atos da peça, pretendemos publicá-la como a primeira tradução da peça em língua portuguesa e, dessa forma torná-la acessível ao público brasileiro.

⁵⁵ Referência ao mito grego de Hero e Leander. Hero era uma virgem que vivia numa torre separada da terra de Leander, por um mar. Eles se apaixonaram e Leander nadava aquele mar todas as noites para ver Hero, que acaba sucumbindo e se entrega a Leander. Baseado nesse mito, Marlowe escreveu o poema *Hero and Leander* em 1593.

Que olha os meus lábios e voa.
 Mas como, quem são esses?
 Entram três campestinos.⁵⁶

CAMPELINOS: Desejamos prestar serviços a ti.
 GAVESTON: O que sabes fazer?
 1º CAMPELINO: Sei cavalgar.
 GAVESTON: Mas não tenho cavalos. O que tu és?
 2º CAMPELINO: Um viajante.
 GAVESTON: Deixe me ver; tu te darias bem me escoltando na minha trincheira e me contando mentiras na hora do jantar, e, como gosto do teu jeito de falar, escolherei-te. E tu o que és?
 3º CAMPELINO: Um soldado que serviu contra os escoceses.
 GAVESTON: Por que razão, se pode haver hospitais para tais como tu. Eu não faço guerras, portanto, senhor, vá.
 3º CAMPELINO: Adeus, e perea nas mãos de um soldado, A quem recompensaste com um hospital!
 GAVESTON: [À parte] sim, sim, essas palavras dele me afetam Tanto quanto um ganso afetaria a um porco-espinho E jogaria dardos com suas plumas, pensando em espetar meu coração.
 Mesmo assim não faz mal tratar esses homens bem; Vou elogiá-los e fazê-los ter esperança.
 [Para eles] Vocês sabem que eu vim recentemente da França' E ainda não vi minha majestade o Rei.
 Se eu me apressar, Entreterei vocês todos.

CAMPELINOS: Nós agradecemos a sua atenção.
 GAVESTON: Tenho alguns assuntos a tratar; deixem-me a sós.
 CAMPELINOS: Nós vamos esperá-lo aqui na corte.
 GAVESTON: Façam isso. Esses não são homens para mim; Mereço poetas extravagantes, sagacidade agradável, Músicos que, com o toque de uma corda Possam levar o Rei a fazer o que quiserem. Música e poesia são o que mais lhe agradam; Assim, farei bailes de máscara à noite' Doces recitações, comédias e apresentações agradáveis' E de dia, quando ele for para o exterior' Minhas cartas serão floreadas como ninfas da selva' Meus homens como sátiros⁵⁷ pastando no gramado Com os seus pés de cabra dançarão uma dança divertida⁵⁸. Às vezes como um lindo garoto em forma de Diana, Com cabelos que douram a água que nele desliza, Coroas de pérola em seus braços nus, E em suas mãos brincalhonas uma oliveira Para esconder aquelas partes que os homens adoram ver, Ele será banhado na fonte; e lá, endurecido, Alguém como Actaeon, espiando lá do bosque,

⁵⁶ Traduzimos "poor men" ou homens pobres por campestino.

⁵⁷ Mitologia grega

⁵⁸ Antic Hay traduzido como dança divertida. Baseado nesse trecho de Eduardo II, Aldous Huxley intitulou seu romance de 1923 de Antic Hay.

Deverá ser transformado pela deusa furiosa,
E correndo feito um cervo
Puxado por cães latindo e parece morrer.
Coisas assim muito agradam sua majestade, meu senhor.
Aí vem o Rei e os nobres
Do parlamento. Ficarei à parte.

Entra o Rei [Eduardo], [o Eduardo] Lancaster,
Senhor Mortimer, Mortimer Júnior, Edmund, Eduardo, Kent, Guy, Eduardo Warwick,
[e outros].

EDUARDO: Lancaster.

LANCASTER: Meu senhor?

GAVESTON: [À parte] Aquele Lancaster a quem eu abomino.

EDUARDO: Vocês não vão fazer a minha vontade? [À parte] Apesar deles,
farei o que quiser, e esses dois Mortimers,
Que cruzam o meu caminho, saberão que estou me sentindo
contrariado.

SR. MORTIMER: Se o senhor nos ama, meu senhor, odeie Gaveston.

GAVESTON: [À parte] Aquele vilão do Mortimer! Serei sua morte!

MORTIMER JR.: Meu tio aqui, esse conde, e eu mesmo
Juramos ao seu pai em seu leito de morte
Que ele jamais voltaria a esse reino;
E saiba o senhor que antes que eu quebre o meu juramento,
Essa minha espada que deveria arrasar seus inimigos
Deverá dormir dentro da bainha quando o senhor precisar,
E sob sua bandeira, marche contra quem o senhor quiser
Pois Mortimer vai pendurar sua armadura.

GAVESTON: [À parte] Morte dos Deuses!

EDUARDO: Bem Mortimer, te farei engolir essas palavras.
Parece que tu contradizes o teu Rei?
Franzes a testa tal qual o ambicioso Lancaster?
A espada deverá tirar esse franzir de tuas sobranceiras
E curvará esses joelhos que agora ficaram tão duros.
Eu terei Gaveston, e quanto a ti, saberás
Quão perigoso é ficar contra o Rei.

GAVESTON: [À parte] Isso mesmo!

LANCASTER: Meu senhor, por que contraria seus nobres
Que naturalmente lhe amam e lhe honram
Mas age assim com o insignificante Gaveston?
Tenho quatro condados além de Lancaster –
Derby, Salisbury, Lincoln, Leicester.
É mais fácil eu vender todos eles para pagar meus soldados
Do que Gaveston ficar no reino.
Portanto, se ele vier, expulse-o de imediato.

KENT: Barões e condes, vosso orgulho me deixa sem palavras,
Mas agora, vou direto ao assunto, espero.
Lembro-me que no tempo do meu pai,
O Senhor Percy do Norte ficando muito contrariado,
Enfrentou Mowbray na presença do Rei,

Algo que, não fosse ele tão amado pela nossa alteza,
 Ele teria perdido a sua cabeça; mas só com o olhar
 O Rei coneguiu apaziguar o espírito inquieto de Percy
 E Mowbray e ele se reconciliaram.
 Ainda assim, como se atrevem contra nosso bravo Rei em sua
 presença?
 Irmão, vingue-se, e que suas cabeças,
 Presas nos postes por falarem demais, sirvam de exemplo.

WARWICK: Oh, nossas cabeças!

EDUARDO: Sim, vossas, e portanto eu quero um acordo.

WARWICK: Controle sua raiva, gentil Mortimer.

MORTIMER JR.: Não consigo, nem o farei; Tenho que falar.
 Primos, nossas mãos podem ceifar nossas cabeças,
 E atingir a cabeça daquele que lhe faz nos ameaçar.
 Venha tio, deixemos o Rei que está variando
 E de agora em diante discutamos com nossas espadas nuas.

MORTIMER SR.: Wiltshire tem homens suficientes para salvar nossas cabeças.

WARWICK: Toda região de Warwickshire vai amá-lo por minha causa.

LANCASTER: E Gaveston tem muitos amigos na parte norte.
 Adeus, meu senhor, e, ou mude de ideia
 Ou olhe para ver o seu trono
 Flutuando em sangue, e pela sua cabeça dura,
 A cabeça do seu favorito ordinário vai rolar.
 Saem os nobres [exceto Kent]

EDUARDO: Não posso tolerar essas arrogantes intimidações
 Sou um rei, e devo ser rechaçado?
 Irmão, exponha minhas insígnias no campo;
 Vou me aliar aos barões e aos condes,
 E, ou morrer ou viver com o Gaveston.

GAVESTON: [Vindo para a frente] Não posso mais ficar longe do meu senhor.
 [Ajoelha-se.]

EDUARDO: O quê, Gaveston! Seja bem-vindo! Não me beije as mãos;
 Abraça-me, Gaveston, como eu te abraço.
 Por que tens que te ajoelhar? Não sabes quem sou eu?
 Teu amigo, como tu, um outro Gaveston.
 Nem Hylas⁵⁹ sentiu tanto a falta de Hércules
 Quanto tu sentiste a minha desde teu exílio.

GAVESTON: E desde que me fui, nenhuma alma no inferno
 Sentiu tanto tormento quanto o pobre Gaveston.

EDUARDO: Eu sei disso. Irmão, dê as boas-vindas ao meu amigo.
 Agora deixe que os traiçoeiros Mortimers conspirarem,
 Com aquele arrogante Lancaster;
 Meu desejo foi atendido já que me regozijo em te ver
 E é mais fácil o mar destruir a minha terra
 Do que um navio te levar para longe.
 Aqui, te faço Alto Chefe do Gabinete
 Secretário chefe do estado e meu
 Conde de Cornwall, Rei e Chefe de Estado.

⁵⁹ Referência à relação homoafetiva entre Hylas e Hércules na mitologia grega.

