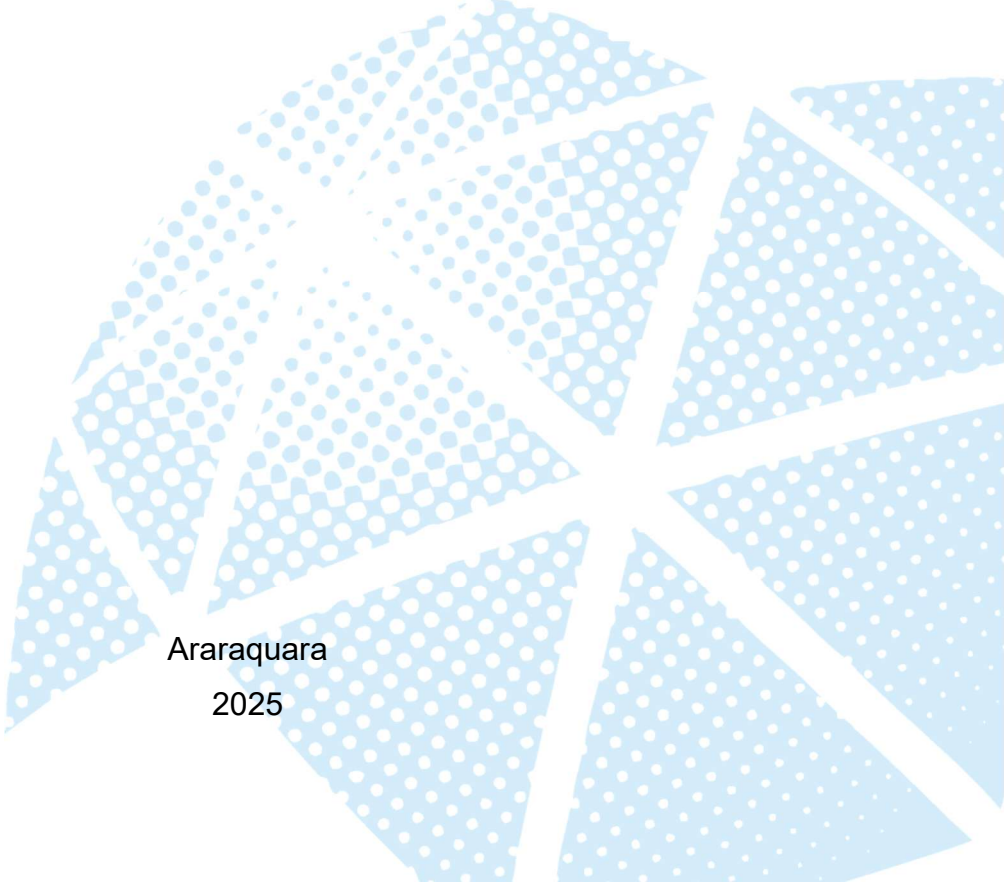


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

MATEUS ASSUANI GUTIERRES

SHAKESPEARE E OS BURGUESES:
uma leitura de *O Mercador de Veneza*

Araraquara
2025



MATEUS ASSUANI GUTIERRES

SHAKESPEARE E OS BURGUESES:

uma leitura de *O Mercador de Veneza*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários.

Área de Concentração: Interfaces da Literatura com Outras Artes

Orientadora: Profª. Dra. Renata Soares Junqueira

Araraquara

2025

G984s Gutierrez, Mateus Assuani
Shakespeare e os burgueses : uma leitura de O Mercador de
Veneza / Mateus Assuani Gutierrez. -- Araraquara, 2025
63 p. : fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Renata Soares Junqueira

1. Teatro. 2. William Shakespeare. 3. Drama burguês. 4.
Teatro Elisabetano. 5. O Mercador de Veneza. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Ao propor uma nova leitura da dramaturgia de William Shakespeare, este estudo articula de maneira crítica a teoria do drama burguês com estudos contemporâneos de vertente marxista, com o objetivo de evidenciar a antecipação de temas, personagens e estruturas burguesas em *O Mercador de Veneza*. Dessa forma, o presente trabalho contribui para a renovação do debate acadêmico sobre o teatro shakespeariano, promovendo sua atualização crítica ao oferecer subsídios teóricos para o estudo da obra em vias contemporâneas, além de suscitar caminhos para montagens teatrais que explorem os vínculos entre cena e sociedade.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

By proposing a new reading of William Shakespeare's dramaturgy, this study critically articulates the theory of bourgeois drama with contemporary Marxist-oriented studies, aiming to highlight the anticipation of bourgeois themes, characters, and structures in *The Merchant of Venice*. In this way, the present work contributes to the renewal of academic debate on Shakespearean theatre, promoting its critical updating by offering theoretical contributions for the study of the work in contemporary contexts, as well as suggesting paths for theatrical productions that explore the links between stage and society.

MATEUS ASSUANI GUTIERRES

SHAKESPEARE E OS BURGUESES:

uma leitura de *O Mercador de Veneza*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários.

Área de Concentração: Interfaces da Literatura com Outras Artes

Data da defesa: 30/05/2025

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Renata Soares Junqueira (orientadora)
UNESP – Faculdade de Ciências e Letras - Araraquara

Prof. Dr. Prof.^a Dr.^a Fernanda Barini Camargo
University College Cork (UCC)

Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins
UNESP – Faculdade de Ciências e Letras - Assis

Para as minhas avós, Helena e Clarisse.

E para meu avô Sebastião, que me deixou às
vésperas do final desta escrita.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Luciana e Josuel, e à minha irmã, Mariana, figuras ímpares que sempre me foram fonte de força e inspiração.

À Renata Soares Junqueira, minha querida orientadora, que me acolheu, incentivou e guiou nos labirintos gigantescos deste estudo, permitindo-me estudar com afinco aquilo que me é tão caro e move toda minha vida, o teatro.

Aos membros da banca examinadora, professores Fernanda e Gilberto, que enriqueceram a minha jornada de maneira única.

Aos meus caros companheiros de teatro, e vida, do Grupo Namarca, que foram suporte para conversas, estudos e lágrimas enriquecedores, contribuindo efetivamente para o andamento da pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

“[...] ao propósito da representação, cujo fim, tanto no princípio como agora, era e é oferecer como se fosse um espelho à natureza [...]”

William Shakespeare (2017, p. 248)

RESUMO

William Shakespeare (1564-1616) – popularmente conhecido como o “Bardo de Avon” – é o dramaturgo inglês de maior projeção no mundo, conhecido pela sua singular habilidade de captar e reproduzir em seus espetáculos as primazias de seu tempo, tanto humanas quanto sociais. Dono de uma vasta obra teatral composta por inúmeras tragédias, comédias e peças históricas, o dramaturgo britânico explora, no âmbito dramático, as múltiplas facetas humanas e seus domínios sociais como nenhum outro de seu tempo ou posterior. Tendo em vista tamanho talento dramático, este trabalho visa identificar como Shakespeare, retratando uma emergente sociedade mercantil – que funcionava a pleno vapor na cidade-Estado de Veneza, principal porto comercial de toda a Europa –, teria levantado as bases que viriam a sustentar o drama burguês, gênero teorizado por Denis Diderot apenas no século XVIII, o qual buscava representar, guiar e glorificar uma nova classe social que já se encontrava em plena ascensão no tempo do dramaturgo inglês – a burguesia. Shakespeare figura assim, segundo a nossa hipótese, como um precursor do novo gênero dramático que deixaria de representar a aristocracia e passaria a dar protagonismo ao jovem burguês, explorando seus próprios conflitos e aflições; evidenciando, também, que a família e o lar burguês são os redutos de paz e harmonia para essa nova classe. O *corpus* primário deste estudo é constituído pela comédia *O Mercador de Veneza* (1597), que lemos à luz do *Discurso sobre a Poesia Dramática* e da *Teoria do Drama Burguês*, de Denis Diderot e Peter Szondi, respectivamente, além de estudos contemporâneos subsidiários, de diretrizes marxistas. Desta forma, tomando a peça como objeto de estudo central e as obras teóricas como suporte, desenvolvemos um estudo analítico a fim de comprovar a antecipação shakespeariana de temas, figuras e formas dramáticas burguesas, que só se fixariam na dramaturgia europeia mais de um século depois.

Palavras-chave: Teatro; William Shakespeare; Drama Burguês; Teatro Elisabetano; O Mercador de Veneza.

ABSTRACT

William Shakespeare (1564–1616) – popularly known as the “Bard of Avon” – is the most prominent English playwright in the world, renowned for his unique ability to capture and stage the essential features of his time, both human and social. With an extensive theatrical oeuvre composed of numerous tragedies, comedies, and history plays, the British playwright explores, within the dramatic form, the multiple dimensions of human nature and social domains like no other of his time or after. In light of such dramatic talent, this dissertation seeks to identify how Shakespeare, by portraying an emerging mercantile society — then operating at full force in the city-state of Venice, the most important commercial port in Europe — may have laid the foundations for what would later become bourgeois drama. This genre, theorized by Denis Diderot only in the 18th century, sought to represent, guide, and glorify a new social class that was already on the rise in Shakespeare’s time: the bourgeoisie. Thus, according to our hypothesis, Shakespeare stands as a precursor of this new dramatic form, which would cease to represent the aristocracy and begin to give protagonism to the young bourgeois, exploring his own conflicts and afflictions, while also presenting the bourgeois family and home as havens of peace and harmony for this emerging class. The primary corpus of this study is the comedy *The Merchant of Venice* (1597), which we analyze through the lens of *Discourse on Dramatic Poetry* and *Theory of the Bourgeois Drama*, by Denis Diderot and Peter Szondi, respectively, in addition to contemporary Marxist-oriented scholarship. In this way, taking the play as the central object of study and these theoretical works as support, we develop an analytical investigation aimed at demonstrating Shakespeare’s anticipation of bourgeois themes, characters, and dramatic forms that would only be consolidated in European dramaturgy more than a century later.

Keywords: Theatre; William Shakespeare; Bourgeois Drama; Elizabethan Theatre; The Merchant of Venice.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – THE SWAN THEATRE

17

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	SHAKESPEARE E OS BURGUESES	19
2.1	William Shakespeare: notas de um transgressor	19
2.2	Os burgueses como protagonistas do novo drama	25
2.2.1	Entre Denis Diderot e Peter Szondi: o novo drama burguês e a comédia séria	26
3.	O Mercador de Veneza como precursor do drama burguês	30
3.1	A cidade-Estado de Veneza	32
3.2	Marx e as relações do capital na Veneza shakespeariana	35
3.3	O burguês: entre o mercador e o usurário	39
3.4	Shylock entre o capital e o religioso	42
3.5	Antônio, o filho natural de Veneza: ou o nascimento das virtudes	44
3.6	Capital e carne humana: as ações financeiras na sociedade shakespeariana	46
3.7	Pórcia e as figuras burguesas	51
3.8	A suspensão da catarse: a harmonia forçada pelo capital	53
3.9	Uma comédia séria elisabetana: a invenção teatral de William Shakespeare	54
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	61

1 INTRODUÇÃO

Sérgio de Carvalho, em sua palestra *Aspectos da forma dramática e breve comentário sobre teatro épico e pós-dramático*,¹ diz que o *drama* acontece quando, em uma representação, “o mundo ficcional se instaura, a partir das *ações* que são operadas por gestos, relações, palavras etc. das personagens (corporificadas por atores e atrizes), sem que haja mediação aparente de narradores ou de elementos narrativos”. Essa diretriz constitucional, e tantas outras com base no preceito imitativo (mimese), foram definidas por Aristóteles na sua *Poética* de modo pioneiro e, mesmo que contestada ou flexionada por alguns, segue viva até hoje. Essas foram as bases para a separação dos gêneros literários: Épico, Lírico e Dramático.

Aristóteles (2018)² tinha por finalidade contrastar as especificidades dos tipos de poesia imitativa a fim de debater suas funções no mundo, com foco no detalhamento da poesia dramática, cuja constituição é delineada em duas bases categóricas: a tragédia e a comédia. Ao dissecar com afincos a poesia, em específico, da tragédia, o filósofo estabelece as bases dramáticas (tendo Sófocles como autor modelar para a constituição de boas produções) para as composições de “mitos”, pautando-se no erro trágico (*hamartia*), configurado com base na peripécia e no reconhecimento de figuras elevadas tidas como heróis, acometidas por um descomedimento (*hybris*) em consequência do inescapável destino (*ananke*). Tal processo deve ter força suficiente para suscitar no público as emoções de terror e piedade a ponto de provocar a catarse, objetivo maior da tragédia.

O grande contraste dos três gêneros poéticos maiores, então, surge desse esboço do modo de composição (imitação) trágico, no qual os próprios agentes (*drontés*) executam a ação e constituem o universo ficcional (CARVALHO, 2010). É diferente da poesia épica, que prescinde de um narrador, ou da lírica, cujo foco incide no mundo interior do eu-lírico.

Já na vertente da comédia, a representação aristotélica parte do princípio de imitar os homens piores do que os medianos, com o intuito de enfatizar seus vícios e falhas morais. Essa característica faz o gênero cômico não ser elevado como a tragédia. Contudo, a comédia não imitava todos os vícios do homem, mas apenas o ridículo, que, segundo Aristóteles (2018), é o risível: “pois o risível é um defeito e uma fealdade não apenas indolor, mas também não

¹ CARVALHO, Sérgio de. Aspectos da forma dramática e breve comentário sobre teatro épico e pós-dramático. In: *Seminários de dramaturgia amazônica: memórias*, Editaedi: Belém, 28 out. 2024.

² ARISTÓTELES. *Sobre a Arte Poética*. Introdução e tradução: Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

destrutiva, como, num exemplo mais à mão, a máscara cômica é algo feio e distorcido sem dor” (ARISTÓTELES, 1449b, 32). A busca pelo risível evidencia as mais cotidianas mazelas da sociedade, provocando uma aproximação crítica sem o exercício de purificação catártica, mas de forma exagerada e espalhafatosa ao incitar o riso e a reflexão breve, permitindo que o público identifique e ria das falhas e fraquezas humanas sem o mesmo comprometimento emocional suscitado pelo trágico.