GAVESTON: Meu senhor, eu não mereço todos esses títulos.
KENT: Irmão, o menor desses já seria suficiente
Até para alguém mais nobre do que Gaveston.
EDUARDO: Pare, irmão, pois não posso tolerar tais palavras.
[Para Gaveston] Teu valor, meu amigo, está muito acima dos meus presentes;
Portanto, para igualá-lo, recebe meu coração.
Se por essas distinções tu fores invejado,
Dar-te-ei mais, pois para te honrar.
Eduardo se agrada do regimento.
Temes alguém? Terás um segurança.
Queres ouro? Vai ao meu tesouro.
Queres ser amado e temido? Recebe minha aprovação.
Salva ou condena, e em nosso nome comanda
O que quer que esteja em tua mente ou o que desejares.
GAVESTON: Para mim é suficiente desfrutar do teu amor,
Que enquanto eu tiver, sinto-me grande
Tal qual César cavalgando pelas ruas de Roma
Com Reis capturados em seu vagão triunfante.
[Entra o Bispo de Coventry]
EDUARDO: Para onde vai com tanta pressa meu Senhor de Coventry?
COVENTRY: Vou fazer o funeral do seu pai.
Mas então aquele maldito Gaveston voltou?
EDUARDO: Sim, padre, e vive para se vingar de vós,
quem foi a única causa de seu exílio.
GAVESTON: É verdade; mas por respeito a estas túnicas,
Não podes colocar nenhum pé além daqui.
COVENTRY: Eu não fiz nada além do que o que fui obrigado a fazer,
E Gaveston, a menos que recorras,
Como naquela vez o fiz inflamando o parlamento,
Assim farei agora, e tu deverás voltar para a França.
GAVESTON: Resguarda sua reverência, tu tens que me perdoar.
[Ele o segura.]
EDUARDO: Jogue fora sua mitra de ouro, tome de volta o que roubou,
E no canal batize-o novamente.
KENT: Ah irmão, não use de violência contra ele,
Senão ele irá reclamar na jurisdição de Roma.
GAVESTON: Deixe-o reclamar até a jurisdição do inferno.
Eu me vingarei dele pelo meu exílio.
EDUARDO: Não. Poupa a vida dele, mas faz proveito das coisas dele.
Sê tu o Bispo, e recebe os seus alugueis,
E faz com que ele te sirva como o teu capelão.
Dou-te o bispo, aqui, usa-o como quiseres.
GAVESTON: Ele deve ir para a prisão, e morrer acorrentado.
EDUARDO: Sim, frota, para a torre, ou para onde tu quiseres.
COVENTRY: Por esta ofensa tu serás amaldiçoado por Deus.
EDUARDO: Quem está aí?
[Chama os serventes]
Enviem este padre para a Torre.
COVENTRY: Verdade, verdade!
EDUARDO: Mas enquanto isso, Gaveston, vai,

E confisque as coisas dele.
Vem, segue-me, e terás minha guarda
Para te acompanhar fazendo isso e trazer-te são de volta.
GAVESTON: O que um padre faz com uma casa tão bonita?
Uma prisão combina mais com sua santidade.
[Saem.]

Primeiro Ato, Cena Dois

Entram os dois Mortimers [de um lado], Warwick e Lancaster [do outro lado].

WARWICK: É verdade, o Bispo está na Torre,
E suas coisas assim como o seu corpo foram dados a Gaveston.

LANCASTER: O quê! Eles vão tiranizar até a Igreja?
Ah, rei insensato! Maldito Gaveston!
Esta terra, que foi corrompida pelos passos deles,
Será o sepulcro eterno deles ou o meu.

MORTIMER Jr: Bem, deixe aquele francês rabugento guardá-lo;
Pois a não ser que sua respiração seja a prova de espada, ele há
de morrer.

MORTIMER Sr: Como assim, por que o conde de Lancaster desanima?

MORTIMER Jr: Pela mesma razão que Guy de Warwick está descontente?

LANCASTER: Aquele vilão do Gaveston foi transformado num conde.

MORTIMER Jr Um conde!

WARWICK: Sim, e além disso, ele é o Chefe de Gabinete do reino,
E Secretário também, e Chefe de Estado

MORTIMER Sr: Não, nós não sofreremos isso.

MORTIMER Jr: Por que não nos colocam para o serviço de confisco?

LANCASTER: Agora é 'Meu Senhor de Cornwall' toda hora;
E feliz do homem a quem ele responde
Com um acenar, com o chapéu e com um bom olhar.
Assim, de braços dados, o Rei e ele marcham;
a guarda o serve
e toda a corte parece favorecê-lo.

WARWICK: Assim, apoiado no ombro do Rei,
Ele acena, despreza e sorri aos que passam.

MORTIMER Jr: Homem nenhum o enfrenta?

Todos o suportam, e ninguém ousa dizer uma palavra.

MORTIMER Jr: Ah, isso mostra a inferioridade deles, Lancaster.
Fossem eles todos condes e barões do meu tipo,
Nós já o teríamos tirado do seio do Rei,
E teríamos enforcado esse plebeu no portão da corte,
Esse que engole seu veneno de orgulho ambicioso,
Será a ruína do reino e a nossa.

[Entram o Arcebispo de Canterbury e um atendente].

WARWICK: Aí vem a elegância do Senhor de Canterbury.

LANCASTER: Sua fisionomia mostra que ele não está contente.

CANTERBURY: [ao criado] Primeiro suas vestes sagradas foram rasgadas e destruídas;
Então puseram suas mãos violentas sobre ele, depois
Ele mesmo foi aprisionado e seus pertences confiscados.
Isso dá testemunho ao Papa. Vá, leve o cavalo.
[Sai o criado.]

LANCASTER Meu senhor, levantarás guerra contra o Rei?
CANTERBURY E eu preciso? O próprio Deus levanta guerras quando usam de violência contra a Igreja.

MORTIMER Jr.: Então te juntarás a nós
Para banir ou decapitar aquele Gaveston?

CANTERBURY: O que me resta, meus senhores? Pois isso me preocupa;
O Bispo de Coventry é dele.
[Entra a Rainha]

MORTIMER Jr.: Senhora, para onde anda tão depressa?
ISABELLA: Para a floresta, gentil Mortimer,
Para viver em tristeza e doloroso descontentamento,
Pois agora o meu Rei não me olha mais
Mas idolatra o amor de Gaveston.
Ele louva a seu rosto e se pendura em seu pescoço'
Sorri em seu rosto e sussurra em seus ouvidos,
E quando eu venho, ele franze a testa, como se dissesse
'vai embora, vês que tenho Gaveston'.

MORTIMER Jr.: Senhora, pode retornar à corte novamente.
Nós vamos mandar aquele francês aliciador dissimulado para o exílio,
Ou perderemos nossas vidas, e mais, antes que esse dia chegue,
O Rei há de perder sua coroa, pois nós temos poder,
E coragem também, para nos vingarmos.

CANTERBURY: Mas não levante sua espada contra o Rei ainda.
LANCASTER: Não, mas levantaremos contra Gaveston a partir de agora.
WARWICK: E a guerra será o meio que usaremos, ou ele ainda se manterá.
ISABELLA: Então deixe-o ficar; pois ao invés de meu senhor sofrer rebeliões civis,
Prefiro eu viver uma vida de melancolia,
E deixe-o brincar com o seu favorito. (67)

CANTERBURY: Meus senhores, para amenizar isso, deixem-me falar.
Nós e os outros conselheiros
Vamos nos encontrar, e com o consentimento do general
Confirmar a sua exclusão com nossas mãos e nossos selos.

LANCASTER: O que confirmarmos vai frustrar o Rei.
MORTIMER Jr.: Assim, nós nos revoltaremos contra ele legalmente.
WARWICK: Mas diga, meu senhor, onde será essa reunião?
CANTERBURY: No Novo Templo.
MORTIMER Jr.: Satisfeito.
CANTERBURY: E nesse ínterim, eu imploro a todos
Para atravessarem para Lambeth e lá fiquem comigo.

LANCASTER: Vamos então, partamos.
MORTIMER Jr.: Senhora, até logo. (79)
ISABELLA: Até logo, bom Mortimer, e por mim
Evite levantar armas contra o Rei.

MORTIMER Jr.: Sim, se o acordo for bem sucedido, caso contrário, é o meu dever.
[Saem severamente.]

Primeiro Ato, Cena Três

[Entram Gaveston e Edmundo, o Conde de Kent.]

GAVESTON: Edmundo, o poderoso príncipe de Lancaster,
Que tem mais condados que um asno pode suportar,
E os dois Mortimers, dois homens notáveis,
Com o Guy de Warwick, aquele cavaleiro formidável,
Estão indo em direção a Lambeth. Lá, deixe-os ficar.
[Saem.]

Primeiro Ato, Cena Quatro

[Entram os nobres Lancaster, Warwick, Pembroke, Mortimer Senior, Mortimer Junior, e o Arcebispo de Canterbury acompanhados].

LANCASTER: Aqui está o formulário sobre o exílio de Gaveston.
Fique feliz em assiná-lo.

CANTERBURY: Dê-me os documentos.

LANCASTER: Rápido, rápido, meu senhor. Estou louco para assinar meu nome.
[Canterbury assina, e os outros fazem o mesmo].

WARWICK: Mas eu estou mais louco para vê-lo banido.

MORTIMER Jr.: O nome Mortimer deve amedrontar o Rei.
A não ser que ele se livre daquele plebeu.
[Entram Eduardo, o Rei, e Gaveston e Kent. Eduardo põe Gaveston no trono ao seu lado].

EDUARDO: O que foi, estão melindrados por Gaveston sentar aqui?
É a nossa vontade, e assim o faremos.

LANCASTER: Vossa majestade faz bem em colocá-lo ao seu lado,
Pois em nenhum outro lugar ele estará mais seguro.

MORTIMER Jr.: Que homem de berço poderia tolerar essa visão?
Quam male conveniunt! (qual deles concorda!)
Vejam que olhar mais desdenhoso ele tem.

PEMBROKE: Como podem leões reais bajularem formigas?

WARWICK: Vassalo ignóbil, que gosta de Fáeton
Aspira governar o sol!

MORTIMER Jr.: A queda deles está ao nosso alcance, eles estão perdendo as
forças.
Nós não vamos ser confrontados ou mal vistos.

EDUARDO: Pegue aquele traidor o Mortimer!

MORTIMER Sr.: Peguem aquele traidor o Gaveston!

KENT: É este o serviço que vocês prestam ao Rei?

WARWICK: Nós conhecemos as nossas obrigações. Deixe que ele conheça
os seus nobres.

[Eles agarram Gaveston.]

EDUARDO Para onde vocês vão levá-lo? Deixem-no ou vão morrer!

MORTIMER Sr. Nós não somos traidores, portanto, não nos ameace.

GAVESTON Não, não os ameace, meu senhor, despeça-os.
Se eu fosse rei –

MORTIMER Jr.: Seu vilão, por que dizes isso para o rei,
Tu que não és sequer um cavalheiro de berço?

EDUARDO: Mesmo que ele fosse um camponês,
Eu faria todos e até o mais arrogante de vocês se rebaixarem a ele.

LANCASTER: Meu senhor, não deveis nos menosprezar.
Levem o odioso Gaveston!

MORTIMER Sr.: E o Conde de Kent que está a seu favor.
[Saem Kent e Gaveston sob escolta.]

EDUARDO: Não coloquem suas mãos violentas sobre o Rei. 35
Aqui, Mortimer, senta-te no trono de Eduardo;
Warwick e Lancaster, ponham a minha coroa.
Já houve um rei tão destronado quanto eu?