Ainda, por não ter comprometimento com as elevações sociais ou com o efeito da catarse, a comédia não pretendia provocar dor, ferir o espectador ou colocar uma personalidade mítica no centro de sua trama – nem mesmo um cidadão bem-quisto da *polis*, diferente da sátira tal como concebida por Aristófanes, por exemplo –, construindo o mito a partir do ridículo e do escárnio (FREITAS, 2011, p. 4).

Enquanto a tragédia buscava imitar uma realidade elevada, de dimensão pública, revelando através dos erros a condição mortal do ser humano, a comédia imitava os aspectos ridículos e cotidianos da vida privada, promovendo uma breve reflexão crítica através do risível (e do riso). É, portanto, por meio de seus contrastes que as duas formas de poesia dramática configuram uma visão completa da vivência humana – de suas falhas e vícios, bem como de suas qualidades mais nobres –, abarcando tanto o sublime quanto o ridículo e proporcionando ao público uma visão panorâmica de suas condições. A divergência entre o trágico e o cômico, portanto, não é um obstáculo, mas sim a base da poesia dramática, pois revela, através do contraste, a complexidade humana em todas as suas nuances: em especial, os preconceitos de classe social.

Poucos períodos artísticos na história foram tão singulares para a arte do teatro, tanto em conteúdo quanto em forma, mudando substancialmente os paradigmas, inclusive na convergência das formas fixas da tragédia e da comédia, quanto o elisabetano – nome dado à produção teatral do tempo em que a Rainha Elizabeth I, ou Isabel I em português europeu, reinou na Inglaterra, entre os anos de 1558-1603.

Anos antes da efervescência do teatro renascentista inglês, mais especificamente no dito período medieval, o teatro era feito e realizado nas vias públicas, nos logradouros e praças das cidades europeias; entretanto, realizava-se apenas limitado às convenções temáticas que a época exigia: as religiosas, encenações de seções bíblicas. Apenas em Londres, no séc. XVI, sob a égide da última regente da Casa Tudor, é que o aparato teatral físico se constituiu, com a finalidade de abrigar uma nova forma de encenação, amplamente influenciada pelas ideias

renascentistas, que expandiria as possibilidades do encontro do homem consigo mesmo (MORAIS, 2008, p. 137).

Pode-se dizer que, inicialmente, o teatro elisabetano começou com ares de uma arte marginal, produzida nas vielas suburbanas de Londres por jovens artistas motivados pelo ímpeto da inovação, que era maior que as inúmeras turbulências opostas a esse movimento criador. A renovação do espaço teatral já era algo avançado e que arrastava um considerável e variado público, que inundava esses novos espaços físicos, buscando o fascínio de apreciar a recriação do humano e de seu mundo em joguetes metafóricos de conquistas, paixões e aflições.

Sobre a estruturação física desse espaço teatral na metade do séc. XVI, havia três espaços distintos: os chamados *Inn-yards*, os *Open Air Amphitheatres*, e as *Indoor Playhouses*:

Os *Inn-yards* eram geralmente pátios internos das estalagens onde as trupes ambulantes de atores costumavam se abrigar. Como forma de negociar a estada e minimizar os custos, era instalado um palco nestes locais para a apresentação de peças aos frequentadores do estabelecimento, que geralmente aumentavam em número quando da presença destes atores, o que atendia às necessidades tanto dos artistas quanto do proprietário da hospedaria.

Os *Open-Air Amphitheatres* eram estruturas que lembravam o Coliseu romano em termos de formato e que tinham uma capacidade bem maior de público; enquanto os *Inn-yards* conseguiam acomodar cerca de 500 pessoas, os *Open-Air Amphitheatres* chegavam a comportar de 1500 a 3000 pessoas.

Finalmente as *Indoor Playhouses*, eram locais fechados, com capacidade para cerca de 500 pessoas; tratava-se de um público mais seletivo, uma vez que as entradas eram mais caras do que aquelas cobradas nos *Inn-yards* e nos *Amphitheatres*. (MORAIS, 2008, p. 138)

Abaixo, exibimos um desenho de Johannes de Witt do *Swan Theatre*, uma das mais famosas instalações da época, que indica como eram as estruturas dos *Amphitheatres*.

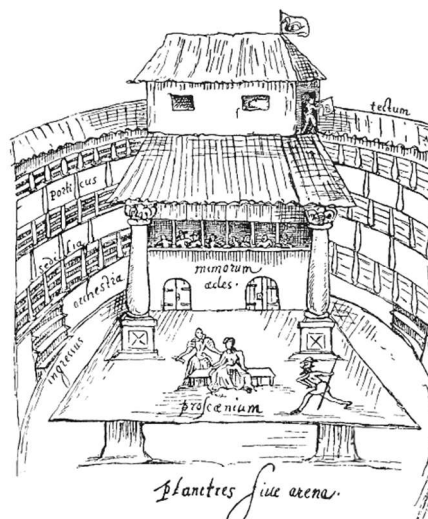


Imagem 1 – The Swan Theatre, desenho arquitetônico de Johannes de Witt do Teatro Cisne. - <https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-18993/teatro-elisabetano/>

O teatro elisabetano consolidou-se como consequência direta da ruptura inglesa com o catolicismo, por volta de 1534, após Henrique VIII separar a igreja inglesa de Roma, tornando a Inglaterra o primeiro país inteiramente independente da Europa. Os membros das guildas, responsáveis pelas representações religiosas, as ditas *moralidades*, tomados pelo gosto da interpretação, concentraram seus esforços em tomar o ofício dramático como modo de vida, organizando-se em trupes itinerantes que passariam de cidade em cidade exibindo suas peças teatrais. Com isso, novos autores e peças teatrais começaram a aparecer; afinal, com o distanciamento da igreja, os ciclos bíblicos estavam proibidos de serem exibidos e cada localidade só permitia uma única récita (HELIODORA, 2015, p. 18).

Essa nova produção teatral permitiu a composição de obras que retomavam histórias do folclore inglês e de temas populares, além da reavida de proposições clássicas e míticas (greco-romanas). Destacam-se nesse período ainda, segundo Heliodora (2015), escritas em um inglês deveras medieval, o aparecimento de textos extremamente importantes para a criação de “um espelho da natureza” como *The Playe of the Weather* (A Peça do Tempo), *A Mery Play Betwene Johan Johan, the Husbande, Tyb, his Wife, and Sir Johann the Preest* (Uma Peça Alegre entre Johan Johan, o Marido, Tyb, sua Mulher, e Sir Johann, o Padre) e *A Playe Called the Foure PP* (Uma peça chamada os Quatro PP). Posteriormente, poetas de grande categoria, oriundos da universidade, começaram a produzir importantes obras já em um inglês mais modernizado, datado de 1500. Como, por exemplo, a primeira tragédia senecana, de Thomas Sackville e Thomas Norton, *The Tragidie of Gorboduc; or Ferrex and Porrex*, que exerceu grande impacto na produção de tragédias elisabetanas subsequentes, sendo a primeira obra a empregar o verso branco, ou seja, o pentâmetro iâmbico sem rimas, o mais utilizado em todo esse período.

Mas foi só em 1558, com a ascensão de Elizabeth I ao poder, após superar um período de intempéries, que, no seio de sua corte, um centro de arte e cultura se estabeleceu. Sobre isso, destaca Barbara Heliodora:

À medida que a corte de Elizabeth I, que subiu ao trono em 1558, foi superando as crises iniciais e se tornando um centro de cultura e arte, também uma nova dramaturgia foi sendo criada, necessária para atender a um outro conjunto de ideias e hábitos de uma nova sociedade. (HELIODORA, 2015, p. 21)

Foi depois disso que os verdadeiros sucessos teatrais apareceram, com autores como Thomas Kyd e sua *A tragédia espanhola*, e Christopher Marlowe com suas obras *Tamerlão* e *A trágica história do Doutor Fausto*, que mudaram completamente o panorama da época com inovações temáticas, práticas e formais: como a utilização do verso branco (pentâmetro iâmbico), definições estruturais práticas – como a separação de personagens para uma melhor encenação, o que fez com que as representações tivessem um ganho de qualidade – e o uso de temas universais e densos, inspirados em autores romanos. É nesse recorte, enfim, que William Shakespeare aparece, amplificando as ações inovadoras em tema e forma, numa perfeita cristalização desse período teatral extremamente rico em teatralidade e possibilidades; mas, ainda sim, influenciado pelos seus antecessores e contemporâneos: é nítido o impacto da principal obra de Thomas Kyd em *Hamlet*, por exemplo, emulando similar trajetória de vingança. O teatro elisabetano é, pois, fruto de séculos de amadurecimento teatral e do aproveitamento das viabilidades oferecidas pela mutação social da época; criando um espaço amplo e imaginativo, com uma dramaturgia repleta de possibilidades, aproveitando do espaço cênico vazio e da capacidade imaginativa do público, ele se torna um teatro de vias dramáticas quase infinitas.

Ainda em vida, William Shakespeare alcançou notoriedade e fama, tendo cativado a Rainha Elizabeth I, e também o poderoso Conde de Southampton, Lorde Camerlengo (MOURTHÉ, 2016). E mais de quatro séculos depois da sua morte, ainda é considerado o maior dentre todos os dramaturgos de todo o teatro mundial. Sua obra é imensa, vasta e profunda. Popular em seu tempo, hoje é considerado erudito em alto nível, sendo pouco explorado em aspectos diversos, tais como a presença burguesa em sua obra, vertente proposta por este estudo.

Apesar da imensa quantidade de estudos sobre a obra shakespeariana, poucos abordam os aspectos sociais que suas obras refletem. Apostamos, assim, na importância de destacar a precisão do Bardo de Avon em captar as mudanças sociais de seu tempo e transpô-las em uma obra cômica e séria simultaneamente, explorando a diversidade dos gêneros dramáticos e antecipando-se na articulação de elementos que prenunciam, no início do século XVII, o drama burguês do XVIII.

Este trabalho nasceu da inquietação latente de verificar até que ponto uma obra já demasiadamente estudada como a de William Shakespeare, reconhecida como um importante pilar no estudo do humano e suas múltiplas facetas – Harold Bloom (1998), por exemplo, classifica o dramaturgo como o “inventor do humano” –, ainda poderia ser lida sob uma ótica

social, evidenciando como o teatro pode ser um mecanismo de revelação de contextos e caracteres de um tempo. Assim, decidimos aceitar o desafio de tentar acrescentar, sem repetições, algum novo contributo à vasta fortuna crítica de Shakespeare a partir da leitura do drama que gira em torno de um empréstimo feito por um judeu a um aventureiro veneziano, em plena ascensão mercantil-burguesa. Queremos explicar como *O Mercador de Veneza* descortina os futuros preceitos que moldariam uma nova forma dramática, originária da vontade de contemplar a nova classe social que, futuramente, viria a moldar o resto do mundo a seu bel-prazer.

Com essa perspectiva, o trabalho inicia-se com a identificação das formas dramáticas predominantes e dos elementos temáticos presentes da obra de William Shakespeare, com especial atenção à sua transgressão dos modelos aristotélicos, que viabilizam o surgimento de novas construções teatrais. Em seguida, apresentamos a teoria do drama burguês a partir das formulações de Denis Diderot e Peter Szondi, destacando o aparecimento do burguês como novo protagonista da cena, apresentando seus dilemas morais, familiares e sociais. A partir desses pontos, propomos uma leitura de William Shakespeare como figura precursora na constituição de uma nova forma dramática, capaz de fundir o cômico e o trágico, antecipando temas, estruturas e princípios que viriam a definir o drama burguês. No cerne do trabalho, voltamo-nos à análise da peça *O Mercador de Veneza*, buscando demonstrar como o dramaturgo, ao retratar a lógica capitalista emergente na cidade-Estado de Veneza, antecipa as aristas desse novo gênero teatral. Para tanto, dividimos a leitura da obra em seções que abordam o que julgamos serem os principais pontos de reflexão a serem desenvolvidos ao longo desse estudo. A análise apoia-se, primariamente, nas teorias dramáticas de Diderot e Szondi, além de incorporar, também, contribuições críticas contemporâneas de orientação marxista.

Ademais, também parece importante revisitar a fortuna crítica de William Shakespeare para construir diálogos com outras teatralidades modernas, próximas da contemporaneidade e que ainda ecoam o bardo inglês e influenciam de maneira profunda contextos artísticos atuais, criando assim caminhos acadêmicos para agregar aos estudos teóricos teatrais, e não só sobre o dramaturgo em questão.

2 SHAKESPEARE E OS BURGUESES

2.1 William Shakespeare: notas de um transgressor

William Shakespeare nasceu em abril de 1564 – devido à falta de registros não se pode cravar com exatidão o dia de seu nascimento, mas, em consenso crítico, data-se o dia 23 –, na cidade de Stratford-on-Avon, na Inglaterra. Daí a alcunha de “Bardo de Avon”. Lá, na pequena cidade inglesa, ele nasceu, cresceu e deu seus primeiros passos no teatro, como ator, antes de ir para Londres trilhar o caminho que o consagraria como o dramaturgo e poeta inglês de maior expressão no mundo. John Gassner, em sua obra *Mestres do Teatro* (2010), destaca:

[...] na cidade de Stratford-on-Avon nascia outro filho da classe média, o segundo tido pelo proprietário alodial, luveiro e tanoeiro John Shakespeare, que desposara a descendente da antiga casa de Ardens.

Os primeiros anos da vida de Shakespeare se passaram numa atmosfera de conforto e prosperidade enquanto seu pai conquistava posição após posição até atingir os altos postos municipais de regedor e bailio de Stratford. (Gassner, 2010, p. 243)

Note-se, pois, que Shakespeare vem de uma família burguesa da antiga Inglaterra elisabetana, filho de um importante comerciante de luvas da cidade de Stratford chamado John Shakespeare, que, por um breve período, também foi prefeito da pequena cidade. Teve, por isso, acesso à habitual e costumeira educação básica de humanidades da época: o “grammar school”, que lhe garantiu conhecimentos básicos de latim e grego. Essa formação, embora limitada se comparada à educação universitária de outros dramaturgos de seu tempo, revelou-se suficiente para que o autor absorvesse às influências clássicas que mais tarde integrariam suas obras, enriquecendo-as com referências à mitologia, à história romana e à filosofia clássica.

Apesar de ser conhecido por suas mais famosas tragédias (*Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo* e *Rei Lear*), Shakespeare é dono de uma vasta produção teatral que engloba não apenas tragédias, mas também comédias e dramas históricos. Sem contar as peças colaborativas, o bardo inglês escreveu, ao todo, trinta e oito peças teatrais, uma obra vastíssima que abrange diversos assuntos pertinentes à vida privada e em sociedade. Destaca-se ainda que

Shakespeare é singular apenas em sua faculdade de assimilar o fermento intelectual de seu tempo, de associá-lo convincentemente e apropriadamente

a personagens vivos, e de fixá-lo no molde de suas situações dramáticas com um considerável efeito de justeza e inevitabilidade dramática. E porque esses pensamentos são captados com intensidade de algo recém-descoberto, porque tudo é sentido por ele com êxtase, paixão e singularidade, Shakespeare parece um dramaturgo mais abrangente que qualquer outro que o tenha seguido. Ele assimila a Renascença elisabetana como que por osmose. Isso não o torna um pensador ou filósofo, mas faz dele um dramaturgo de escopo quase infinito. (Gassner, 2010, p. 247)

Shakespeare é único em sua capacidade de assimilar e reproduzir aquilo que identifica em seu tempo e em seus pares. Essa capacidade, destacada por Gassner (2010), o faz um dramaturgo capaz de condensar em suas obras quaisquer parâmetros humanos, sociais e situacionais observados com precisão e justeza, o que possibilita a criação (ou recriação) de personagens tão vivos e tão precisos que são capazes de dialogar com todo e qualquer leitor que tenha contato com sua obra, independentemente de tempo e espaço. É pautado nesse aspecto raro de assimilação, e no completo ecletismo e confusão de seu tempo, onde novo e velho se entrecruzavam como palavras em praça pública, que o dramaturgo se faz universal e atemporal.

Nesse jogo de assimilações, em meio a influências clássicas e possibilidades de formas mais modernas, William Shakespeare contestou os pormenores aristotélicos, transgredindo regras e formas dramáticas milenares. Criando em sua obra novas formas teatrais, fundindo aspectos trágicos e cômicos para recompor dramaticamente o novo mundo em que estava inserido. Ao desprender ação e agente da *ananke*, o imutável destino tecido pelos deuses dos antigos, ele pôde tecer personagens mais humanas e verdadeiramente profundas, capazes não apenas de falar e agir, mas também de se ouvirem, de refletirem e evoluírem junto com a dramaturgia em curso. Junto disso, a união de aspectos distintos em caracteres múltiplos, que dominam mente e corpo, confere à personagem shakespeariana a possibilidade de se reinventar por si mesma.

Shakespeare, ao fazer isso, se aloca como o criador de um personagem humano, profundo psicologicamente e único em seu tempo, inovador para seu passado e inspirador para seu futuro. Sobre isso, Harold Bloom faz questão de refletir em sua obra, onde elenca o inglês como *O inventor do humano* na literatura:

Antes de Shakespeare, os personagens literários são, relativamente, imutáveis. Homens e mulheres são representados, envelhecendo e morrendo, mas não se desenvolvem a partir de alterações interiores, e sim em decorrência de seu relacionamento com os deuses. Em Shakespeare, os personagens não se revelam, mas se desenvolvem, e o fazem porque têm a capacidade de se auto-

recriarem. Às vezes, isso ocorre porque, involuntariamente, escutam a própria voz, falando consigo mesmos ou com terceiros. Para tais personagens, escutar a si mesmos constitui o nobre caminho da individuação, e nenhum outro autor, antes ou depois de Shakespeare, realizou tão bem o verdadeiro milagre de criar vozes, a um só tempo, tão distintas e tão internamente coerentes [...]. (Bloom, 1998, p. 19)

Para ilustrar esses aspectos transgressores das normas clássicas, ou traços de composição inovadores na produção dramática shakespeariana, começemos pela profundidade psíquica atribuída ao personagem, o *character* em termos aristotélicos.

Em *Hamlet*, o jovem príncipe dinamarquês serve de exemplo prático de como essa nova personagem pensa antes de agir. Separando assim a personagem da ação, as duas instâncias se tornam dois eventos independentes. Para Aristóteles, bons *caracteres* só existem se eles foram solidamente construídos para os fins da ação, deixando claro quais serão e os motivos de seus atos, todos sempre de acordo com seu caráter (*ethos*)³. Entretanto, em *Hamlet*, Shakespeare tece um personagem que pensa, divaga e saboreia as possibilidades do raciocínio, executando a ação apenas como consequência da reflexão findada. Na cena III, do terceiro ato, o príncipe vê seu tio regicida, rei Claudio, que tenta rezar tomado pela culpa. O jovem, ao invés de agir e concluir a vingança de que o incumbira o fantasma de seu pai, hesita. A partir disso, Hamlet racionaliza sua hesitação, concluindo que, se matar Cláudio enquanto este estiver rezando, ele poderá ir para o céu, o que seria uma punição inadequada. Hamlet quer pegá-lo em um momento de heresia — bebendo, tendo relações sexuais com a rainha, ou até mesmo jogando.

Ao depararmos com as camadas intelectuais apresentadas por Hamlet, notamos que o personagem shakespeariano ganha um novo destaque no cerne da produção dramática, abandonando a mera “função dentro de uma fábula”, como prescrevia a tradição aristotélica, para carregar subjetividades psíquicas do ser humano. O personagem deixa de existir apenas como um instrumento de ação e, como afirma Pallottini (2015), passa à possibilidade de ser inúmeras figuras “que agem, agora, segundo razões suas, coerentes com a construção psicológica (e moral, social, até física). São indivíduos, feitos desta e daquela forma, não mais forças morais personificadas.”⁴ Essa densidade, no entanto, não se restringe ao protagonista. Em Shakespeare, figuras que outrora seriam meramente funcionais — criados, bobos, velhos conselheiros, amantes rejeitados ou irmãos rivais — tornam-se núcleos pulsantes de sentido e tensão dramática, ampliando os horizontes da cena para além da

³ PALLOTTINI, 2015, p.29-30.

⁴ *Ibid.*

hierarquia tradicional do herói trágico. Tais como a Ama e Mercúcio, em *Romeu e Julieta*, que funcionam como conselheiros, agentes de ação e pontos cômicos e reflexivos dentro da dramaturgia da famosa história de amor, como discutir-se-á abaixo.

Com efeito, a atividade intelectual, a racionalização interna, não é um privilégio apenas do príncipe da Dinamarca. Diversos outros personagens exercem tal capacidade: Mercúcio, Lear, Jaques e Falstaff. Este último foi considerado por John Palmer como “a mais vital expressão existente na literatura de determinação do homem para triunfar sobre o corpo vil”⁵. Mesmo Romeu, completamente tomado pela desmedida paixão juvenil, não deixa de labutar os pensamentos sobre a maldição do ouro enquanto compra o veneno que selará o destino atribuído ao desafortunado amante: “Eu vendo o veneno; tu não me vendeste nenhum”⁶.

Ao citar o jovem protagonista de *Romeu e Julieta*, tomemos a peça como exemplo para adentrar outro aspecto transgressor do dramaturgo. A Verona criada por Shakespeare abriga simultaneamente elementos cômicos e trágicos, capazes de transmutar o gênero condutor da obra de acordo com as ações tomadas por cada personagem. De um lado, temos duas figuras amplamente cômicas que funcionam como porta-vozes dos polos bipartidos da dramaturgia: a Ama (Capuleto) e Mercúcio (Montéquio). Do outro, temos a fatídica tragédia amorosa e os grandes acontecimentos nefastos que lançam a obra no âmbito trágico. Contudo, esses pares estão tão imbricados em espaço, tempo e ação que acabam por se complementar. Veja-se, por analogia, o caso da Ama e de Mercúcio — figuras tão cativantes que, no palco, muitas vezes roubam a cena dos protagonistas. Ambos “pertencem, de forma ostensiva e espalhafatosa, ao mundo da comédia, no sentido mais básico da palavra: afinal de contas, eles passam a maior parte do tempo armando piadas e ditos engenhosos” (Poole, 2016, p. 20). São eles que conduzem o leitor/espectador pelas vias de Verona e pelas ações que lá se desenrolam; e é com a saída de ambos que a comédia cede lugar à tragédia. Após a morte de Mercúcio — ceifado pelo punhal de Romeu —, o tom trágico se impõe de forma irreversível e rompe, enfim, a roupagem cômica da peça:

[...] Tanto Mercúcio como a Ama são cheios de alegria debochada; seus respingos caem sobre o protagonista, que anda à sua sombra. As violentas separações entre Mercúcio e Romeu (Ato III, cena 1) e entre a Ama e Julieta (Ato III, cena v) assinalam os momentos de reviravolta, por meio dos quais a peça se desvia rumo à tragédia. Romeu será banido de Verona; mas Mercúcio e a Ama são banidos da própria peça. (Poole, 2016, p.20)

⁵ GASNNER, 2010.

⁶ *Ibid.*

Desta forma, temos uma peça que mescla deliberadamente os gêneros que, na visão aristotélica, em hipótese alguma podem se encontrar, preservando em sua forma a pureza da constituição singular. Além disso, o drama dos jovens amantes também deturpa outra diretriz do filósofo grego: a unidade do tempo. A tragédia de *Romeu e Julieta* decorre ao longo de cinco dias inteiros, enquanto uma obra grega, seguindo os dizeres de Aristóteles, deve durar uma revolução solar completa ou, em outras palavras, apenas um dia. Romeu e Julieta se conhecem, se apaixonam e falecem no decorrer desses cinco dias, extrapolando em quatro dias o limite grego. Apesar de, dentro da Verona apresentada, faltar tempo para os jovens amantes viverem seus desenlaces, um herói grego teria tempo de reviver sua trágica história mais quatro vezes no mesmo espectro temporal.

Já em *Macbeth* e em *Sonho e uma Noite de Verão*, Shakespeare incorpora à sua obra elementos fantásticos, irrealis e grotescos, como o aparecimento de bruxas, fadas e seres encantados, fugindo assim da *mimese*. Consequentemente, ele quebra com o princípio básico da verossimilhança. O dramaturgo extrapola os limites da realidade, inserindo em sua obra temas do insólito, contrapondo-se à lógica de que apenas a *mimese* condiciona uma possível coerência dramática. Assim, o bardo inglês frequentemente descarta a lógica possível em prol do simbólico e do imprevisível. Em *Macbeth*, a profecia das bruxas não só descortina os acontecimentos macabros e a corrupção do casal protagonista, mas também os provoca, guiando ambos para um fim inevitável, escancarando a corrupção e a obscuridade do humano. Por outro lado, em *Sonho de uma Noite de Verão*, os desencontros causados pelo fantástico e seus feitiços desestabilizam a razão e suspendem o real, extrapolando seus limites para assim refleti-lo. Situações como a transfiguração da cabeça de um homem em cavalo, ou a manipulação de sentimentos e razão através de joguetes mágicos, invertem uma lógica convencional e criam símbolos para a além da racionalidade factual-humana, solidificando uma lógica de livre ideias. Possivelmente, tais características fundamentais antecipam pontos ímpares do teatro surrealista e, principalmente, do teatro do absurdo. Sobre isso, Martin Esslin destaca:

Shakespeare faz com que não notemos quanto suas peças são ricas no mesmo tipo de raciocínio à base da lógica invertida, do silogismo falso, da associação livre de ideias e da poesia da loucura real ou fingida que encontramos também na obra de Ionesco, Beckett ou Pinter. [...] Mas, acima de tudo, há em Shakespeare um forte sentido da futilidade e do absurdo da condição humana. (Esslin, 2018, p. 285)

Shakespeare, também, emula em sua obra personagens que espelham as *personas* reais de seu mundo: seres humanos dotados de mente reflexiva, capazes de atos bons e maus, que trabalham e vivem em decorrência de suas escolhas. São figuras burguesas que, diferentemente das de tradição feudal, não usufruem de posições sociais determinadas por ordenações divinas. Assim, observamos o surgimento do homem burguês no teatro elisabetano — e, em especial, no teatro shakespeariano — representado por meio da construção de personagens individualizados com poder de ação próprio. Em outros termos, são os personagens, por meio de seus valores individuais, que desencadeiam os acontecimentos do texto teatral. Augusto Boal (1991), em sua obra *Teatro do Oprimido*, afirma que “O poder burguês repousava, portanto, no valor individual do homem vivo e concreto, existente no mundo real.” Ao tecer personagens individualizados, o dramaturgo decanta, em suas peças, a imagem do homem burguês vivente de seu tempo.

Destaca-se na composição dos personagens da sua dramaturgia a separação do homem e do divino, isso se exemplifica com a ausência de figuras que representam o Diabo ou o mal absoluto. O que perfila em sua obra são humanos capazes de atos malignos e, também, bons: o que indicará o caráter da ação é a maleabilidade da moral em prol de uma necessidade, circunstância ou vontade individual. Sobre isso, Boal destaca que:

No teatro desapareceu, por exemplo, a figura abstrata do Diabo em geral, e surgiram diabos em particular. Lady Macbeth, Iago, Cássio, Ricardo III e outros de menor poder. Não eram mais "O Princípio do Mal", ou “anjos diabólicos” ou coisa que o valha, mas homens vivos que, livremente, optavam pelos caminhos considerados do mal.