LANCASTER: Aprenda então a nos governar melhor.

MORTIMER Jr.: O que fizemos, será mantido pelo sangue que corre em nosso coração.

WARWICK: Tu achas que vamos tolerar esse orgulho arrogante?

EDUARDO: Raiva e fúria colérica me deixam boquiaberto.

CANTERBURY: Por que o senhor se afeta tanto? Seja paciente, meu senhor,
E veja o que nós os seus conselheiros temos feito.

MORTIMER Jr.: Meus senhores, agora sejamos firmes, e
Ou fazemos nossa vontade ou perdemos nossas vidas.

EDUARDO: É isso que vocês querem, seus nobres atrevidos?
Antes que meu doce Gaveston parta para longe de mim,
Esta ilha será engolida pelo oceano
E vagará solitária pelo Inde.

CANTERBURY: Vocês sabem que sou o embaixador do Papa.
Pela sua fidelidade à Roma,
Assine o exílio dele como fizemos.

MORTIMER Jr.: [Para Canterbury]
Excomungue-o, se ele se recusar, assim podemos
Depô-lo e eleger um novo rei.

EDUARDO: Sim, aí vai, no entanto, ainda não me darei por vencido.
Excomunguem-me, deponham-me, façam o pior possível.

LANCASTER: Então não hesite, meu senhor, mas faça-o logo.

CANTERBURY: Lembre-se de como o Bispo foi insultado;
Ou você o bane, ele que foi a causa disso
Ou eu irei agora mesmo livrar esses senhores
de seus deveres e fidelidade para com o senhor.

EDUARDO: [À parte] Não me adianta ameaçar; Preciso ser razoável.
o embaixador do Papa será obedecido.
[Para Canterbury] Meu senhor, você deve ser Chanceler do reino,
Você, Lancaster, Alto Almirante da esquadra,
O Jovem Mortimer e seu tio serão condes,
E você, Senhor de Warwick, Presidente do Norte,

[Para Pemboke] E você do País de Gales. Se isso não contentá-los,
 Façam vários reinos dessa monarquia,
 E dividam-no igualmente entre vocês,
 Assim poderei ter um cantinho
 Para brincar com meu querido Gaveston.
 Nada vai mudar. Estamos resolvidos.

CANTERBURY: Venha, venha, assine.

LANCASTER: Por que ama alguém a quem o mundo odeia?

MORTIMER JR.: Porque ele me ama mais que o mundo inteiro.

EDUARDO: Ah, vocês não são nada além de homens brutos de mentes selvagens
 Que buscam a ruína do meu Gaveston.
 Vocês que nasceram como nobres deveriam ter pena dele.
 O senhor que nasceu como um rei é que deveria enxotá-lo.
 Por vergonha, assine, e deixe esse lunático partir.

WARWICK: Pressione a fazê-lo, meu senhor.

MORTIMER Sr.: Está satisfeito por bani-lo do reino?

CANTERBURY: Vejo que tenho que aceitar, portanto, tenho que ficar contente.
 Ao invés de assinar com tinta, assinarei com minhas lágrimas.
 [Assina.]

EDUARDO: O Rei está perdido de amor por seu favorito.

MORTIMER Sr.: Está feito, e agora, mão amaldiçoada, podes cair.

LANCASTER: Dê-me aqui; Eu estamparei nas ruas.

MORTIMER Jr.: Vou tratar de despachá-lo prontamente.

CANTERBURY: Agora meu coração está tranquilo.

WARWICK: E o meu também.

PEMBROKE: Isso será boas-novas para todos.

MORTIMER Jr.: Sendo ou não, ele não vai mais se demorar aqui.
 Saem os nobres [deixando Eduardo].

EDUARDO: Como eles são ágeis em banir aquele a quem eu amo!
 Eles não se mexeriam, fosse para me fazer um bem.
 Por que um rei deve ser subjugado por um padre?
 Orgulhosa Roma, que trama contra teus noivos imperiais.
 Com essas velas supersticiosas
 Com os quais tuas igrejas anti-Cristãs queimam
 Queimarei seus prédios e farei com que
 Torres papais beijem o mais baixo dos chãos,
 Com uma chacina de padres farei o canal do rio Tiber encher,
 E bancos de areia subirem mais altos com seus sepulcros.
 Quanto aos nobres que apoiam o clero,
 Se eu for rei, nenhum deles deverá viver.
 [Entra Gaveston.] (105)

GAVESTON: Meu senhor, ouço rumores por toda parte de que
 fui banido e que devo sair dessa terra.

EDUARDO: É verdade, doce Gaveston. Quem me dera não fosse verdade!
 O embaixador do Papa assim o quer,
 E assim deve ser ou serei deposto.
 Mas eu vou reinar para me vingar deles,
 E, portanto, doce amigo, aceite isso pacientemente.
 Onde quer que tu estejas, mandarei ouro suficiente;

E não ficarás longe por muito tempo, ou, se ficares,
Irei ter contigo. Meu amor nunca esmorecerá.

GAVESTON: Então todas as minhas esperanças viraram esse inferno de
tristeza?

EDUARDO: Não rasgues o meu coração com tuas palavras dilacerantes.
Se tu vais para longe daqui, eu sou banido de mim mesmo.

GAVESTON: Partir daqui não é o que me entristece,
Mas abandonar aquele, em cujo olhar gracioso
O abençoado Gaveston está,
Pois em lugar nenhum hei de encontrar felicidade.

EDUARDO: É só isso que atormenta minha alma infeliz,
Pois queira eu ou não, tu tens que partir.
Sê o governador da Irlanda em meu lugar,
Fica lá até quem sabe o destino te chamar de volta para casa.
Aqui, leve meu retrato e deixe-me carregar o teu.
[Ele trocam retratos em miniatura.]
Oh, quem me dera poder te manter aqui, como a esse retrato,
Como eu era feliz, mas agora sou o mais deprimido!

GAVESTON: É algo digno de pena de um rei.

EDUARDO: Não deves ir; Vou te esconder, Gaveston.

GAVESTON: Serei encontrado, aí então haverá ainda mais sofrimento.

EDUARDO: Palavras carinhosas e conversas mútuas aumentarão nossa
tristeza;
Portanto, com um abraço em silêncio, devemos partir.
Fique, Gaveston, não consigo te deixar partir ainda.

GAVESTON: A cada olhar meu senhor, uma lágrima cai;
Vendo que tenho que ir, não renove meu pesar.

EDUARDO: O teu tempo aqui é curto,
Portanto, peço que me permitas te olhar o quanto quiser.
Mas vem, Gaveston, vou te acompanhar em teu caminho.

GAVESTON: Os nobres não vão gostar.

EDUARDO: Não me importo com a raiva deles. Vem, vamos lá.
Devíamos retornar ao invés de ir!
[Entra a rainha Isabella.]

ISABELLA: Para onde vai o meu senhor?

EDUARDO: Não venha me paparicar, sua meretriz francesa; vá-se daqui.

ISABELLA: Quem eu devo paparicar senão o meu marido?

GAVESTON: Mortimer; com quem a rainha cruel...
Bem, não direi mais nada; o senhor que julgue o resto.

ISABELLA: Ao dizer isso, tu me ofendes, Gaveston.
Já não basta tu corromperes o meu senhor,
E serdes a perdição de seu afeto,
Tu ainda questionas a minha honra?

GAVESTON: Não foi isso que quis dizer; peço perdão à vossa excelência.

EDUARDO: Tu és muito íntima daquele Mortimer,
E por teus meios, Gaveston é exilado agora;
Mas gostaria que tu reconciliasses os nobres,
Ou tu nunca te reconciliarás comigo.

ISABELLA: Vossa majestade sabe que não tenho poder para isto.

EDUARDO: Então, sai, não me toques. Vem, Gaveston.

ISABELLA: [Para Gaveston] Vilão, és tu que me roubas do meu senhor.

EDUARDO: Não fales com ela; deixe-a ficar aí à míngua.
 ISABELLA O que fiz, meu senhor, para merecer tais palavras?
 Sejam testemunhas das lágrimas que Isabella deixa cair,
 Sejam testemunhas desse coração, que ao suspirar por ti, se dilacera,
 O quanto o meu senhor significa para pobre Isabella.
 EDUARDO: E o céu é testemunha do que tu significas para mim.
 Isso, chora, pois, até Gaveston ser revogado,
 Esteja certa de que ficarás bem longe de mim.
 [Saem Eduardo e Gaveston.]

ISABELLA: Oh, rainha infeliz e angustiada!
 Queria que quando eu tivesse deixado minha amada França e embarcado,
 Aquele Circe⁶⁰ encantado, navegando pelas ondas,
 Tivesse me transformado, ou que no dia do casamento a taça do Hímen estivesse cheia de veneno,
 Ou naqueles braços que abraçaram meu pescoço
 Eu tivesse sido asfixiada, e não tivesse vivido para ver O Rei, meu senhor me abandonar assim.
 Como a louca Juno vou encher a terra com Murmúrios medonhos de choros e suspiros,
 Pois Jove⁶¹ nunca mimou Ganímedes
 Tanto quanto ele mimou o amaldiçoado Gaveston.
 Mas isso vai aguçar mais a sua ira;
 Preciso implorá-lo, preciso falar com ele de forma gentil,
 E ser útil em trazer Gaveston de volta.
 E ainda assim, ele vai sempre mimar Gaveston,
 E assim serei para sempre infeliz.

[Entram os nobres Lancaster, Warwick, Pembroke, Mortimer Sr, Mortimer Jr para Isabella, a Rainha.]

LANCASTER: Olhe onde a irmã do rei da França
 Senta com os punhos cerrados batendo no peito.
 WARWICK: Temo que o Rei a tenha mal tratado.
 PEMBROK: Duro é o coração que machuca uma santa como ela.
 MORTIMER Jr.: Eu sei que já faz algum tempo que ela chora por Gaveston.
 MORTIMER Sr.: Por que? Ele se foi.
 MORTIMER Jr.: Senhora, como está? Como tem passado a sua alteza?
 ISABELLA: Ah Mortimer! Agora o ódio do Rei veio à tona,
 E ele confessa que não me ama.
 MORTIMER Jr.: Chore, senhora, então, e não o ames.
 ISABELLA: Não, preferia morrer mil mortes.
 E ainda assim eu amo em vão, ele nunca vai me amar.
 LANCASTER: Não tenha medo, senhora; agora que seu favorito se foi,
 O humor libertino dele passará rapidamente.
 ISABELLA: Oh nunca, Lancaster! Estou sendo obrigada a

⁶⁰ Maga que manteve Odisseus em sua ilha e transformou os seus homens em suínos (Mitologia Grega)

⁶¹ É o mesmo Zeus.

Suplicar a todos vocês por sua revogação;
Esta é a vontade do meu Senhor, e é isso que devo fazer,
Caso contrário, serei banida da presença da minha alteza.

LANCASTER: 'Por sua revogação!' Senhora, ele não vai voltar,
A não ser que o mar traga de volta um naufrágio com o seu corpo.

WARWICK: E contemplar algo assim tão belo
Não há um dentre nós que não levaria esse cavalo à morte.

MORTIMER Jr.: Mas, a senhora, quer trazê-lo de volta?
ISABELLA: Sim, Mortimer, pois até a sua volta
O Rei irado me baniu a corte;
E portanto, como me amas e me aprecias,
Sejas tu meu advogado para com esses nobres.

MORTIMER Jr.: O quê, vai me fazer suplicar por Gaveston?
MORTIMER Jr.: Supliquem por ele como queiram. Eu estou decidido.

LANCASTER: Eu também, meu senhor. Tire essa idéia da cabeça da Rainha.
ISABELLA: Oh Lancaster, deixe-o dissuadir o Rei,
Caso contrário, é contra a minha pessoa que ele vai se voltar.

WARWICK: Então, não fale por ele, deixe o plebeu ir-se embora.
ISABELLA: É por minha causa que falo isso, não por ele.
PEMBROKE: Falatório não vai adiantar, portanto, vamos parar.

MORTIMER Jr.: Bela Rainha, evite pescar o peixe
Que, ao ser fígado, mata aquele que o pegou -
Falo daquele peixe-elétrico odioso que é o Gaveston,
Quem nesse momento, eu espero, flutua sobre o mar irlandês.

ISABELLA: Querido Mortimer, sente aqui comigo um pouco,
E eu te darei razões relevantes
Para que tu logo aceites a revogação do exílio dele.

MORTIMER Jr.: É impossível; mas diga o que tem em mente.
ISABELLA: Está bem, mas ninguém além de nós pode ouvir.
[Eles falam à parte.]

LANCASTER: Meus senhores, apesar da rainha tentar convencer Mortimer,
Vocês estão decididos e permanecem ao meu lado?

MORTIMER Sr.: Eu não vou ficar contra o meu sobrinho.
PEMBROKE: Não temas, as palavras da Rainha não vão fazê-lo mudar de
ideia.

WARWICK: Não? Prestem atenção em quão ardentemente ela o implora.
LANCASTER: E vejam como o seu olhar recusa friamente.
WARWICK: Ela sorri. Agora, pela minha vida, ele mudou de ideia.
LANCASTER: Eu prefiro perder a amizade dele, garanto que sim.

MORTIMER Jr.: [Voltando-se aos nobres]
Bem, é uma necessidade e assim deve ser.
Meus senhores, eu abomino esse vil Gaveston
Espero que nenhum dos senhores questione isso
E, portanto, eu suplico pela revogação do seu exílio,
Não é por causa dele, ou em nosso próprio benefício –
Ao contrário, em favor do reino e do Rei.

LANCASTER: Que vergonha, Mortimer, não te desonres!
Como pode? Não foi uma coisa boa bani-lo?
Será possível? Vão trazê-lo de volta?
Tais razões tornam o branco negro e fazem da noite escura dia.

MORTIMER Jr.: Meu Lorde de Lancaster, mais respeito.
LANCASTER: De maneira alguma o contrário pode ser verdade.
ISABELLA: Ainda assim, meu senhor, ouça as suas alegações.
WARWICK: Tudo o que ele fala é o mesmo que nada; estamos decididos.
MORTIMER Jr.: Não desejarias que Gaveston estivesse morto?
PEMBROKE: Sim, gostaria.
MORTIMER Jr.: Então por isso mesmo, meu senhor, dê-me permissão para falar.
MORTIMER Jr.: Mas sobrinho, não banque o enganador.
MORTIMER Jr.: Isso que eu imploro é de extremo zelo
Para consertar o Rei e para fazer o bem pelo nosso país.
Vocês não sabem que Gaveston tem um depósito de ouro,
Os quais podem comprar-lhe amigos na Irlanda
Para enfrentar o mais poderoso de nós?
E onde ele pode viver e ser amado
Seria difícil para nós derrubá-lo.
WARWICK: Marque isso, Lorde de Lancaster.
MORTIMER Jr.: Mas se ele estivesse aqui, detestado como ele é,
Quão fácil seria subornar um escravo qualquer
Para cumprimentar sua nobreza com um punhal,
E ninguém tiraria a razão do assassino,
Ao contrário, seria elogiado pelo ato de bravura
E colocaria seu nome na História
Por expurgar do reino tal praga.
PEMBROKE: O que ele diz é verdade.
LANCASTER: Sim, mas como então isso não foi feito antes?
MORTIMER Jr.: Porque, meus lordes, não foi pensado antes.
Além do mais, quando ele souber que cabe a nós
Bani-lo, ou trazê-lo de volta,
Vai fazê-lo baixar a crista do seu orgulho. (276)
E terá medo de ofender até o pior dos nobres.
MORTIMER Sr.: Mas e se ele não o fizer, sobrinho?
MORTIMER Jr.: Então faremos um motim,
De uma maneira ou de outra, o tiraremos,
É traição levantar-se contra o Rei.
Assim, traremos o povo para o nosso lado,
O qual, por causa do pai dele, está inclinado para o lado do Rei.
Mas não podem tolerar um cogumelo que cresceu da noite para o
dia,
Tal qual meu Conde de Cornwall,
Nos mantém abaixo da nobreza.
E quando os plebeus e os nobres se juntarem,
Nem mesmo o Rei conseguirá ser escudo para Gaveston;
Nós o arrancaremos da mais forte amarra que ele tiver.
Meus senhores, se eu fizer isso de forma negligente,
Considerem-me tão baixo quanto Gaveston.
LANCASTER: Nessas condições eu aceito.
PEMBROKE: E assim farei eu.
WARWICK: E eu.
MORTIMER Sr.: Eu também.
MORTIMER Jr.: Com isso, fico muitíssimo agradecido,
E Mortimer descansará quando me ordenarem.

ISABELLA: E quando eu, Isabella, esquecer desse favor,
Deixem-me viver abandonada e miserável.
Mas vejam, meu senhor Rei feliz,
Quando o Conde de Cornwall estiver a caminho,
E quando retornar. Essas notícias vão alegrá-lo muito,
Todavia, não tanto a mim. Eu o amo mais,
Do que ele ama Gaveston. Se ele me amasse
A metade do que eu o amo, eu seria muito abençoada.
[Entram o Rei Eduardo, desolado [acompanhado por Beaumont, o
Secretário da Coroa.]

EDUARDO: Ele se foi, e pela sua ausência estou em luto.
A tristeza nunca chegou tão perto do meu coração
Como dói a falta do meu querido Gaveston,
Se a receita da minha coroa pudesse trazê-lo de volta,
Eu a daria de graça aos meus inimigos.
E me consideraria no lucro, em comprar um amigo tão precioso.

ISABELLA: Escute como ele é obcecado por seu favorito.

EDUARDO: Meu coração é como uma bigorna na tristeza,
Que bate nela tal qual os martelos dos Ciclopes
E com o barulho aumentando a vertigem em meu
E me deixa louco por meu Gaveston
Ah se eu tivesse uma fúria desatada vinda do inferno,
E com o meu cetro real tivesse me golpeado até a morte,
Quando fui forçado a deixar meu Gaveston!

LANCASTER: Diabolo! Que paixão é essa?

ISABELLA: Meu amável senhor, venho lhe trazer notícias.

EDUARDO: Que falaste com Mortimer?

ISABELLA: Que Gaveston, meu senhor, será revogado.

EDUARDO: Revogado! A notícia é boa demais para ser verdade.

ISABELLA: Mas vais me amar se for verdade?

EDUARDO: Se for, o que Eduardo não fará?

ISABELLA: Por Gaveston, não por Isabella.

EDUARDO: Por ti, bela Rainha, se tu amares Gaveston,
Pendurarei uma língua de ouro no teu pescoço,
Em reconhecimento pelo bom sucesso de sua súplica.
[Põe os braços ao redor dela]

ISABELLA: Nenhuma outra joia ao redor do meu pescoço pode ser mais
preciosa
que essa, meu senhor, nenhuma poderia me proporcionar mais
riqueza
do que esse rico tesouro.
[Beijam-se.]

EDUARDO: Ah, como um beijo reanima pobre Isabella!
Mais uma vez receba a minha mão, e que esse seja
Um segundo casamento entre você e eu.

ISABELLA: E tomara que esse seja mais feliz que o primeiro.
Meu senhor, mostre gentileza ao falar com os nobres,
É o que eles esperam do senhor,
De joelhos saúdem vossa majestade.
[Os nobres se ajoelham.]

EDUARDO: Bravo Lancaster, abraça o seu Rei,

E, assim como os vapores espessos perecem ao sol,
Assim também troquem o ódio pelo sorriso do seu soberano.
Vivam comigo como companheiros.

LANCASTER: Esta saudação faz meu coração transbordar de alegria.
EDUARDO: Warwick será meu conselheiro chefe:
Esses cabelos grisalhos prateados vão adornar mais a minha
corte
Que sedas berrantes ou ricos ornamentos.
Corrija-me, querido Warwick, se eu me desviar.

WARWICK: Destrua-me, meu senhor, quando eu ofender sua majestade.
EDUARDO: Em triunfos solenes e em apresentações públicas
Pembroke vai levar a espada à frente do Rei.
PEMBROKE: E com essa espada eu, Pembroke, lutarei por vós.
EDUARDO: Mas por onde anda o jovem Mortimer?
Sejas tu o comandante da nossa esquadra real,
Ou, se esse alto posto não te agradar,
Farei de ti o Marechal do Exército desse reino.