Homens virtuosos no sentido maquiaveliano, que "aproveitavam ao máximo todas as suas forças potenciais, procurando eliminar todos os elementos emotivos e vivendo num mundo puramente intelectual e calculador. (Boal, 1991, p. 82)

Ao dramatizar humanos com liberdade de escolha, o bardo inglês se distancia de figuras absolutas religiosas e deixa a cargo de expoentes cotidianos a representação de atos de ordem moral, social e sentimental. Ter o poder de tomar posses e escolher sua forma de viver é um hábito tipicamente burguês e vastamente explorado pelo dramaturgo:

Não é de estranhar que um dos temas mais tipicamente shakespearianos seja a tomada do poder por quem não tem o direito legal de o fazer. Também a burguesia não tinha o direito de tomar o poder, e, no

entanto, tomou-o. Shakespeare contava, em forma de fábula, a história da burguesia. (Boal, 1991, p. 82)

Apesar do feudalismo ainda aparecer em algumas peças, principalmente em seus desfechos, como no caso de *Macbeth* com a necessidade de a realeza encontrar sua manutenção na sucessão do título real, Shakespeare calcifica os novos valores no cerne de seus personagens oferecendo-lhes possibilidades de atitude – Macbeth pode usurpar a coroa real, mesmo que ele não tenha o direito legal a isso. Assim, toda a sua obra “é um documento comprobatório do aparecimento do homem individualizado no teatro.” (Boal, 1991, p. 83).

À vista dos pontos destacados, evidencia-se não apenas o caráter transgressor da obra de Shakespeare, mas também como ela consegue se comunicar com inúmeros aspectos do teatro, da literatura e do humano. Diversas correntes ou artistas posteriores dialogam com sua obra, fazendo da universalidade o resultado de uma comunicação efetiva, independente de tempo, espaço e espectros físico e psicológico. Ao criar uma obra efetiva de comunicação, Shakespeare toca o tecido da universalidade, sendo dono de uma produção teatral que funciona como um sistema de ideias que expressa, através de suas narrativas, a dialética da vida social e humana (Candido, 1993).

2.2 Os burgueses como protagonistas do novo drama

Se pensarmos no teatro como um reflexo mimético da realidade do tempo em questão, como preconizou Aristóteles em sua poética, uma única obra teatral, de qualquer época, deve abarcar um microcosmo temporal, recortando uma faixa da história e recompondo-a em evidência e eloquência. No período grego essa atitude correspondia à representação do ser suas ramificações de sangue e de sociedade; esse, obrigatoriamente, deveria ser uma figura superior à nossa com relação ao seu caráter e desígnios sociais. A personagem era, portanto, um herói, um deus ou, até mesmo, um guerreiro lendário.

Muitas vezes por vias sinuosas, a arte teatral se desenvolveu acompanhando o desenvolvimento do próprio humano, servindo de recipiente para as suas reflexões, precipuamente, para a sua contemplação. Assim, o teatro busca, em um certo sentido, satisfazer desejos e necessidades humanas por meio da representação.

Contudo, em um novo *cosmo* social, em que o mercado e a moeda reestruturaram suas bases fundamentais, eliminando a figura do “homem elevado”, o modelo de representação aristotélico entra em crise graças ao esgotamento dos moldes trágico e cômico. No final do século XVII e ao longo do XVIII, essas estruturas já não dão conta de representar a nova complexidade humana e social. As categorias fixas de ação – seja a nobre ou ridícula – perdem suas forças diante de um sujeito que se move em um novo fermento social, repleto de relações financeiras, contradições, fragilidades e tensões morais mais íntimas. Agora é o burguês — o comerciante, o profissional liberal, o pai de família — quem organiza as referências de mundo. O mundo das formas aristotélicas já não é o mesmo, então o teatro também não deve mais ser o mesmo. Agora, o recorte temporal pertence ao burguês, assim como o teatro.

A seção que se inicia a seguir pretende discutir como é o novo teatro feito pelo burguês, quais são suas motivações e seus principais modos de funcionamento. Além disso, também pretende-se evidenciar de que maneira o burguês se insere como peça central de funcionamento, a fim de se criar um gênero dramático de burgueses, para burgueses e com burgueses.

2.2.1 Entre Denis Diderot e Peter Szondi: o novo drama burguês e a comédia séria

Normalmente, a apologia de um novo gênero dramático é feita de modo a criticar o gênero antecessor – neste caso, a tragédia. Peter Szondi, em sua *Teoria do Drama Burguês* (2004), destaca um fragmento de Georg Lukács em *Sobre a sociologia do drama moderno*, de 1914, o qual ilustra bem a cisão social que origina o drama burguês:

O drama burguês é o primeiro a se desenvolver a partir de uma oposição consciente de classes; o primeiro cujo objetivo era dar expressão ao modo de sentir e pensar de uma classe lutando por liberdade e poder e à relação que mantinha com as demais classes. Daí se segue logo que geralmente duas classes devem cerrar fileiras no drama, a que luta e aquela contra a qual se combate. (Lukács apud Szondi, 2004, p. 23)

Como intervenção artística que visa atribuir liberdade e poder à nova classe burguesa, o drama burguês sucede de forma similar ao embate social que vinha acontecendo. Na busca por um teatro que fosse capaz de comover e ao mesmo tempo retratar a nova classe social, surge uma proposta que busca colidir com as características

do que já havia sido realizado e aceito. A preconização de novos “fundamentos da regra” cria aquilo que seria o novo e definitivo gênero representante, no teatro, do novo modelo de vida social.

Desta forma, o drama burguês é classificado como um gênero intermediário entre a comédia e a tragédia. Denis Diderot, no século XVIII, em suas obras *Conversas sobre O filho natural* (1757) e *Discurso sobre a poesia dramática* (1758), idealiza e fundamenta os preceitos de um novo gênero dramático, que ele chama de comédia séria, evidenciando a sua natureza situada entre a tragédia e a comédia, tidas como os extremos da poesia dramática. Trata-se de um teatro novo, que pretende distinguir e dignificar o burguês.

Nessa nova vertente teatral, o drama tonaliza o espaço cotidiano com ares de seriedade protagonizada por personagens com condições de vida menos elevadas que as personagens trágicas. O foco incide sobre o reduto doméstico, familiar, o que permite ao novo gênero comover o público, mas também o levará a refletir sobre os problemas da família e sobre os princípios morais da nova sociedade, com destaque para o “mérito” e a ética do burguês trabalhador. Com isso, o objetivo da comédia séria é “inspirar aos homens o amor à virtude e o horror ao vício”.⁷

Assim, Diderot propõe nupérrimos contornos para o novo gênero: da comédia perde-se a função inicial de satirizar figuras comuns para provocar o riso espontâneo e assume-se um papel de retificação moral; da tragédia abandonam-se as figuras públicas para focar no respeitável pai de família e em seus sucedâneos. Com ele, o teórico quer libertar seu protagonista do peso fatídico da catástrofe e da punição divina, abdicando da catarse em prol da catequização sócio moral. Funde-se assim, no intermédio do cômico e do trágico, o *cômico sério*.

Para que toda essa nova construção dramática ganhasse vigor, Diderot (2008) frequentemente se utiliza de duas poderosas imagens: a da prisão e a da mulher descabelada.

Com relação à primeira imagem, para ele, o teatro do tempo anterior ao seu se fechou em uma prisão, onde tudo opera para que a máquina teatral se esprema em um invólucro que a sufoca, limitando sua potencialidade. Seja o espaço físico, a forma do

⁷ Diderot, 2008, p. 165.

texto dramático recheado de versos e mais versos, ou as rígidas regras unitárias de Aristóteles, todas essas regras ocasionam “a morte do Gênio”.⁸

Já a segunda imagem, a da mulher descabelada, figura como a representação metafórica da ação humana em seu estado mais cru e desnudo possível. O novo jogo teatral de Diderot “busca o máximo de ‘veemência’ na ação e não hesita em fazer Clitemnestra correr e gritar, com vestes em desalinho. Não chega a desgrenhar a rainha, mas o leitor fatalmente enxerga o que ele não diz.”⁹

Em outras palavras, para que ambas as imagens sejam construídas em perfeição, Diderot (2008) preconiza a manutenção da verossimilhança no cerne da nova produção, mas por caminhos divergentes dos de Aristóteles. Aqui tudo deve soar como um espelho da natureza ao novo extrato social que consumirá esse novo drama. O decoro formal deve ser substituído pelo gesto, uma vez que, segundo o autor, o gesto pode ser mais eloquente que a palavra e é a partir dele que o teatro ganhará dimensões que não ganharia se estivesse preso ao diálogo puro; em outras palavras, a construção da pantomima é imprescindível para o novo gênero sério, uma vez que a pantomima significa a intersecção de gesto e voz. Substitui-se, dessa maneira, o verso pela prosa, o diálogo deve ser o mais natural possível, similar ao proferido nas ruas. Os personagens devem ter a liberdade de expressar suas paixões livremente, sem preocupação com delimitações formais impostas pelo decoro ou enquadramentos formais. Nasce assim os quadros cênicos, que irão se opor ao golpe teatral. O quadro consiste na ordenação de imagens cênicas que poderiam ser pintadas em telas, em oposição ao golpe teatral, que vem funcionar como uma ruptura na ordem das ações, situação completamente contrária à desejada no âmbito do drama burguês: uma ação cênica menos ataviada é indispensável.

Ademais, Diderot (2008) prega que o teatro é capaz de expor modelos comportamentais, para ele “a perfeição de um espetáculo consiste na imitação tão exata de uma ação que o espectador, seguidamente enganado, imagina assistir à própria ação”¹⁰. A moralidade da peça, que para ele é imprescindível, consiste no exemplo apresentado ao público pela representação das ações executadas pelas personagens sob certas circunstâncias e não pelo caráter constitucional da personagem

⁸ *Ibid*, p. 163.

⁹ MATTOS, Franklin de. **In:** *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: CosacNaify, 2008. p. 20.

¹⁰ DIDEROT apud MATTOS, 2008, p. 30

(Freitas, 2011). Afinal, “para que a alma dele se revele, basta colocá-lo na mais difícil circunstância da sua vida”.¹¹

Todo esse aburguesamento do teatro no decorrer do séc. XVII pode parecer, em muitas situações, inevitável quando se observam rapidamente os desdobramentos da evolução social e dramática, mas Szondi (2004) faz questão de tornar seu projeto crítico mais complexo ao abordar a intencionalidade dessa apropriação, “historicamente datada e ideologicamente conformada” (Carvalho, 2004, p.10). O drama burguês converte-se à esfera do âmbito cerceado da família burguesa, adaptando de forma gradativa as características das normas trágicas e cômicas, acompanhado o indivíduo que será recompensado ao controlar seus ímpetos – ou, como destaca Szondi (2004) evocando Weber, praticar o sacrifício da “ascese intramundana”. O drama burguês torna-se assim o gênero, por excelência, da ideologia privada e do sentimentalismo burguês.

¹¹ DIDEROT, 2008, pag. 58

3. *O Mercador de Veneza* como precursor do drama burguês

A trama de *O Mercador de Veneza* (1600) se inicia na relação de Antônio, o mercador que dá título à obra, com Bassânio. Com o intuito de prover financeiramente o seu amigo Bassânio, para que ele possa cortejar a jovem Pórcia, o mercador se torna fiador de um empréstimo de três mil ducados junto ao judeu Shylock – pelo qual nutre antiga rivalidade comercial e desprezo racial. Antônio e Shylock representam, respectivamente, as duas atividades diretamente responsáveis pela vida econômica da próspera cidade-Estado italiana: o comércio e a agiotagem.¹² O pacto comercial, que compromete o mercador veneziano a pagar uma libra de carne do seu próprio corpo caso não cumpra as cláusulas do contrato, não é apenas ditado por motivos pessoais, religiosos e raciais; ele é igualmente fruto de uma acirrada disputa por espaço no concorrido mercado de empréstimos. Shylock não faz nenhum segredo disso ao declarar: “Odeio-o porque é um cristão, / Mais ainda porque na sua baixa inépcia / **Empresta dinheiro grátis** e obriga-nos a baixar / A taxa dos juros aqui em Veneza” (SHAKESPEARE, 2002, p. 13, grifo nosso).

Bassânio, ao tomar posse do dinheiro, segue para Belmonte a fim de disputar a mão de Pórcia no jogo dos três escrínios.¹³ Por causa de uma exigência do seu falecido pai, a moça só se casará com o candidato que souber escolher, entre três caixas (uma de ouro, a outra de prata e a terceira de chumbo), aquela que guarda a foto da herdeira.

A obra em questão apresenta-se como uma comédia inundada de características e acontecimentos sérios, ambientada, primeiramente, no grande centro comercial de Veneza, uma das maiores cidades comerciais do período renascentista, porto obrigatório dos grandes mercantilistas que procuravam riquezas e bons negócios; e, também, em Belmonte, uma fictícia ilha-propriedade privada, que abriga os acontecimentos amorosos e o desfecho da peça. Nota-se que a ambientação da dramaturgia é dividida em dois polos, criando uma dicotomia espacial. Entretanto, esse emparelhamento dicotômico se estenderá para outras esferas da obra, sendo um artifício estrutural recorrente na composição de *O Mercador de Veneza*, como veremos adiante.

¹² Agiotagem é a prática de empréstimo de dinheiro com cobrança de ágios, ou juros, prática que nasceu nos anos médios do séc. XIII, com o advento das Cruzadas. Foi comumente praticada desde então, até os tempos da modernidade, sendo realizada por bancos e casas de crédito.

¹³ A palavra escrínio, aqui, remete ao ensaio tecido por Sigmund Freud, “O tema dos três escrínios” (1998), que será comentado brevemente em seguida.