MORTIMER Jr.: Meu senhor, eu tomarei conta dos vossos inimigos
E a Inglaterra será tranquila e segura.
EDUARDO: E quanto a ti, Lorde Mortimer de Chirk,
Cujos grandes feitos em nossas guerras
Merece lugar de destaque e compensação,
Sejas tu o general das tropas recrutadas
Que agora estão prontas para atacar os escoceses.

MORTIMER Sr.: Assim vossa majestade me deixa lisonjeado
Pois sou naturalmente inclinado às guerras.
ISABELLA: Agora o Rei da Inglaterra está rico e forte,
Pois tem o amor de seus nobres exímios.
EDUARDO: Sim, Isabella, meu coração nunca esteve tão leve.
Secretário da Coroa, leve nossa autorização adiante
Até Gaveston na Irlanda, Beaumont, voe
Tão rápido quanto o Mercúrio da Iris ou de Jove.

BEAUMONT: Assim será feito, meu bom senhor.
[Sai Beaumont.]

EDUARDO: Lorde Mortimer, deixamos ao seu encargo.
Agora deixe-nos comemorar regiamente.
À chegada de nosso amigo Conde de Cornwall,
Teremos um combate de cavalheiros e torneios,
E assim seu casamento será celebrado,
Pois, não sabem que eu assegurei-lhe
A mão de nossa prima, a herdeira do Lorde de Gloucester?

LANCASTER: Que boas-novas ouvimos, meu senhor.
EDUARDO: Nesse dia, não por ele, mas por mim mesmo,
Quem na vitória será um desafiante,
Não poupem nas despesas, vamos premiar vosso respeito. (382)

WARWICK: Nisso, ou nada, vossa alteza deverá nos comandar.
EDUARDO: Obrigado, gentil Warwick. Vamos entrar e celebrar
[Saem, deixando os Mortimers.]

MORTIMER Sr.: Sobrinho, devo ir para a Escócia, tu ficas aqui.
Pare agora de se opor ao Rei.
Tu vêes que a natureza dele é serena e calma.

E veja o quanto ele estima Gaveston,
Deixe-o fazer a sua vontade como ele bem quiser.
Os reis mais poderosos tiveram os seus favoritos:
Alexandre o grande amou Hephæstion,
Hércules o Conquistador por Hylas chorou,
E por Patroclus o severo Aquiles caiu.
E não só reis, mas também os homens mais sábios:
O romano Tulli amou Otávio ,
O sério Sócrates, amou o selvagem Alcibíades.
Então, deixe nossa majestade, cuja jovialidade é flexível,
E promete tanto quanto desejamos,
Livrentemente divertir-se com aquele conde vaidoso e frívolo,
Pois os anos de maturidade vão fazê-lo perder o interesse por
esses brinquedos.

MORTIMER Jr.: Tio, não é a devassidão dele que me entristece,
O que eu desprezo, é o fato de alguém tão sem berço
Ficar tão petulante por causa do favoritismo de um Rei
E desestabiliza o tesouro do reino.
Enquanto soldados tem que brigar por seus pagamentos,
Ele gasta o rendimento do Rei pelas costas,
E tal qual Midas, ele entra na corte
Com seus forasteiros da ralé aos seus pés,
Cujas vestimentas arrogantes e extravagantes dão um show à
parte
Como se aquele Proteus, deus das formas, tivesse aparecido.
Nunca vi um homem forte tão cheio de vida; 411
Ele usa um manto italiano curto,
Coberto por pérola, e no seu chapéu toscano
Vai uma joia mais preciosa que a própria coroa.
Enquanto outros que estão por baixo, são zombados
da janela, pelo Rei e por ele, outros como nós,
e ridicularizam-nos e fazem piadas de nossas vestes.
Tio, é isso que me deixa impaciente.

MORTIMER Sr.: Mas sobrinho, podemos ver que o rei está mudado.

MORTIMER Jr.: Então eu também, e vivo para prestar serviços a ele.
Mas enquanto eu tiver uma espada, uma mão, um coração,
Não vou me render a nenhum alpinista social.
O senhor me conhece. Venha, tio, vamos embora.
[Saem.]

Segundo Ato, Cena 1

[Entram Spencer Junior e Baldock.]

BALDOCK: Spencer, vendo que nosso senhor o Conde de Gloucester está
morto,

Qual dos nobres tu vais querer servir?

SPENCER Jr.: Não será Mortimer, nem ninguém que esteja do seu lado,
Pois o rei e ele são inimigos.

Baldock, aprenda isso comigo: um homem revoltoso,
Não traz nenhum benefício a si mesmo, muito menos nós,

Mas aquele que tem o favor de um rei
Pode com uma palavra conseguir privilégios.
As minhas esperanças dependem da graça
Do liberal Conde de Cornwall.

BALDOCK: O quê, você quer dizer que vai ser seu seguidor?
SPENCER Jr.: Não, seu companheiro, pois ele me ama
E um dia preferiu mais a mim do que ao rei.

BALDOCK: Mas ele foi banido; há pouca esperança para ele.
SPENCER Jr.: Sim, por um tempo. Mas Baldock, marque o final:
Um amigo meu me contou em segredo
Que seu exílio foi revogado e que ele foi mandado de volta
novamente,
E mesmo agora uma postagem veio da corte
Com cartas do rei para a nossa dama Margaret,
E enquanto lia, ela sorria, o que me faz pensar
Que é sobre seu amante, Gaveston.

BALDOCK: É bem provável, pois desde que ele foi exilado,
Ela não saiu do país nem apareceu em público.
Mas eu pensava que eles tinham rompido
E que o exílio dele tivesse feito com que ela mudasse de ideia.

SPENCER Jr.: O primeiro amor de nossa dama não estremeceu.
Dou a minha vida que ela terá Gaveston.

BALDOCK: Então, espero eu ser preferido,
Tendo eu lido para ela desde que era uma criança.

SPENCER Jr.: Então, Baldock, debes deixar o acadêmico de lado
E aprender a cortejar como um cavalheiro.
Não é com um casaco preto e uma bandinha,
Uma manta de veludo coberta por sarja,
cheirando buquê o dia inteiro,
nem segurando um guardanapo em sua mão
nem rezando uma longa prece à mesa
nem reverenciando um nobre,
ou olhando para baixo com as pálpebras fechadas,
nem dizendo, 'verdadeiramente, o que agradar vossa excelência'
Nada disso fará com que consigas qualquer favor com grandes
homens.
Você deve ser orgulhoso, atrevido, agradável, decidido –
E de vez em quando dá uma apunhalada, quando tiver uma
oportunidade.

BALDOCK: Spencer, tu sabes que odeio esses jogos formais,
E usá-los com tanta hipocrisia.
Meu antigo senhor, enquanto vivia, era tão preciso
Que ele colocava defeitos até nos meu botões,
E, sendo tão detalhista, me culpava pelas grandes coisas,
O que me fez cuidar dos mínimos detalhes da minha vestimenta
Apesar de por dentro ser bastante libertino,
E pronto para qualquer tipo de perversidade.
Não sou como nenhum desses pedantes comuns, eu,
Não posso falar sem porque 'propterea quod.'

SPENCER Jr.: Mas aqueles que dizem
'quandoquidem' desde que

BALDOCK: E tem um talento especial para formar um verbo.
Deixe de brincadeiras; aí vem a minha senhora.
[Entra a senhora Margaret de Clare.]

MARGARET: A tristeza pelo exílio dele não foi tão grande
Quanto à alegria do seu retorno.
Esta carta veio do meu querido Gaveston.
[Lê a carta de Gaveston.]
Do que precisas tu, amor, para te desculpar?
Sei que não podias vir me visitar.
'Não estarei mais contigo, apesar de morrer por isso';
Isto é o que argumenta todo o amor do meu senhor.
'Quando me afasto de ti, a morte se agarra ao meu coração';
Descanse aqui onde Gaveston deverá dormir.
[Põe a carta em seu peito.]
Agora a carta do meu senhor o rei.
[Lê a carta de Eduardo.]
Ele deseja que eu vá diante da corte
E encontre meu Gaveston. Por que ainda estou aqui,
Vendo que ele fala do dia meu casamento?
Quem está aí? Baldock?
[Baldock e Spencer Junior se aproximam.]
Trate de aprontar a minha carruagem, tenho que ir.

BALDOCK: Assim será, senhora.

MARGARET: Encontre-me no estacionamento prontamente.
[Sai Baldock].
Spencer, fique aqui e me faça companhia,
Pois eu tenho ótimas notícias para te dar:
Meu senhor de Cornwall está voltando
E estará na corte assim que chegarmos lá.

SPENCER Jr.: Sabia que o rei o traria de volta.

MARGARET: Se as coisas saírem como o esperado,
Teu serviço, Spencer, deverá ser pensado com carinho.

SPENCER Jr.: Eu agradeço à senhora humildemente.

MARGARET: Vem, vai na frente; estou ansiosa por chegar logo.
[Saem.]

Segundo Ato – Cena Dois

[Entram Eduardo, Isabella a rainha, Lancaster, Mortimer Jr., Warwick, Pembroke, Kent, criados.]

EDUARDO: O vento está bom. Pergunto-me por que ele ainda não chegou;
Temo que ele tenha sofrido um naufrágio em alto-mar.

ISABELLA: Olhe, Lancaster, quão apaixonado ele é,
Os pensamentos dele continuam no seu favorito.

LANCASTER: Meu senhor...

EDUARDO: O que foi agora, quais são as notícias? Gaveston chegou?

MORTIMER Jr.: Nada além de Gaveston! O que é isso sua majestade?
Tem problemas de maior importância para pensar;
O rei da França chegou a Normandia.

EDUARDO: Um blefe. Nós o expulsaremos quando quisermos.

Mas diga-me, Mortimer, qual é teu truque?
Que comandemos contra o majestoso triunfo?

MORTIMER Jr.: Não vale a pena dizer.

EDUARDO: Por favor, deixe-me saber.

MORTIMER Jr.: Bem, vendo que queres tanto saber, aí vai:
Um cedro magnânimo, floresce bonito,
Em seus galhos mais altos, há águias reais,
E na casca da árvore uma ferida avança sorrateiramente
E chega ao galho mais alto de todos.
O lema é: Ae que tandem.