Não à toa, Shakespeare aloca seus personagens no cerne de uma trama atada em uma sociedade renascentista gravitada por uma nova racionalidade e nova lei social, fazendo assim com que as crescentes camadas burguesas ganhem visibilidade no palco elisabetano. Como exemplo, nota-se com clareza a presença burguesa nessa sociedade, em contraste com a ainda presente aristocracia, na primeira fala de Salério, logo na cena de abertura:

Salério: Sua mente é jogada pelo mar
 Onde suas galeras, enfunadas
Como fidalgos ou burgueses ricos,
 Estrelas do espetáculo do mar,
 Passam os olhos nos barcos pequenos
 Que as saúdam, humildes, quando passam
 Voando, com suas asas bem tecidas.
 (Shakespeare, 2017, p. 237, grifo nosso)

A dicotomia dramática também se estende às personagens apresentadas: burguesia e aristocracia dividem, não igualmente, a sociedade representada por Shakespeare em sua obra. Ao iniciar a peça com Salério dizendo “Como fidalgos ou burgueses ricos”, o dramaturgo apresenta os tipos presentes no seu espectro social dramático, emparelhados, mas não iguais, visto que os burgueses são ricos.

A escolha de composição do argumento da peça é possivelmente consciente e decisiva para sua solidificação, sendo a ação ambientada em Veneza, a grande cidade-Estado italiana (KAHN, 2014, p. 37). Trata-se de um novo cenário emergente e o foco agora incide sobre a nova sociedade que se cristaliza com as relações comerciais. Em outras palavras, o dinheiro e suas relações ganham o protagonismo dramático. Contudo, esse cenário ainda é dividido em dois polos: o centro comercial de Veneza, onde Antônio e Shylock firmam seu acordo de empréstimo; e, Belmonte, onde se desenrola todo o jogo nupcial de Bassânio e Pórcia. É nessa dicotomia espacial, que evidencia os joguetes dramáticos e as relações entre as personagens, que se estabelecem os paralelos burgueses com os hábitos clássicos-feudais ainda presentes:

Enquanto as transações financeiras aparecem associadas ao espaço veneziano, na retirada Belmonte da herdeira Pórcia, ganham relevo os contratos matrimoniais. Não por acaso, predominam no primeiro caso os espaços públicos (a rua, o tribunal), por onde transitam pessoas de países, raças, posições sociais e crenças religiosas distintas, concomitante a um fluxo igualmente constante de mercadorias e moedas. A esses cenários públicos Belmonte se opõe enquanto propriedade privada, onde circulam apenas patrões, criados e hóspedes. (Kahn, 2014, p. 38)

Vê-se claramente que o pano de fundo da comédia shakespeariana abandona o âmbito comercial feudal, costumeiro ambiente outrora utilizado pelas obras dramáticas, e vai ao encontro de um cenário de economia de mercado: o berço do burguês. O pano de fundo da peça, aliás, é um dos pontos frisados por W. H. Auden na obra *Aulas sobre Shakespeare*:

O mercador de Veneza fala de um certo tipo de sociedade, uma sociedade relacionada com alguém que ela não pode aceitar e sem o qual não pode viver. A sociedade gentia veneziana é uma sociedade capitalista burguesa recém-nascida, não mais feudal, ainda não industrial. A sociedade feudal se baseia no *status* de nascimento. Nessa sociedade, o casamento deve ser arranjado entre as pessoas certas. Contudo, em *O mercador de Veneza*, o que está em jogo são as boas maneiras, não a herança. (Auden, 2022, p. 170)

Auden (2022) destaca, neste trecho, sem contar com a rápida menção à ambientação cênica de Veneza, três importantes pontos para a nossa análise: as boas maneiras, a sociedade e a figura que com elas se relacionam. Em outros termos, as relações comerciais, o recém-nascido capitalismo e o burguês. Esses pontos estabelecem um claro diálogo com as estruturas financeiras-capitalistas e o aburguesamento das artes e do teatro, sem esquecer as flutuações formais e temáticas, principalmente no segundo tópico, que viriam a moldar o desenrolar do século das luzes e a posteridade da história da arte.

São esses os tópicos que guiaram nossa análise da peça. Começemos então pelo primeiro.

3.1 A cidade-Estado de Veneza

De acordo com a antropóloga Melanie Long (2012),¹⁴ *O Mercador de Veneza* engendra uma trama na tensão da transição de um sistema socioeconômico para outro. Segundo ela, vemos na peça a “sociedade moderna em estágio inicial por meio do qual o dramaturgo explora não apenas o tema evidente do antissemitismo, como também a face econômica de uma Europa em processo de transformação”.¹⁵

Um microcosmo social é recriado através da cidade de Veneza, onde o dramaturgo explora os temas da transformação econômica e seus impactos na vida em sociedade e no comportamento individual. Apesar das grandes revoluções econômicas e o

¹⁴ LONG apud KHAN, 2014, p. 37

¹⁵ *Ibid.*

desenvolvimento da economia de livre mercado terem ocorrido em terras inglesas, não é estranho imaginar os motivos que levaram Shakespeare a escolher Veneza como o ônus ambiental para sua obra teatral; afinal, as grandes cidades-Estado italianas eram os maiores centros mercantis urbanos do continente naquela época (Khan, 2014).

Isso faz com que a Veneza da peça não seja apenas um cenário incidental. É, antes de tudo, o recurso dramático por meio do qual Shakespeare organiza uma conjectura possível para as camadas burguesas daquela sociedade ganharem evidência, como se pode notar no diálogo entre Antônio e Shylock, na cena III do primeiro ato, quando o judeu destaca a competição financeira dos dois no centro comercial de Veneza:

Shylock: Signior Antônio; muita, muita vez
 Buscou menosprezar-me no Rialto,
 Por meus dinheiros e minhas usuras.
 Aturei tudo só com um dar de ombros
 (Pois suportar é a lei da minha tribo).
 Chamou-me de descrente, de cão vil,
 Cuspiu na minha manta de judeu,
 Apenas porque eu uso do que é meu.
 [...]
 (Shakespeare, 2017, p. 252)¹⁶

No centro comercial da cidade, duas figuras burguesas disputam território comercial, incrementando uma rivalidade que já é, também, alimentada pelo preconceito étnico-racial. Antônio despreza Shylock não só pelo fato de ser judeu, mas por praticar agiotagem, que é o ato de cobrar juros sobre o dinheiro emprestado, uma prática moralmente reprovada pelos cristãos e, conseqüentemente por Antônio. Exploraremos mais profundamente esta questão nas próximas seções.

A cidade se torna mais do que apenas o espaço que abrigará as tensões e acontecimentos; ela será elevada pelo dramaturgo a um patamar próximo ao de personagem, contribuindo efetivamente para as reflexões críticas sobre um novo tipo de racionalidade emergente: a recém-nascida economia capitalista. Dentro dela, todo e qualquer personagem se portará, falará e se relacionará de forma distinta do que

¹⁶ Na tradução de Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes: “Signior Antônio, muitas e muitas vezes, no Rialto, vós me maltratastes a propósito de meu dinheiro e dos lucros que o faço produzir; mesmo assim, tudo suportei com paciente encolher de ombros, porque a resignação é a virtude característica de toda a nossa tribo. Vós me chamastes de infiel, cão assassino e cuspiastes em meu gabão de judeu; tudo isso pelo uso que fiz do que me pertence” (Shakespeare, 2021, p. 34).

provavelmente faria em outro local. Tratar-se-á de um espaço onde a moral é instrumentalizada pelas conveniências econômicas.

Veneza é, desde a primeira cena da peça, atravessada pela linguagem mercantil: "Salério: [...] eu sei que Antônio está triste. / Está triste porque pensa em seus negócios" (Shakespeare, 2017, p. 238). A fala sugere não apenas a centralidade da atividade comercial na vida do personagem, mas a própria redução subjetiva que a local lógica mercantil impõe: Antônio, que parece triste, não é lido como homem apaixonado ou melancólico, mas como investidor aflito.

A cidade-estado torna-se o sistema que captura e define a subjetividade de seus moradores por meio dos sistemas econômicos locais. Assim, ela define a forma como cada indivíduo se relacionará com o ambiente, com o comércio e com seus pares. Segundo Simon Critchley e Tom McCarthy (2004), em seu trabalho *Universal Shylockery: Money and Morality in The Merchant of Venice*, "it is crystal clear from the first scene of the play that the meaning of Antônio's being, as it were, is determined economically in terms of *oikonomia*".¹⁷ Para eles, Antônio opera comercialmente através da *oikonomia*, termo grego que remete a um conceito aristotélico de economia natural, que se opõe ao conceito de *techne chrematistike* ou arte de fazer dinheiro.

Dessa forma, o mercador figura inicialmente nos termos de uma economia de mercado natural que, segundo o sentido grego do termo, está ligada ao núcleo familiar, do domicílio, construindo capital de forma orgânica dentro do ideal e desejável. Em contrapartida, Shylock se relaciona com a outra vertente econômica que flutua pela cidade, a da *techne chrematistike*, que se movimenta na via contrária, se constituindo na ideia do dinheiro que gera dinheiro: a usura, ou agiotagem (Critchley et McCarthy, 2004, p. 7).

Essa distinção de princípios econômicos, de uma economia natural e outra artificial baseada no fazer dinheiro com dinheiro, opera evidenciando, por meio de contrastes, que existem, mais do que comerciantes distintos, duas Venezas distintas. Uma ligada ao novo processo econômico local que, emparelhado aos dizeres cristãos, condena moralmente e legalmente a produção do capital pelo capital (usura); e a outra rompendo com os paradigmas cristãos, multiplicando o dinheiro por meio do dinheiro – um dos princípios do capitalismo moderno.

¹⁷ Tradução nossa: "É cristalino desde a primeira cena da peça que o significado do ser de Antônio, por assim dizer, é determinado economicamente em termos de *oikonomia*"

A cidade encarna, também, um regime dual de “aparência *versus* realidade”. Antônio empresta sem cobrar juros e, paradoxalmente, essa “generosidade” é menos caridade do que uma tentativa de afirmar superioridade moral sobre Shylock — que é chamado de “cão” e “usurário” precisamente por operar segundo as mesmas regras contratuais que Antônio aceita ao assinar o contrato da libra de carne. Sobre isso, René Girard (2021) afirma que a Veneza de Shakespeare é “um mundo no qual as aparências e a realidade não se encaixam”.¹⁸ Segundo ele, o empréstimo de Antônio a Bassânio é visto pelos venezianos como ato de amor, enquanto que “quando Shylock empresta dinheiro, ele espera receber algum dinheiro de volta, e nada mais. O capital deve produzir capital. Shylock não confunde suas operações financeiras com a caridade cristã.”¹⁹

A cidade-estado é, por fim, um sistema microcósmico que funciona como um oráculo da modernidade embrionária, tece costumes ambíguos além de influenciar todos que lá vivem. Prevalecem as leis contratuais, que corroem as leis trágicas, o que vai ao encontro de Szondi (2004), que afirma ser a desintegração da substância ética da tragédia a condição primordial para o surgimento do novo drama. Essa corrosão, percebe-se, já se anuncia em Shakespeare: não há aqui reconciliação catártica, mas apenas a vitória do contrato e da forma.

Em suma, a Veneza de *O Mercador de Veneza* encena o advento do mundo moderno sob a forma de uma cidade-mercado: legalista, capitalista, pragmática e ambivalentemente moral e imoral.

3.2 Marx e as relações do capital na Veneza shakespeariana

Louis Althusser (2015), com base em seus estudos marxistas, diz que o estado é “[...] uma máquina de repressão, que permite às classes dominantes garantirem seu domínio sobre a classe trabalhadora” (ALTHUSSER apud GEISLER, 2015, p. 2, tradução nossa).²⁰ Com base nisso, uma sociedade capitalista se fundamenta em uma sistemática clara e imperativa de separação de classes, onde quanto mais delimitada for essa separação, mais funcionalmente o sistema capitalista irá operar. Com efeito, essa é

¹⁸ GIRAD, 2021, p. 422

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ “...the State is a machine of repression, which enables the ruling classes to ensure their dominance over the working class”.

a base do classismo segundo o qual todo país capitalista deve conseguir separar suas classes: alta, média e baixa.

Os fundamentos do marxismo servem para explicar, através de uma leitura sob essa perspectiva, como os autores replicam as bases do classismo em suas obras, forçando suas personagens a enfrentarem os percalços da divisão de classes. *O Mercador de Veneza* (1600) é citado mais de uma vez entre os estudos de Marx e, quando sua teoria é aplicada à obra é possível ver como a Veneza shakespeariana funciona sob um classismo fortemente estabelecido que reduz vidas a ducados (Geisler, 2015, p.3). Contudo, é pela ótica das suas personagens que será possível notar os rastros do capital, seu sistema de classes e, por fim, a importância da peça como um todo.

Separemos, inicialmente, os três acontecimentos financeiros de maior importância na peça: o empréstimo de três mil ducados de Shylock a Antônio; a conquista de Pórcia por Bassânio, que lhe renderá uma fortuna matrimonial; e o julgamento de Antônio por não cumprir seu acordo financeiro. Estes três arcos da trama são a base dos acontecimentos principais da peça. Ao olhar para eles com atenção, nota-se que Antônio, Bassânio, Shylock e Pórcia são as quatro principais figuras nesse desenrolar de acontecimentos. A forma como essas personagens se relacionam nos auxilia a notar a separação de classes existente na obra: Shylock e Antônio disputam espaço comercial e financeiro nas ruas de Veneza — enquanto um empresta dinheiro a juros, o outro o faz sem taxas, minando o negócio do primeiro —, evidenciando uma separação entre pares sociais que nutrem uma hostilidade provinda da máquina capitalista. Bassânio, por sua vez, busca sair das dívidas casando-se com Pórcia, uma rica herdeira de fora de Veneza, originária de Belmonte. O casamento de ambos é, também, uma operação comercial pensada: ao solicitar apoio financeiro a Antônio, “Bassânio menciona primeiro a riqueza da jovem herdeira, depois sua beleza, e por fim suas qualidades espirituais” (Girard, 2021, p. 420).

Seguindo com o que propõe Brian Geisler (2015), ao focar nossa análise nas personagens podemos notar o assentamento das teorias marxistas nas camadas sociais de *O Mercador de Veneza* e seu sistema de livre mercado (capitalismo). Antônio, Bassânio, Pórcia e Shylock são, nessa chave, encarnações de tipos sociais definidos, e facilmente identificáveis, por suas posições na hierarquia econômica de Veneza, cidade cuja filosofia é controlada pela classe dominante e sua lei de contratos (Geisler, 2015, p. 7).

Antônio é retratado como o grande benfeitor — aquele que empresta sem juros —, mas sua generosidade é sustentada por um capital especulativo, por investimentos de alto risco: “Antônio is the careless lender who provides money to people who are after chancy undertakings” (Geisler, 2015).²¹ Ele ocupa a posição do capitalista que, mesmo quando altruísta, não deixa de agir dentro de uma lógica de expansão e controle. Sua disposição para colocar o próprio corpo como garantia da dívida reforça uma estrutura de dominação simbólica sobre Bassânio e, ao mesmo tempo, permite que o sistema burguês mantenha sua aparência de benevolência, de homem disposto a se sacrificar até o último estágio possível pelos seus pares — principal virtude do protagonista virtuoso de Diderot (2008).

Ainda sobre o sacrifício do bom burguês em benefício de seus iguais, Peter Szondi nos apresenta, ao evocar os weberianos, o conceito de *ascese intramundana*, que é o sacrifício exigido de todos aqueles que desejam acumular riquezas e manter-se de consciência limpa (Szondi, 2004, p. 63-57). Antônio, mesmo sem ter como prover Bassânio financeiramente, penhora seu bom nome com seu principal rival comercial e pessoal e, no desfecho da trama, está disposto a pagar com sua própria carne o preço exigido em favor de seu amigo.

Bassânio, por sua vez, é descrito por Geisler (2015) como “the hapless indebted”, ou seja, o endividado sem rumo. Sua trajetória é a do sujeito que aposta o pouco que tem — ou que toma emprestado — na esperança de realizar um bom negócio, que neste caso é casar-se com Pórcia e ascender socialmente. Sua precariedade, no entanto, não o torna marginal, pois ele opera dentro da moral dominante e é absorvido de volta pelo sistema assim que conquista o avultado capital de Belmonte. Seu gesto é semelhante ao do pequeno burguês que flerta com a ruína enquanto investe em um ideal em busca da mobilidade de classe.

Pórcia representa, com clareza, a segurança e a arrogância da classe dominante. Sua fala — “Mas só isso? / Dê-lhe seis mil para resgatar o título, / Duas vezes seis mil, ou até três, [...]” (Shakespeare, 2017, p. 300) — expõe uma lógica do privilégio econômico. Ela naturaliza a ideia de que o dinheiro pode não apenas substituir a justiça, mas anulá-la. Em sua figura, nesta cena II do ato III, se condensam o poder jurídico, econômico e

²¹ “Antônio é o credor descuidado que fornece dinheiro as pessoas que estão atrás de empreendimentos arriscados.”

simbólico da elite que consegue controlar as classes mais baixas por intermédio do acúmulo de capital.

Por fim, Shylock, embora financeiramente estável, é posicionado pelo autor (Geisler, 2015) como um “lower-class because he is an outsider”. Sua exclusão revela uma das tensões centrais da crítica marxista: a diferença entre possuir capital e não pertencer ao sistema que o legitimaria como dominante. Sua posição é comparável à de um “dono de pequeno negócio moderno cujos impostos salvam os empreendimentos arriscados da aristocracia e de rivais proletários” (Birkett apud Geisler, 2015 p. 7). Mesmo cumprindo seu papel dentro da lógica do capital, Shylock é derrotado no final do julgamento, ponto culminante da obra.

Sobre isso, podemos ponderar o seguinte: Shylock é um *outsider* dentro da sociedade veneziana. Apesar de acumular grande capital, ele não é cristão e, portanto, não é reconhecido como um cidadão e por isso não pode usufruir de, ou acessar, todos os direitos locais. Diferente de Antônio e seus iguais, ele não é um produto completo do novo sistema econômico local. Ao exigir o cumprimento integral de seu contrato, Shylock é derrotado por lacunas de interpretação dentro da lei de contratos local – que é absoluta, como destaca Lourenzo Zucca:

As transações comerciais são constitutivas da identidade política de Veneza, e o instrumento para proteger essas transações é o direito contratual. Esta lei é cega para qualquer diferença racial ou religiosa, porque o objetivo é facilitar o fluxo de dinheiro. O direito contratual é rigidamente respeitado, e a interpretação é necessariamente estrita. (Zucca, 2016, p. 2, tradução nossa)²²

Perdendo todo o seu capital e sendo obrigado a se converter ao cristianismo, Shylock não é castigado apenas em termos judiciais ou financeiros, mas também nos espirituais. Desta forma, o mundo cristão incorpora e assume a prática da economia de dívida e a expande nesse processo. Antônio, no final da peça, exige que Shylock doe sua fortuna à filha e ao genro, cravando a mesma forma de economia que fingiu rejeitar (Critchley e McCarthy, 2004, p. 13).

²² No original: welcome if they bring money and business opportunities. Business transactions are constitutive of the political identity of Venice, and the instrument to protect these transactions is contract law. This law is blind to any racial and religious difference, because the point is to facilitate the flux of money. Contract law is very rigidly respected, and interpretation is necessarily strict.

3.3 O burguês: entre o mercador e o usurário

Em *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare, Antônio e Shylock representam, respectivamente, duas possibilidades históricas e simbólicas da figura burguesa em ascensão. Em vez de simples antagonistas morais ou religiosos, os personagens revelam-se como polos estruturais de um mesmo sistema em evidência e em construção: o do capital. Na nossa análise, as suas trajetórias iluminam o drama não apenas como um conflito individual ou financeiro, mas como representação crítica da lógica burguesa em formação.

Antônio é o mercador respeitável, o bom cristão que empresta sem juros, generoso com seus amigos e disposto a se sacrificar por eles, exatamente como prega Diderot (2005) em sua formulação do drama burguês. Comprovamos isso quando ele diz:

Antônio:

E eu já soube
Que Vossa Graça fez por suavizar
O rigor que ele exige; mas, se insiste,
E não há leis que possam me livrar
Do ódio dele, aqui eu ofereço
Paciência à sua fúria, e estou disposto
A encarar de espírito tranquilo
A tirania dessa sua ira.
(Shakespeare, 2017, p. 311)

Como naquele momento não foram encontrados meios legais, segundo as leis de Veneza, para livrá-lo de pagar a multa a Shylock, Antônio decide entregar-se em nome de sua amizade por Bassânio. É o que cabe a um cristão virtuoso como ele, pois em hipótese alguma ele poderia fazer algo que fosse contra as leis ou os códigos morais estabelecidos pela sociedade veneziana.

O ato de Antônio evoca não apenas o senso de moralidade e exemplo que o burguês deveria empregar (Diderot, 2005), mas também dois pontos fundamentais para a constituição de sua figura burguesa: a *ascese intramundana* e o senso de dever cumprido. Em *O Burguês: entre a história e a literatura*, Franco Moretti (2014), ao citar os efeitos da ascese cristã em sua leitura de *Robinson Crusoe*, afirma que o protagonista do romance de Daniel Defoe, que ele classifica como um romance burguês, sob os efeitos da prática da ascese tem

Uma vida no mundo, mas não deste mundo nem para este mundo. Tal como a vida de Robinson: “na” ilha, mas não “da” ilha nem “para” a ilha. Contudo, nunca temos a impressão de que ele nada extrai de sua atividade “a não ser a irracional sensação de cumprimento do dever profissional”, como afirma Weber acerca do ethos capitalista. (Moretti, 2014, p. 51-52)

Substitua-se “ilha” por amigos, ou Bassânio ou, até mesmo, dever para com os seus companheiros. Antônio necessita gozar dos sentimentos de dever cumprido, mesmo que isso signifique colocá-lo em situação de risco vital. Ao tocar essa sensação formar-se-á a cristalização de um mercador burguês.

Entretando, Shylock também deseja o cumprimento da lei de acordo com sua constituição:

Shylock:

Já disse o que desejo a Vossa Graça
E já jurei, por tudo o que é sagrado,
Que quero a multa que o contrato indica.
Se ela me for negada, que o perigo
Desça sobre a cidade e suas leis!
(Shakespeare, 2017, p.312)

Em aspectos jurídicos, ambos aceitam que deve ser liquidado aquilo que é assegurado por lei: o cumprimento dos termos deliberados em contrato. Shylock deseja receber a multa prevista, Antônio concorda em pagar. O empecilho é que o pagamento esbarra nos aspectos morais da mutilação de um corpo humano em resposta ao desejo de vingança de uma das partes. Shylock odeia Antônio por atrapalhar seus negócios emprestando dinheiro sem cobrar juros, para ele acirrando a competição econômica de forma insólita; e, além disso, também o despreza por seu antissemitismo – Antônio cuspiu em Shylock em praça pública. Antônio, por sua vez, é virtuoso apenas com cristãos; com outros ele esboça sua arrogância e superioridade, muito talvez por conta de seus dotes financeiros.

Mesmo alocados como pares em antagonismo, Antônio e Shylock apresentam inúmeras semelhanças. Como vimos, eles ilustram as duas faces do sistema de economia de mercado atual — as duas faces de uma mesma moeda. Todavia, existem dois pontos fundamentais para a diferenciação entre ambos: a crença religiosa e a prática de uso do capital. Antônio é cristão e, como tal, é proibido de praticar a principal atividade

comercial de seu rival: a usura. Ele empresta dinheiro sem cobrar taxas de juros, mas tem plena convicção de que seu ato é um investimento financeiro, a própria máquina capitalista se encarregará de lhe devolver o empréstimo em maior quantia (Girad, 2021, p. 423). Shylock, por sua vez, como vimos é um *outsider* em Veneza. Ao contrário de todos os venezianos, ele é um ponto fora da equação capitalista para ter direito às leis da cidade — é judeu, e estes não são considerados cidadãos na Veneza da época. À época, os judeus “vivem no gueto e usam chapéus vermelhos quando caminham pelas ruas de Veneza; eles são considerados estrangeiros perante a lei penal e recebem punições mais severas” (Zucca, 2016, p. 7).

Ao firmar um contrato de empréstimo que prevê a multa de uma libra de carne, Shylock espera, através da mutilação do corpo de Antônio, gozar da satisfação de uma vingança. Enquanto isso, Antônio, por meio do dinheiro de Shylock, espera atingir a satisfação de conseguir atender Bassânio em amizade. Os dois esperam, à maneira da prática burguesa, “reduzir os outros a meros meios, a fim de satisfazer seus próprios interesses” (Moretti, 2014, p. 81).

A cena do tribunal, momento mais histriônico da peça, elucida bem esse antagonismo. Quando Shylock exige, sob todas as prerrogativas de moralidade, a libra de carne prometida, vemos a banalização do corpo humano em capital, transformando-o em um objeto obsceno de desejo. O contrato que une os dois homens transforma três mil ducados em, aproximadamente, quinhentos gramas de carne humana. “O crédito já não atualiza valores monetários em dinheiro real, mas em carne humana e corações humanos.” (MARX apud Critchley et McCarthy, 2004, p. 15). O contrato torna-se o dispositivo que expõe a violência do capital em sua forma mais crua — a equivalência absoluta entre dívida e carne.

No entanto, o desfecho do julgamento revela uma reviravolta ideológica profunda. Shylock, que cumpriu todos os requisitos legais, é punido: perde seus bens, é forçado a se converter ao cristianismo e humilhado publicamente. Aqui, o sistema capitalista veneziano não condena a prática da usura, mas, ao obrigar Shylock a se converter ao cristianismo, incorpora-a ao seu funcionamento. Em outras palavras, o sistema absorve a lógica da dívida e da cobrança que antes atribuía a Shylock, mas o faz sob outra máscara, mais palatável. O capitalismo moderno internaliza a lógica da usura ao mesmo tempo em que a condena publicamente.

Desta forma, podemos pensar que o sujeito burguês ideal para Shakespeare é a união de Shylock e Antônio e, posteriormente, a imagem do sujeito burguês moderno será, possivelmente, uma herdeira dessa união. Um ser que passa a ser medido pela dívida — e o valor moral, pelo crédito. Onde o não pagamento dos juros corrói, nas suas bases, o sistema capitalista, que visa ao acúmulo de capital sob a posse de quem detém os meios de produção ou o controle do sistema financeiro.

3.4 Shylock entre o capital e o religioso

A dualidade entre capital e o religioso manifesta-se na caracterização de Shylock. Se a cidade de Veneza representa um reduto burguês guiado pela ordem contratual e pelos ajustes econômicos, Shylock é o ponto em que esse sistema se revela contraditório. Ele é, simultaneamente, uma figura essencial ao funcionamento da cidade, como credor, e um inimigo simbólico por conta de sua crença religiosa. Sua exclusão sistemática e, mais adiante, sua conversão forçada ao cristianismo expõem o limite da tolerância liberal-mercantil da cidade-estado: Shylock pode fornecer crédito, mas não pode existir enquanto judeu. Lorenzo Zucca (2016) observa que “Os judeus eram membros plenos da comunidade empresarial, mas não cidadãos plenos.” (Zucca, 2016, p. 5).²³ Ele é necessário economicamente, mas inaceitável politicamente. Sua religiosidade, embora pouco tematizada de forma doutrinal, aparece sempre como um marcador de diferença intransponível.

Sua condição também o embaralha enquanto indivíduo: Shylock constantemente confunde dinheiro e afeições sentimentais. Para ele, capital e relações interpessoais estão tão imbricados que, frequentemente, se tornam a mesma coisa, mas ainda assim guardam certa distinção, como se pode notar na fala de Solânio sobre a lamentação de Shylock quando sua filha foge com Lorenzo, um jovem cristão:

Solânio:

Eu nunca ouvi paixão assim confusa,
Tão estranha, ultrajante e variada
Quanto a que o cão judeu gritava à rua —
"A minha filha! Os meus ducados! Filha!