EDUARDO: E qual é o seu, meu nobre de Lancaster?

LANCASTER: Meu senhor, o meu é mais obscuro que o de Mortimer:
Plínio relata que há um peixe voador,
O qual todos os outros peixes odeiam mortalmente,
E, entretanto, sendo perseguido, toma ar;
Tão logo está de volta, mas há uma ave doméstica
Que se agarra nela. Esse peixe, meu senhor, eu tolero;
O lema disso é: Undique mors est. A morte está por toda parte.

EDUARDO: Orgulhoso Mortimer! Cruel Lancaster!
É esse o amor que vocês tem por vosso soberano?
É esse o fruto da reconciliação que oferecem?
Conseguem mostrar amizade em palavras,
E em vossos escudos demonstram pensamentos rancorosos?
Seria isso uma difamação privada
Contra o Conde de Cornwall e meu irmão?

ISABELLA: Querido esposo, fique contente. Todos eles o amam.

EDUARDO: Eles não podem me amar se odeiam Gaveston.
Eu sou aquele cedro (não me balancem muito!)
E vocês as águias; nunca estiveram tão alto,
Eu tenho as correntes que vão puxá-los para baixo,
E AE que tandem, por fim aquela ferida deverá se abrir
Sobre o nobre mais orgulhoso da Bretanha.
Vós que o compara a um peixe voador,
E o ameaça de morte se ele levantar ou cair,
Não será o maior monstro dos mares
Nem a rapina mais asquerosa que deverá engoli-lo.

MORTIMER Jr.: Se em sua ausência ele o favorece assim,
O que ele não fará quando ele estiver presente?

LANCASTER: Isso é o que nós veremos. Olha quem vem chegando.
[Gaveston entra.]

EDUARDO: Meu Gaveston! Bem-vindo a Tynemouth, bem-vindo ao seu
amigo.
Tua ausência me fez afundar e definhar;
Pois, assim como os amantes de Danae,
Quando ela foi trancada na torre de bronze,
Desejaram-na mais e seus sentimentos aumentaram
Assim foi comigo; e agora ver-te
É bem mais adorável do que tê-lo visto partindo
Algo que foi amargo e esgotou meu coração sofrido.

GAVESTON: Querido senhor e rei, tuas palavras me deixam sem fala,
Mas ainda tenho algumas palavras para expressar minha alegria.

Pastores que passaram por um inverno vigoroso
Não ficariam mais felizes com o alvorecer da primavera
Do que eu por contemplar a vossa majestade.

EDUARDO: Nenhum de vocês vai saudar meu Gaveston?
LANCASTER: Saudá-lo? Sim. Bem-vindo, Chefe de Gabinete.
MORTIMER Jr.: O bom Conde de Cornwall é bem-vindo.
WARWICK: Bem-vindo, senhor Governador da Isle of Man.
PEMBROKE: Bem-vindo Ministro chefe.
KENT: Irmão, estás ouvindo?
EDUARDO: Ainda assim esses condes e barões vão se aproveitar de mim?
GAVESTON: Meu senhor, não consigo tolerar essas injustiças.

ISABELLA: [à parte] Ai de mim, pobre alma, quando isso começar.
EDUARDO: Vamos fazê-los engolir isso. Eu serei tua garantia.
GAVESTON: Condes ordinários e inferiores, com a glória em seus nascimentos,
Vão para casa comer a carne de seus inquilinos,
E não venham zombar de Gaveston,
Cujos pensamentos nunca estiveram tão desprezíveis
Ao olhar para tais como vocês.

LANCASTER: No entanto, não te desdenho tanto que não possa fazer isso por ti.
[Tira sua espada.]
EDUARDO: Traição, traição! Onde está o traidor?
PEMBROKE: [Apontando para Gaveston] Aqui, aqui.
EDUARDO: Leve Gaveston! Ou eles vão assassiná-lo.
GAVESTON: A tua vida salvará essa vergonha nojenta.
MORTIMER Jr.: Vilão, tua vida, só se eu errar a minha mira.
[Ele fere Gaveston.]
ISABELLA: Ah Mortimer furioso, o que fizeste?
MORTIMER Jr.: Mesmo que tivesse sido um assassinato, não seria nada demais.

85
[Gaveston sai sob cuidados.]
EDUARDO: Sim, mais do que tu podes responder, apesar dele estar vivo.
Vocês dois pagarão um alto preço por esse ato revoltoso.
Fora daqui! Não cheguem perto da corte.

MORTIMER Jr.: Eu não serei banido da corte por causa do Gaveston.
LANCASTER: Nós o agarraremos pelas orelhas por essa interdição.
EDUARDO: Cuidem de si mesmos, ele já é suficiente.
WARWICK: Se for apoiá-lo assim, cuide de sua coroa.
KENT: Warwick, essas palavras não fazem jus a sua idade.
EDUARDO: Não, todos eles conspiram contra mim assim;
Mas se eu viver vou pisar nas cabeças daqueles
Que pensam que com arrogância podem me pisotear.
Vem, Edmund, vamos embora recrutar homens.
Só a guerra acalmará o orgulho desses barões.

[Saem Eduardo com a rainha Isabella e Kent.]

WARWICK: Vamos para os nossos castelos, pois o rei está irritado.
MORTIMER Jr.: Pode ficar irritado, e que pereça em sua ira!

LANCASTER: Primo, é melhor não falar com ele agora.
Ele quer nos convencer à força;
E, portanto, vamos juntos protestar aqui
Para levar Gaveston à morte.

MORTIMER Jr.: Por Deus, o desprezível vilão não viverá.

WARWICK: Eu vou derramar o sangue dele eu morrerei buscando isso.

PEMBROKE: Pembroke faz esse mesmo juramento.

LANCASTER: Lancaster também.
Agora mandem os nossos mensageiros desafiar o rei,
E faça o povo jurar derrubá-lo.
[Entra um carteiro.]

MORTIMER Jr.: Cartas? De quem?

MENSAGEIRO: Da Escócia, meu senhor.

LANCASTER: Por que agora, primo? Quão longe estão todos os nossos amigos?

MORTIMER Jr.: [Lendo] Meu tio foi preso pelos escoceses.

LANCASTER : Nós pagaremos o resgate, homem; seja otimista.

MORTIMER Jr.: Eles estão cobrando cinco mil libras pelo resgate.
Quem poderá arcar com essa quantia além do rei,
tendo ele sido feito prisioneiro em sua guerra?
Vou até o rei.

LANCASTER: Faça isso, primo, e eu irei contigo.

WARWICK: Enquanto isso, meu nobre de Pembroke e eu
Vamos a Newcastle reunir pessoas.

MORTIMER Jr.: Vão logo, e nós iremos em seguida.

LANCASTER: Seja determinado e bem discreto.

WARWICK: Pode deixar.
[Todos saem, deixando Mortimer e Lancaster.]

MORTIMER Jr.: Primo, e se ele não pagar o resgate,
Vou azucriná-lo tanto
Como nunca foi feito a um rei.

LANCASTER: Fique tranquilo, eu farei a minha parte. Holla! Quem está aí?
[Um guarda entra.]

MORTIMER Jr.: Quem se aliar a um guarda como esses se dará bem.

LANCASTER: Vá na frente.

GUARDA: Para onde vão vossas senhorias?

MORTIMER Jr.: Para onde mais, além do rei?

GUARDA: Sua majestade quer ficar só.

LANCASTER: Pode até ser, mas nós vamos falar com ele.

GUARDA: Vocês não podem entrar, meu senhor.

MORTIMER Jr.: Não podemos?
[Entram o rei Eduardo e Kent.]

EDUARDO: Como assim, que barulho é esse?
Quem temos aqui? És tu?

MORTIMER Jr.: Fique, meu senhor, vim trazer-lhe notícias:
Meu tio foi feito prisioneiro pelos escoceses.

EDUARDO: Então pague o resgate dele.

LANCASTER: Mas foi em suas guerras; você deve pagar pelo resgate.

MORTIMER Jr.: É melhor você pagar o resgate, senão haverá consequências.

KENT: O quê, Mortimer, tu não vais ameaçá-lo?!

EDUARDO: Acalmem-se. Terás total suporte,

LANCASTER: Para fazer buscas em todo o reino.
MORTIMER Jr: Teu favorito Gaveston te ensinou isso.
Meu senhor, a família dos Mortimers
Não são tão pobres, e venderiam suas terras,
Recrutariam homens suficientes para te irritar.
Nós nunca imploramos, mas usamos súplicas dessa natureza.
[Ameaça tirar a espada.]

EDUARDO: Ainda devo ser perseguido desse jeito?
MORTIMER Jr.: Não, agora que estás aqui sozinho, falarei o que penso.
LANCASTER: E eu também, e então, meu senhor, adeus.
MORTIMER Jr.: Os triunfos sem valor, peças com máscara, apresentações lascivas,
E presentes caros dados a Gaveston
Secaram o teu tesouro e te enfraqueceram,
Os boatos do povo já se espalharam.

LANCASTER: Procura por rebelião; Cuida para não ser deposto.
Sua guarnição militar foi derrotada na França,
E aleijados e pobres estão gemendo nos portões.
O selvagem O'Neill, com uma multidão de irlandeses camponeses,
Vive descontrolado com os pálidos ingleses.
Os escoceses fazem ruas das muralhas de York,
E sem resistência os ricos são destituídos.

MORTIMER Jr.: Os dinamarqueses arrogantes comandam os mares estreitos,
Enquanto no porto passeiam em seus navios livremente.

LANCASTER: Que príncipe estrangeiro te envia embaixadores?
MORTIMER Jr.: Quem te ama a não ser um bando de bajuladores?
LANCASTER: Tua gentil rainha, única irmã do Valois,
Reclama que a desprezaste.

MORTIMER Jr.: Tua corte está indefesa, sem aqueles
Que fazem um parecer glorioso para o mundo:
Ou seja, os nobres, os quais tu deverias amar.
As más línguas falam de ti nas ruas;
Baladas e versos são feitas sobre a tua derrocada.

LANCASTER: As fronteiras do norte, vendo suas casas pegando fogo,
Suas esposas e filhos massacradas, correm para cima e para baixo,
Amaldiçoando o teu nome e o de Gaveston.

MORTIMER Jr.: Quando foi que estiveste no campo de batalha com a bandeira hasteada?
Só uma vez! Quando os teus soldados marcharam como artistas,
Com túnicas espalhafatosas, não armas; e tu,
Pintado de ouro, cavalgou sorrindo para todos,
Acenando e balançando tua crista decorada com lantejoulas,
Que penduradas mostram que se adequam mais às mulheres

LANCASTER: E daí vieram as gozações dos escoceses,
Para a vergonha da Inglaterra, fizeram esta rima:
'Donzelas da Inglaterra, podem gemer com dor
Pois seus namorados se perderam em Bannocksbourn,
Com um salto e um ó!
Como o rei da Inglaterra

Espera vencer a Escócia tão em breve?
Com uma rima.

MORTIMER Jr.: Wigmore vai correr para libertar meu tio.

LANCASTER: E quando se for, nossas espadas comprarão mais.
Se isso te causa ira, vingue-se como quiser.
Dê uma olhada para nos ver com nossas bandeiras hasteadas.
[Saem os nobres Lancaster e Mortimer Junior].

EDUARDO: Meu coração inchado explode de tanta raiva!
Quantas vezes eu já fui importunado por esses nobres,
E não ousei me vingar, por eles serem tão poderosos?
No entanto, será que o cacarejo de uns frangos desses
Pode amedrontar um leão? Eduardo, mostre suas garras
E deixe o sangue da vida deles saciar a tua sede de vingança.
Se eu for cruel e virar um tirano,
Será graças a eles mesmos, e quando se arrependerem será
tarde demais.

KENT: Meu senhor, vejo que seu amor por Gaveston
Arruinará o senhor e o reino,
Pois agora, os nobres estão enfurecidos e ameaçam guerras,
Por isso irmão, debes bani-lo para sempre.

EDUARDO: Tu és inimigo de Gaveston?

KENT: Sim, e me entristece tê-lo um dia apoiado.

EDUARDO: Traidor, vai-te embora; vai se queixar com Mortimer.

KENT: Vou sim, prefiro isso a ir ter com Gaveston.

EDUARDO: Sai da minha frente e não me importunes mais.

KENT: Não me surpreende que desprezes os nobres,
Quando até teu irmão tu rejeitas.

EDUARDO: Fora!
Pobre Gaveston que não tem nenhum amigo além de mim.
Façam o que quiserem, viveremos aqui em Tynemouth,
E, assim passarei com ele perto das muralhas,
Do que me importa se os condes estiverem ao redor?
Lá vem ela que é a causadora de todas essas desavenças.
[Entram Isabella, a rainha, três damas , Senhora Margaret de
Clare e suas criadas, Baldock, e Spencer Junior e Gaveston].

ISABELLA: Meu senhor, parece que os condes estão se armando.

EDUARDO: Sim, e parece que tu estás do lado dele.

ISABELLA: Ainda suspeitas de mim sem motivo.

MARGARET: Querido tio, seja mais gentil com a rainha.

GAVESTON: [À parte para Eduardo] Meu senhor, finja e trate-a bem.

EDUARDO: Perdoe-me, querida, estava fora de mim.

ISABELLA: Já tens o meu perdão.

EDUARDO: O jovem Mortimer está tão enfurecido
Que até me ameaçou na minha cara que ia começar uma guerra
civil.

GAVESTON: Por que não o mandas para a Torre?

EDUARDO: Não ousei fazer isso, porque o povo o ama.

GAVESTON: Por que então não o despachamos secretamente.

EDUARDO: Ah se Lancaster e ele tivessem brindado
com uma taça de veneno!

MARGARET: Mas deixa para lá, e diga-me quem são esses.
Dois dos empregados do meu pai enquanto ele estava vivo.
Talvez agrade a sua majestade dar serviços a eles agora?

EDUARDO: [Para Baldock] Diga-me, onde nasceste?
Qual é o teu brasão?

BALDOCK: Meu nome é Baldock, e minha classe
Vem de Oxford, não de escudos.

EDUARDO: Serás o montador, agora.
Sirva-me, e não te arrependerás. 245

BALDOCK: Agradeço humildemente a sua majestade.

EDUARDO: [Apontando para Spencer Junior.]
Tu o conheces, Gaveston?

GAVESTON: Sim, meu senhor.
O nome dele é Spencer; ele é bem relacionado.
Por mim, deixe-o servir vossa excelência;
Difícilmente encontrarás alguém mais merecedor.

EDUARDO: Então, Spencer, por ele, sirva-me
Recompensar-te-ei da melhor maneira o mais breve possível.

SPENCER Jr.: Nenhum título vale tanto
Quanto ser favorecido por vossa majestade.

EDUARDO: [À dama Margaret]
Prima, este dia será a festa do teu casamento;
E, Gaveston, tenha certeza de que eu te amo muito
Por te casar com minha sobrinha, a única herdeira
Do falecido Conde de Gloucester.

GAVESTON: Eu sei, meu senhor, muitos não me engolirão,
Mas não respeito nem o amor deles nem o seus ódios.

EDUARDO: Os barões teimosos não me colocarão limites;
Aquele que eu ponho na minha lista de favorito será
engrandecido.
Vem, vamos andando, e quando o casamento terminar
Vamos ter com os rebeldes e seus cúmplices.

Segundo Ato, Cena Três

[Entram Lancaster, Mortimer Jr, Warwick, Pembroke, Kent e outros].

KENT: Meus senhores, por amor a nossa terra
Vim juntar-me a vocês e deixar o rei,
E nessa briga a favor do reino
Serei o primeiro a arriscar a vida.

LANCASTER: Desconfio que tenhas sido enviado com propósitos políticos,
Para nos abrandar com essa demonstração de amor.

WARWICK: Ele é seu irmão; por isso temos motivos
Para pensarmos o pior e duvidar da tua revolta.

KENT: Minha honra prova que falo a verdade.
Se isso não for suficiente, adeus meus senhores.

MORTIMER Jr.: Fique, Edmund; um Plantagenet⁶² jamais mentiria,

⁶² *Plantagenets* é o sobrenome da linhagem dos monarcas ingleses entre os anos de 1200 até 1399.
Fonte: The Official Website of English Monarchy

e por isso confiamos em ti.

PEMBROKE: Mas qual seria a razão de deixá-lo agora?

KENT: Eu já expliquei para o Conde de Lancaster.

LANCASTER: E é suficiente. Agora, meus senhores, saibam que, Gaveston chegou secretamente E diverte-se com o rei aqui em Tynemouth. Deixa estar que com nossos seguidores escalaremos as muralhas E sem que eles estejam esperando, os surpreenderemos de uma vez.

MORTIMER Jr.: Irei na frente.

WARWICK: E eu irei em seguida.

MORTIMER Jr.: O emblema rasgado dos meus ancestrais, Os quais se arrastaram pelo Mar Morto É daí que vem o sobrenome Mortimer, Vou avançar pelas muralhas do castelo; Tocarei os tambores, como sinal de emergência, para confundir-los em seus divertimentos, E soarei bem alto o sino de morte a Gaveston.

LANCASTER: Ninguém ouse tocar no rei, Mas também não poupem Gaveston nem seus amigos. [Saem.]

Segundo Ato, Cena Quatro

[Sinal de emergência. Entram, de portas opostas, Eduardo, o rei e Spencer Jr.]

EDUARDO: Diga-me, Spencer, onde está Gaveston?

SPENCER Jr.: Temo que ele tenha sido assassinado, meu bom senhor.

EDUARDO: Não, aí vem ele! Agora deixe que eles se explodam e se matem. [Entram Gaveston e outros: rainha Isabella, Senhora Margaret de Clare, nobres.]
Fujam, fujam, meus senhores! Os condes nos cercaram. Peguem os navios e fujam para Scarborough; Spencer e eu fugiremos por terra.

GAVESTON: Oh fique, meu senhor. Eles não vão ferir você.

EDUARDO: Não vou confiar neles, Gaveston, vá!

GAVESTON: Adeus, meu senhor.

EDUARDO: Damas, adeus.

MARGARET: Adeus, querido tio, até a volta.

EDUARDO: Adeus, querido Gaveston, e adeus, sobrinha.

ISABELLA: Não te despedirás da pobre Isabel, tua rainha?

EDUARDO: Sim, sim, por Mortimer, por causa do teu amante.

ISABELLA: Os céus são testemunhas de que não amo ninguém além de ti.

[Saem todos, deixando Isabella.]

ISABELLA: Dos meus abraços ele se esquivava.
Ah, se meus braços pudessem fechar a ilha,

Eu o levaria para onde fosse,
Ah se essas lágrimas que caem dos meus olhos
Tivessem forças para amolecer seu coração de pedra,
Para que eu o tivesse e nós nunca nos separássemos.

[Entram os barões Lancaster, Warwick, Mortimer Jr. Sinal de emergência.]

LANCASTER: Pergunto-me como ele terá escapado.
MORTIMER Jr.: Quem é essa? A rainha!
ISABELLA: Sim, Mortimer, a rainha desgraçada,
Cujo coração desfalecido explodiu de tanto suspirar
E cujo corpo se arruína com tanta tristeza.
Essas mãos estão cansadas de tanto serem maltratadas pelo
meu senhor
Por causa do Gaveston, do cruel Gaveston,
E tudo em vão, pois quando eu lhe trato bem,
Ele vira o rosto e sorri para o seu favorito.

MORTIMER Jr.: Pare de se lamentar, e diga-nos onde está o rei.
ISABELLA: O que queres com o rei? Não é ele quem procuras, é?
LANCASTER: Não, senhora, mas aquele amaldiçoado Gaveston.
Longe dos meus pensamentos
Infligir violência contra nosso soberano.
Queremos é libertar o reino de Gaveston;
Diga-nos onde ele está, e ele morrerá.

ISABELLA: Ele se foi por água para Scarborough;
Procurem-no rapidamente e ele não conseguirá escapar:
O rei separou-se dele, e a sua caravana é pequena.

WARWICK: Não há tempo para lentidão, caro Lancaster, marchemos.
MORTIMER Jr.: Como pode o rei e ele terem se separado?
ISABELLA: Para que assim o teu exército fosse em várias direções,
Se enfraquecendo, e com o uso da força
Que ele pretendia usar
Pudesse ser suprimido e disperso.