²³ No original: “Jews were full members of the business community, but not full citizens”.

Fugida com um cristão! Justiça! Lei!
 Meus ducados cristãos! Ai, minha filha!
 Dois sacos de ducados, um de ouro,
 Roubados pela minha própria filha!
 E joias, duas pedras preciosíssimas
 Que ela levou! Justiça! Vão achá-la!
 Ela levou as pedras e os ducados!"
 (Shakespeare, 2017, p. 279)

Shylock lamenta veementemente a fuga de sua filha, ao mesmo passo em que lamenta a perda de seu capital, que foi levado com ela. Suas lamentações se confundem mesmo quando parecem distintas porque, afinal, ele que preferiria ter a filha morta aos seus pés com todas as joias e seu dinheiro junto:

Shylock:

Bem, bem, bem, bem! Um dos brilhantes que se foram custou-me dois mil ducados em Frankfurt — a maldição só caiu sobre nosso povo agora; eu nunca a senti antes — dois mil ducados numa pedra — e outras joias muito preciosas. Eu a preferiria morta a meus pés, com as joias em suas orelhas! Eu a preferiria amortalhada a meus pés, os ducados no caixão - não há notícia alguma? Mas por quê? E já perdi a conta do quanto estou gastando na busca. Vejam só — é perda sobre perda! Um tanto foi com a ladra, outro tanto para achá-la, e nenhuma satisfação, nenhuma vingança, nenhum azar neste mundo a não ser o que cai sobre os meus ombros, nenhum suspiro a não ser os que eu solto, nenhuma lágrima, a não ser as que eu choro. (Shakespeare, 2017, p.288)

Shylock constitui-se como personagem no cruzamento entre capital e religiosidade, o que o leva a confundir constantemente relações financeiras com outras paixões – a maior diferença entre ele e os venezianos. Shylock é a figura do burguês não visto, o agente financeiro de que o sistema precisa, mas não pode aceitar. Ao ser condenado no final do julgamento, em razão da absolvição Antônio, justificando que a lei contratual veneziana deve prevalecer sem considerar quaisquer valores morais, o sistema capitalista surgente revela sua faceta mais perversa: a de corromper e apagar a moral de qualquer pessoa.

Apesar de tudo, ele “é um dos primeiros judeus autorizados a falar por si mesmo na literatura europeia gentia, a argumentar sua causa, a revelar sua humanidade”²⁴ (Goddard *apud* Geisler, 2015, p. 4).

²⁴ No original: “he is also one of the first Jews allowed to speak for himself in gentile European literature, to argue his case, to reveal his humanity”.

3.5 Antônio, o filho natural de Veneza: ou o nascimento das virtudes

Antônio, desde a primeira cena, surge melancólico e triste, incapaz de explicar a própria tristeza:

Antônio:

Garanto que não sei por que estou triste:

A tristeza me cansa, como a vós:

Mas como a apanhei ou contraí,

Do que é feita, ou do que terá nascido,

Ainda não sei.

A tristeza me fez um tolo tal

Que é difícil até saber quem sou.

(Shakespeare, 2017, p. 237)

Sálerio e Solânio, as figuras que dialogam com Antônio na primeira cena, afirmam que o mercador se encontra triste devido à preocupação com suas operações de investimento econômico, que, no momento, estão empregadas no mar em navios mercantes. Ele nega, mas sem apresentar uma resposta conclusiva sobre o motivo de sua tristeza, o que enfraquece consideravelmente sua negação. Mais adiante na cena, ele reforça: “O mundo é mundo para mim, Graziano: / Um palco, com um papel pra cada um; / E o meu é triste” (Shakespeare, 2017, p. 240).

Essa tristeza desmedida e sem razão aparente só deixa de ser temática em Antônio quando ele está ocupado em auxiliar ou se sacrificar por seu amigo Bassânio, tanto no processo de viabilizar a ida a Belmonte quanto no julgamento final. O mercador deixa de ser triste quando exerce seus atos de sacrifício pessoal, encarnando o que, segundo Diderot, existe de mais nobre na alma do sujeito burguês. Ele não é um capitalista ganancioso, seu espírito é estruturalmente ligado ao modo de vida comercial da cidade. Essa é, então, uma medida pela qual ele pode ser pensado como um filho natural de Veneza: não pelo seu nascimento, mas porque sua subjetividade é produto legítimo do *ethos* da cidade-Estado burguesa.

A figura de Antônio pode ser esclarecida à luz comparatista de outro filho natural — Dorval, o protagonista do drama doutrinário burguês *O Filho Natural* (1757) de Denis Diderot. Nessa peça acompanha-se Dorval, um jovem de origem desconhecida que chega à casa de Clairville, um homem generoso que o tem em grande apreço por amizade e companheirismo. Durante sua estada na casa do amigo, o protagonista se apaixona por

Rosali, noiva de Clairville, e é correspondido por ela. Tem-se então, o principal conflito moral de Dorval: ele deve suprimir seus sentimentos por conta de sua relação com Clairville, como manda a moral burguesa. No entanto, com o desenrolar dos fatos, um segredo do passado vem à tona. E, como recompensa pelo seu sacrifício pessoal, Dorval descobre que é, na verdade, filho natural de Lysimond, pai de Rosali. Isso faz dele meio-irmão de Rosali, a mulher por quem se apaixonou. Essa revelação apazigua o conflito interno de Dorval que, ao final, casa-se com Constance – irmã de Clairville –, que nutria sentimentos amorosos por ele.

Ambos os personagens habitam um mundo regido por leis sociais e econômicas que lhes conferem certo prestígio; e, assim como Antônio, Dorval se vê carregado de uma profunda tristeza, mas, diferente do veneziano, ele conhece o motivo: está apaixonado pela noiva de seu melhor amigo.

A aflição de ambos resulta na moralidade do sacrifício. O afeto de Antônio por Bassânio precisa ser confirmado por favores e dinheiro para que sua honra enquanto bom cidadão burguês se mantenha resplandecente, como mostra a sua necessidade de atender a todo e qualquer pedido que o amigo lhe faça:

Antônio:

Você já me conhece e perde tempo
Com tanto circunlóquio e indagação.
Você ofende mais meus sentimentos
Querendo dar limites aos meus gestos
Do que pedindo tudo quanto é meu.
Basta pedir aquilo que deseja:
Desde que esteja em mim poder fazê-lo,
A palavra está dada; agora, fale.
(Shakespeare, 2017, p. 242)

Dorval, por sua vez, sofre de amor por Rosali, mas a manutenção de sua moral, enquanto indivíduo honrado, o impede de satisfazer a sua paixão.:

DORVAL (*Continua a andar e a refletir.*) – Ir embora sem me despedir! ele tem razão, seria realmente muito esquisito, muito inconsequente.... E o que essas palavras significam? Afinal o importante é o que as pessoas vão achar ou o que é correto fazer?... Mas, no fim das contas, por que eu não veria Clairville e a irmã dele? Será que não é possível deixá-los sem ter que revelar

o motivo da partida?... E Rosali? Vou embora sem vê-la?... Não, neste caso, o amor e a amizade não impõem os mesmos deveres, sobretudo em se tratando de um amor insensato, ignorado por todos e que é preciso sufocar... Mas o que é que ela vai dizer? o que vai pensar?... Amor, sofista perigoso, eu te entendo. (DIDEROT, 2019, p. 32)

Em ambos os casos, o sentimentalismo é atravessado por conflitos subjetivos de classe e desejo. Antônio se sente impelido a oferecer tudo a Bassânio: favores, empréstimos, dinheiro e, afinal, a sua própria carne. Dorval, por amizade e lealdade a Clairville, deve suprimir e esquecer seu amor por Rosali. Ao fazerem isso, ambos são recompensados: Antônio é salvo por Pórcia e Dorval descobre que Rosali é sua irmã de sangue. Ao suprimirem seus ímpetos (*hybris*,²⁵ em termos aristotélicos) e seguirem a ética burguesa, eles se salvam de cometer o erro trágico, fazendo dessa contenção do orgulho a sua marca distintiva – aquilo que distingue o protagonista burguês do herói grego: o livre-arbítrio, norteador pela ética, o livra de cometer a *hamartia*.

Se em *O Filho Natural* a resolução dramática é a revelação da origem e da restituição do sujeito à ordem familiar, em *O Mercador de Veneza* a estrutura é outra: Antônio não tem origem a revelar, nem lugar a ocupar no final. Ele não se casa, não triunfa, não se reconcilia — permanece à margem da felicidade que ajudou a financiar. Ele se torna a encarnação pura de uma subjetividade altruísta: existe na medida em que permanece funcional enquanto garante os laços dos outros.

Em suma, Antônio é filho natural não apenas de Veneza, mas do drama burguês em sua forma incipiente. Ele antecipa o tipo que Diderot buscará formalizar: o homem sensível e ético cuja função no drama é equilibrar as tensões entre o indivíduo e a sociedade.

3.6 Capital e carne humana: as ações financeiras na sociedade shakespeariana

Não restam dúvidas de que o ponto central de *O Mercador de Veneza* (1600) é o dinheiro. É através dele que as personagens se põem em ação. Bassânio solicita dinheiro emprestado a Antônio a fim de conseguir cortejar Pórcia; Shylock, ao disponibilizar o dinheiro, consegue atar Antônio com um contrato que estabelece uma libra de carne como

²⁵ De acordo com Aristóteles na sua *Poética*, o herói trágico é aquele que sofre um reverso na sua fortuna que o conduz da felicidade ao fracasso em consequência de um erro, de um juízo errôneo ou um passo mal-dado, em suma uma falha trágica – *hamartia*. (REFERÊNCIA ARISTOTÉLES)

caução. O dinheiro é o elemento central na dinâmica da peça: dar e receber. E o que põe essa dinâmica em funcionamento é o desejo. Isso fica claro no jogo da escolha dos três escrínios, ao qual Bassânio deve submeter-se para conseguir o casamento com Pórcia. O príncipe de Marrocos recita a inscrição entalhada nas três caixas dadas à escolha:

Príncipe de Marrocos:

A primeira é de ouro, com a inscrição:

"Eu tenho o que desejam muitos homens."

A segunda, de prata, aqui promete:

"Quem me escolher terá o que merece."

A terceira, de chumbo, afirma, rude:

"Escolhe a mim quem dá e arrisca tudo."

Como saber qual é a escolha certa?

(Shakespeare, 2017, p. 275-276)

Nenhuma das duas primeiras opções é a correta: nem o ouro, nem a prata. A opção certa, que entrega Pórcia ao matrimônio, é a de chumbo, que recompensa o indivíduo que arrisca e entrega tudo, para assim receber algo em troca. Inúmeros candidatos tentaram passar nesse teste matrimonial; a herdeira de Belmonte e sua criada Nerrisa citam seis que anteriormente lá estiveram, depois mais dois passam antes de Bassânio escolher a arca correta. O desejo dirigido à riqueza fica claro nessa contagem de pretendentes, o que podemos constatar como um impulso inerente a essa sociedade emergente. A sociedade capitalista molda o objeto do desejo e, ao fazê-lo, escraviza os seres humanos (Zucca, 2016, p. 10-11).

Na Veneza de Shakespeare, todas as relações humanas são ponderadas pelo capital; um homem é definido pela sua vida financeira. Durante seu diálogo com Shylock, Antônio é classificado pelo judeu como um bom homem por conta das suas vantagens econômicas; pouco importam os seus sentimentos negativos ou o seu desejo de vingança por conta da rivalidade comercial. Se o homem tem capital suficiente para se solidificar, então ele é bom.

Shylock:

Antônio é um bom homem

Bassânio:

Já ouviu alguma insinuação em contrário?

Shylock:

Ah, não, não, não, não: o que quero significar quando digo que ele é um bom homem é que espero que compreenda que ele é suficiente — no entanto, seus bens são meras suposições: ele tem um barco que se destina a Trípoli, outro às Índias e, pelo que ouço dizer no Rialto, tem um terceiro rumo ao México, um quarto à Inglaterra e mais outras empresas que espalhou pelo estrangeiro. Mas barcos não passam de tábuas, marinheiros, de homens; há ratos de terra e ratos de água, ladrões de terra e ladrões de água (quero dizer piratas), além dos perigos das águas, dos ventos e dos rochedos: mas, apesar disso, o homem é suficiente — três mil ducados —, acho que posso aceitar o compromisso dele. (Shakespeare, 2017, p. 249)

O acúmulo de capital de Antônio e sua boa reputação financeira faz dele um homem digno no espectro social de Veneza. Considerá-lo “suficiente” é o mesmo que qualificá-lo como alguém em quem o mercado financeiro pode confiar (Zucca, 2016, p. 13).

Se aproximarmos agora a escolha correta do escrínio de chumbo e o dinheiro como elemento central, notaremos que o dinheiro é o início e o fim da operação processada por Bassânio. Ele obtém a quantia necessária para a sua empreitada nupcial e, após cumprir o requisito do princípio de dar e receber, casa-se com Pórcia e goza de sua fortuna. A escolha do chumbo não é aleatória. Sobre isso, Zucca nos elucida:

Marx se refere diretamente a Shakespeare ao pensar sobre o Dinheiro. Shakespeare é o mestre de Marx e molda o pensamento de todos os economistas políticos. As teorias clássicas de valor se deslocam do valor determinado em relação ao ouro e à prata para o valor determinado em relação ao dinheiro. Shakespeare é o primeiro e mais eloquente observador dessa mudança social e de suas implicações para o que significa fazer parte de uma sociedade cujo deus supremo é o dinheiro.

Para Shakespeare e Marx, a velha sociedade do ouro e da prata e a nova sociedade do dinheiro é o mundo de cabeça para baixo. Marx não tem dúvida: “Como o dinheiro é o conceito existente e auto afirmativo de valor e confunde e troca todas as coisas, ele é a confusão universal e a troca de todas as coisas, **o mundo invertido**, a confusão e a troca de todas as qualidades naturais e humanas. (Zucca, 2016, p. 14, grifo nosso, tradução nossa)²⁶

²⁶ No original: “Marx directly refers to Shakespeare when thinking about Money. Shakespeare is Marx’s teacher and shapes the thought of all political economists. Classical theories of values shift from value determined in relation to gold and silver, to value determined in relation of money. Shakespeare is the first and most eloquent observer of that social shift and of its implications for what it means to be part of a society whose god-head is money.