MORTIMER Jr.: Há um barco de Flandres navegando no rio;
Vamos embarcar e segui-lo rapidamente.

LANCASTER: O vento que o mantém à diante abastecerá nossas velas.
Venham, subam a bordo. Será cerca de uma hora navegando.

MORTIMER Jr.: Senhora, fique aqui no castelo.
ISABELLA: Não, Mortimer, irei ter com o meu senhor rei.
MORTIMER Jr.: Não, prefiro que vás conosco para Scarborough.
ISABELLA: Sabes o quanto o rei suspeita
Se ele sequer ouvir que andei conversando contigo,
Minha honra será questionada,
Por isso, gentil Mortimer, vá.

MORTIMER Jr.: Senhora, não poderei ficar para lhe dar uma resposta,
Mas pense em Mortimer com o carinho que ele merece.
[Saem Lancaster, Warwick, e Mortimer Junior.]

ISABELLA: Você bem que merece, querido Mortimer,
E Isabella poderia viver contigo para sempre.

Em vão procuro amor em Eduardo,
Cujos olhos estão fixos em ninguém mais que Gaveston.
Uma vez mais vou importuná-lo com súplicas.
Se ele for indiferente e não der atenção às minhas palavras,
Meu filho e eu iremos para a França
E reclamar ao rei, meu irmão
Sobre como Gaveston me usurpou do amor do rei.
Mas ainda tenho esperança de que minha tristeza chegará ao fim
No bendito dia em que Gaveston for assassinado. [Sai.]

Segundo Ato, Cena Cinco

[Entra Gaveston, perseguido.]

GAVESTON: Apesar de tudo, senhores poderosos, escapei de vossas mãos,
Vossas ameaças, vossos alarmes, e vossas árduas perseguições,
E mesmo longe das vistas do rei Eduardo,
Pierce Gaveston, ainda vive tranquilo,
Respirando, na esperança, apesar de todos esses barbudos,
Que organizam rebeldes contra o rei
De ver sua alteza real uma vez mais.

[Entram os nobres Lancaster, Warwick, Pembroke, Mortimer Junior, soldados,
James, cavaliário, e os criados de Pembroke.]

WARWICK: Soldados, sobre ele. Tirem as armas dele.
MORTIMER Jr.: Tu orgulhoso perturbador da paz do teu país,
Que corrompe o teu rei, causa a sua discórdia,
Bajulador ordinário, prospera! E se não fosse por vergonha,
Vergonha e desonra ao nome de um soldado,
Sob a ponta da minha arma tu sucumbirias,
E te afogarias em teu próprio sangue.

LANCASTER: Monstro dos homens,
Que, tal qual a meretriz grega, levou tantos cavaleiros valentes
às armas e guerras sangrentas,
Não procuras outro fim, infeliz, além da morte.
O rei Eduardo não está aqui para ser teu escudo.

WARWICK: Lancaster, por que ainda conversas com o escravo?
Vão, soldados, levem-no logo; pois, por minha espada,
Sua cabeça cairá. Gaveston, daremos um pronunciamento breve
Quando chegar a tua hora; é pelo nosso país
Que aqui executaremos de forma severa
A tua pessoa. Enforcuem-no num galho!

GAVESTON: Meu senhor!

WARWICK: Soldados, levem-no.
Mas, porque foste o favorito de um rei,
Terás tanta honra em nossas mãos.

GAVESTON: Agradeço a todos, meus senhores. Pois percebo que
Ser degolado é uma coisa, e ser enforcado é outra coisa,
E que a morte é tudo.

[Entra o Conde de Arundel.]

LANCASTER: O que foi agora, meu senhor de Arundel?

ARUNDEL: Meus senhores, o rei Eduardo envia por mim suas saudações a todos.

WARWICK: Arundel, diga o seu recado.

ARUNDEL: Sua majestade,
Sabendo que vocês levaram Gaveston,
Através de mim, ele roga poder
Vê-lo ainda antes que ele morra, pois, diz,
E dá sua palavra, que sabe que ele deve morrer;
E que se agraciare sua alteza,
Ele sempre se lembrará dessa cortesia.

WARWICK: E agora?

GAVESTON: [à parte] Famoso Eduardo, como teu nome
Reanima o pobre Gaveston!

WARWICK: Não, não será preciso.
Arundel, gratificaremos o rei
De outras formas, ele deve perdoar-nos por isso.
Soldados, levem-no.

GAVESTON: Por que, meu senhor de Warwick,
Essa demora não me dará esperanças?
Eu sei, senhores, é essa vida que querem tirar;
Mas concedam isso ao rei Eduardo.

MORTIMER Jr.: Então agora vais dizer
O que devemos ou não conceder? Soldados, levem-no.
Assim gratificaremos o rei;
Enviaremos a cabeça por ti; deixe-o entregar-se
Às lágrimas por isso, pois isso é tudo o que terá
de Gaveston, ou mais seu tronco imóvel.

LANCASTER: Nem tanto, meu senhor, para que não seja mais custoso
Enterrá-lo mais do que recebeu.

ARUNDEL: Meus senhores, é um pedido de sua majestade,
E pela honra de um rei ele jura
Que só conversará com ele e o mandará de volta.

WARWICK: Quando, podes dizer? Arundel, não.
Sabemos, que ele que se importa com a libertação do reino
E leva os nobres a essas exigências
Uma vez que ele o possua, por Gaveston
Ele quebraria qualquer promessa.

ARUNDEL: Então, se não confias que nossa majestade vai manter sua
promessa,
Meus senhores, eu me comprometo em mandá-lo de volta.

MORTIMER Jr. É admirável que ofereças isso,
Mas, pelo que sabemos tu és um nobre gentleman,
Nós não vamos cometer esse erro
De trocar um homem de verdade por um ladrão.

GAVESTON: O que queres dizer, Mortimer? Já estás passando dos limites!

MORTIMER Jr.: Sai daqui, seu cavaliço ordinário, ladrão da reputação de um rei!
Vai questionar com os teus companheiros e teus amigos.

PEMBROKE: Meu senhor Mortimer, e cada um de vocês meus senhores,
Para satisfazer a vontade do rei, nesta

Questão relacionada ao envio deste Gaveston
 Já que nossa majestade deseja tão ardentemente
 Ver esse homem antes da morte,
 Eu mesmo pela minha honra me responsabilizarei
 em levá-lo e em trazê-lo de volta,
 contanto, meu lorde de Arundel,
 que o senhor me acompanhe.

WARWICK: Pembroke, o que tu farás?
 Por que ainda maior derramamento de sangue? Já não é o
 suficiente
 Que nós já o levamos, mas devemos agora
 Deixá-lo na expectativa e então deixá-lo ir?

PEMBROKE: Meus senhores, não vou galantear vossas honras em excesso,
 Mas se vocês confiarem o prisioneiro a Pembroke,
 Eu juro que eu o trarei de volta.

ARUNDEL: Meu Lorde de Lancaster, o que dizes?
 LANCASTER: Eu digo que ele pode ir pela palavra de Pembroke.
 PEMBROKE: E você, Lorde Mortimer?
 MORTIMER Jr.: O que dizes, meu Lorde de Warwick?
 WARWICK: Não, façam o que quiserem. Eu sei como tudo vai terminar.
 PEMBROKE: Então dê-lo a mim.
 GAVESTON: Meu doce soberano, ainda vou
 vê-lo antes de morrer.

WARWICK: [À parte] Talvez não
 Se a inteligência e a política de Warwick prevalecerem;

MORTIMER Jr: Meu Lorde de Pembroke, nós o entregamos a você;
 Por sua honra, traga-o de volta. Levem-no!
 [Saem Mortimer Jr., Lancaster e Warwick, deixando Pembroke,
 Arundel, Gaveston, e os homens de Pembroke, incluindo o
 cavaleiro, James e quatro soldados]

PEMBROKE: [Para Arundel] Meu senhor, deverás ir comigo;
 Minha casa não é muito longe, é um pouco fora do caminho,
 Mas nossos homens nos seguirão.
 Nós que temos moças do campo bonitas para as nossas esposas,
 Senhor, é melhor não chegarmos muito perto

ARUNDEL: Foi bem colocado, meu Lorde de Pembroke.
 Sua honra tem uma força firme
 Para convencer um príncipe.

PEMBROKE: Então, meu senhor. Venha até aqui, James.
 Eu recomendo Gaveston a ti.
 Seja tu esta noite o guardião dele; de manhã
 Nós tiraremos essa responsabilidade de ti; pode ir.

GAVESTON: Infeliz Gaveston, para onde vais agora?

[Saem Gaveston com os empregados de Pembroke, incluindo James].

CAVALEIRO: Meu senhor, chegaremos rapidamente a Cobham.
 [Saem Pembroke e Arundel, acompanhados.]

Segundo Ato, Cena Seis

[Entram Gaveston desolado, e os homens do Conde de Pembroke, quatro soldados, incluindo James].

GAVESTON: Oh, seu Warwick traidor, então enganaste teu amigo!

JAMES: Vejo que é tua vida que essas armas perseguem.

GAVESTON: Sem armas cairei e morrerei aqui?

Oh, será neste dia o ponto final da minha vida?

Centro de toda a minha felicidade! Sejam homens!

Vão depressa até o rei.

[Entram Warwick e os seus.]

WARWICK: Homens do meu Lorde de Pembroke,

Parem aí; levarei Gaveston.

JAMES: Sua nobreza está desonrando a si mesmo

E engana o nosso senhor, e seu honrável amigo.

WARWICK: Não, James, é a causa do meu país que sigo.

Vá e leve o vilão. Soldados, vamos embora.

Faremos um trabalho rápido. [Para James] Mande minhas recomendações ao seu mestre,

Meu amigo, e diga a ele que assisti a tudo.

[Para Gaveston] Vem, deixe que tua sombra converse com Eduardo.

GAVESTON: Conde traidor, então não verei mais o rei?

WARWICK: Talvez o rei dos céus, nenhum outro rei.

Vai!

[Saem Warwick e seus homens, com Gaveston, deixando James, com os outros.]

JAMES: Venham, companheiros, foi pedido para não usarmos a força.
Iremos rapidamente avisar o nosso Lorde.