For Shakespeare and Marx, the old society of gold and silver and the new society of money is the world upside down. Marx has no doubt: “Since money is the existing and self-affirming concept of value and confounds and exchanges all things, it is the universal confusion and exchange of all things, **the inverted world**, the confusion and exchange of all natural and human qualities.”

O autor destaca que tanto Shakespeare quanto Marx compreendem que o ouro e a prata já não têm mais valor para a nova sociedade que se gera no útero do sistema capitalista; um mundo invertido se instaura, o novo deus regente é o dinheiro. Seguindo a ordem da inversão de valores, é o chumbo o material mais adequado para garantir ao herói o direito à mão da portadora da maior quantia de capital da peça.

Sigmund Freud, em seu ensaio *O tema dos três escrínios* (1998), lembra que Shakespeare evoca uma história da *Gesta Romanorum* para compor seu jogo de escolhas, “no qual uma moça tem de fazer a mesma escolha para conquistar o filho do Imperador. Também aqui o terceiro metal, o chumbo, é o portador da fortuna.” (Freud, 1988, p. 1). Em sua proposição, Freud desenvolve uma analogia, comparando os escrínios com as três deusas irmãs da mitologia grega, as moiras do destino, sendo a mais nova delas a deusa da Morte. Assim como o mundo invertido do capital, o psicanalista evidencia uma modificação na identidade da deusa:

O homem, como sabemos, faz uso de sua atividade imaginativa a fim de satisfazer os desejos que a realidade não satisfaz. Assim sua imaginação rebelou-se contra o reconhecimento da verdade corporificada no mito das Moiras e construiu em seu lugar o mito dele derivado, no qual a Deusa da Morte foi substituída pela Deusa do Amor e pelo que lhe era equivalente em forma humana. A terceira das irmãs não era mais a Morte; era a mais bela, a melhor, a mais desejável e amável das mulheres. Tampouco foi esta substituição, de modo algum, tecnicamente difícil: ela foi preparada por uma antiga ambivalência e executada ao longo de uma linha primeva de conexão, que não poderia ter sido há muito esquecida. A própria Deusa do Amor, que agora assumira o lugar da Deusa da Morte, fora outrora idêntica a ela. (Freud, 1988, p. 3-4)

Segundo o autor, a escolha deverá cair sempre sobre a terceira opção, onde reside a Deusa do Amor – a mais bela e a mais desejável entre todos. Na Veneza de Shakespeare, o capital é o novo deus vigente, objeto de desejo supremo de todos. Assim, para Bassânio, o veneziano que está disposto a dar e oferecer tudo, o terceiro escrínio, de chumbo, é o único abrigo possível para o retrato de Pórcia, a rica e bela herdeira de Belmonte.

Até o momento, como notamos, capital e caráter têm o mesmo peso na nova sociedade que a peça retrata. Resta agora lançar luz sobre o último elemento da alegoria que a peça shakespeariana constitui: a carne humana.

Vê-se a representação de um traço importante do funcionamento dessa nova sociedade, afeita a transações financeiras, na caução do empréstimo concedido por Shylock. Ao exigir uma libra de carne de Antônio – ao invés dos usuais juros da prática usurária –, movido pelo seu desejo de vingança pessoal contra os constantes insultos raciais do mercador cristão, Shylock escancara a face grotesca do capitalismo: carne humana e dinheiro são trocados em vias de igualdade, seres humanos e suas partes são objetificados para servirem de moeda de troca em especulações financeiras (Girard, 2021, p. 422).

O novo mundo comercial que se instaurou em Veneza está tão habituado a relações comerciais-financeiras que não mais vê esses processos como algo mecânico ou sistêmico, mas sim como ações tão naturais quanto gestos imperceptíveis e cotidianos, em alguns casos como atos benevolentes:

Carne humana e dinheiro são constantemente trocados um pelo outro em Veneza. As pessoas foram transformadas em objetos de especulação financeira. A humanidade virou uma *commodity*, um valor de troca como qualquer outro. [...] A libra de carne de Shylock simboliza o comportamento veneziano. Os venezianos parecem diferentes de Shylock até certo ponto. Considerações financeiras se tornaram tão naturais para eles e tão entranhadas em sua psique que se tornaram quase invisíveis; nunca se pode identificá-las como aspecto distinto do comportamento (Girard, 2021, p. 422).

O empréstimo de Antônio a Bassânio é tratado como ato de amor e não como transação financeira. O veneziano não vê seu ato como uma operação financeira, mas sim como um gesto afetivo em prol de seu amigo. Shylock aparece como um corruptor que quebra a cortina de invisibilidade que esconde a ação comercial ao exigir que a moralidade cristã seja posta de lado para que a lei contratual seja executada. Ele funciona quase como um demiurgo dramático esmiuçando e dando visão ao leitor-espectador do entranhado sistema burguês, que se encontra engendrado no interior do *modus operandi* da cidade-Estado de Veneza.

A Veneza criada por Shakespeare é um mundo onde, nitidamente, aparência e realidade divergem: negociações financeiras se confundem com atos afetivos e carne humana se confunde com dinheiro. Essa dissociação de discernimento é fruto direto da

transformação da cidade no maior porto comercial da Europa, ascendendo a faixa social responsável por isso à posição dominante – os burgueses. O dramaturgo opera a sua trama de maneira a evidenciar isso através da justaposição de aparência e realidade. Antônio e Shylock são ambos burgueses, mas um é usado como joguete dramático, o bode expiatório para evidenciar todo esse arabesco burguês.

3.7 Pórcia e as figuras burguesas

Como já notamos anteriormente, o casamento entre Pórcia e Bassânio não é apenas um enlace afetivo, mas uma operação econômica de interesse para o jovem, fruto da lógica de posse e circulação de capital estabelecida em Veneza. Lembremos o que Bassânio diz sobre Pórcia a Antônio:

Bassânio:

Há em Belmonte uma moça, muito rica,
Que é linda e — o que é mais lindo ainda —
É virtuosa. De seus belos olhos
Já recebi mensagens silenciosas.
Seu nome é Pórcia, e ela não vale menos
[...]
Ó meu Antônio; se eu tivesse os meios
Pra ser rival à altura desses outros,
Eu sinto em mim presságios de tais lucros
Que estou seguro de alcançar sucesso.
(Shakespeare, 2017, p. 242)

A fortuna de Pórcia é mencionada antes de quaisquer outras qualidades. Ela aparece como capital a ser conquistado antes de outros concorrentes — no verso “Pra ser rival à altura desses outros”. Bassânio coloca-a diretamente como objeto de desejo segundo a lógica de mercado da cidade, mas para seguir com sua empreitada ele precisa de um capital de giro. Antônio, que então se encontra com seu patrimônio aplicado em transações marítimas, decide operar um empréstimo, o segundo ajuste financeiro da obra. Ele expõe a Bassânio:

Antônio:

Já sabe que os meus bens estão no mar;
Não tenho ouro nem mercadorias
Pra levantar tal soma; mas insisto
Que use do meu crédito em Veneza —
E tudo o que obtiver por meio dele
Há de levá-lo pra Belmonte e Pórcia.

Indague por aí, como eu também,
Onde há dinheiro; não questionarei
Se por meu nome ou crédito o terei.
(Shakespeare, 2017, p. 242)

Como não possui o montante em espécie, o mercador oferece seu nome como crédito para ajustar um empréstimo de três mil ducados junto ao judeu Shylock. Este, por sua vez, para satisfazer sua vingança contra o veneziano, estipula uma multa de uma libra de carne de qualquer parte do corpo de Antônio. Por fim, não tendo conseguido cumprir o prazo de pagamento do empréstimo por conta dos supostos naufrágios de seus navios comerciais, Antônio é levado a julgamento perante a corte de Veneza. É Pórcia que, disfarçada de um advogado chamado Balthazar, consegue burlar o contrato de Shylock e liberar Antônio do seu trágico fim. Com efeito, no ato IV, cena I, a recém-casada com Bassânio domina o discurso jurídico e o utiliza com precisão para inverter a balança da justiça — não com base na moral, mas em lacunas contratuais que Pórcia aponta com esperteza cômica. Como ela diz,

Pórcia:

Espere um pouco, que há mais uma coisa.
A multa não lhe dá direito a sangue;
"Uma libra de carne" é a expressão:
Cobre a multa, arrebanhe a sua carne,
Mas se, ao cortar, pingar uma só gota
Desse sangue cristão, seu patrimônio
Pelas leis de Veneza é confiscado,
Revertendo ao Estado.
(Shakespeare, 2017, p. 323)

Ao ver-se encurralado, Shylock tenta voltar atrás em sua decisão e esboça aceitar a proposta inicial de Bassânio de receber uma quantia maior que a inicial de três mil ducados, que havia rejeitado em prol de tomar a libra de carne de Antônio para consumir a sua vingança. Pórcia ainda acrescenta:

Pórcia:

Espere um pouco:
A lei ainda o acusa de algo mais.
Nas leis venezianas fica dito
Que quando há provas de que um estrangeiro —
Por caminhos frontais ou indiretos —
Buscou privar de vida um cidadão,
Aquele contra quem ele tramou
Ficará com a metade de seus bens,

Revertendo ao Estado a outra metade —
 Enquanto a vida do culpado
 Só será salva por mercê do Duque.
 (Shakespeare, 2017, p. 324)

O triunfo de Pórcia não é ético, mas técnico. Ela domina a lógica jurídica que rege a cidade-Estado e a utiliza para subjugar Shylock, que não demonstrou nenhuma misericórdia pelo cristão. Pórcia exibe assim pleno domínio do universo burguês do capital de Veneza. Com isso, podemos sugerir que, ao se casar com Bassânio, ela é incorporada ao sistema da economia de mercado e, por dispor de um grande acúmulo de capital e casar-se com um cristão, ela figurará na mais alta posição do classismo – sendo capaz de subjugar aqueles inseridos em classes inferiores.

Pórcia revela-se, pois, a personagem que desempenha papel fundamental para que o equilíbrio se restabeleça no desfecho da comédia. Ela é o objeto de desejo que dispara o empréstimo; é o fim buscado com o casamento; e, por fim, é quem promove o ajuste final no julgamento de Antônio. Ela é a figura que promove, conduz e encerra todos os ajustes financeiros que conduzem a trama principal da peça de Shakespeare, sendo capaz de transitar entre os ambientes, privado e público, atuando com a mesma habilidade em ambos. Pórcia encarna, assim, uma eloquente metáfora teatral da transformação social que Shakespeare pinta com riqueza de matizes: a capitulação da aristocracia e a consolidação da ordem burguesa já no início do século XVII.

3.8 A suspensão da catarse: a harmonia forçada pelo capital

Em sua obra doutrinária sobre a *Arte Poética* (2018), Aristóteles afirma que:

é a tragédia mimesis de ação elevada e completa, com certa extensão, com linguagem ornamentada, separada cada uma de suas espécies < de ornamentos> em suas partes, atuando <os agentes> e não mediante narrativa, [...] que, mediante compaixão e terror, leva a cabo a catarse de tais afecções. (Aristóteles, 2018, p. 45-46, 1449b).

Essa definição implica a seguinte lógica: os personagens trágicos devem ser suficientemente nobres para inspirar admiração, mas também falíveis o bastante para que suas quedas provoquem medo e piedade no espectador. O efeito purificador da tragédia só

se realiza se houver um nexos claro entre erro, sofrimento e aprendizado — o que Szondi (2006) irá chamar de “reconciliação dialética”.

No entanto, *O Mercador de Veneza* suspende esse efeito. Ao fim da peça, não há purgações, mas resíduos. Tomemos, como vimos, as duas (faces das) figuras comerciais centrais — Antônio e Shylock. O judeu é derrotado, castigado e convertido por não se aliar aos princípios misericordiosos solicitados por Pórcia: ele quer sua vingança contra quem o ofendeu. Antônio é poupado, sua salvação decorre diretamente da junção entre seu ato de sacrifício, em prol do amigo Bassânio, e a habilidade de interpretação judiciária de Pórcia.

Diderot, ao conceber sua comédia séria, propõe uma reformulação do trágico segundo Aristóteles. Não se trata mais de provocar catarse, mas de comover e instruir. A nova dramaturgia burguesa deve inspirar o horror ao vício; mostrar homens em situações-limite e não heróis excepcionais; o espectador deve reconhecer-se no personagem, não o elevar à condição simbólica. A ação se desloca do extraordinário para o cotidiano, e a moral é extraída não do destino, mas das escolhas do protagonista.

Nesse sentido, *O Mercador de Veneza* antecipa os princípios do drama burguês ao exibir dois exemplos de conduta — aquele que deve ser repudiado e aquele que deve inspirar. A figura de Shylock, que recusa o perdão misericordioso e insiste no contrato, representa tudo aquilo que o bom burguês não deve seguir enquanto moralidade. Antônio, por sua vez, aparece como a figura recompensada por conter seus impulsos e praticar a conduta burguesa com precisão (*ascese intramundana*).

Shakespeare, ao fazer isso, suspende o efeito catártico, pois não castiga suas duas figuras centrais, mas elucida dois exemplos práticos de conduta. O bom burguês, que põe em prática todos os códigos sociais e morais de sua época — pouco importando se esses são ou não verdadeiramente dignos —, será recompensado e dignificado, desde que não caia em tentações. Já o mau burguês, que opera segundo seus vícios e contradições morais, ignorando os apelos da moral coletiva e social (ainda que esta seja corrupta), servirá de exemplo para seus pares e será punido. Ou seja, não há mais catarse, apenas o exemplo inspirador; não há mais heróis — só o sistema, a economia de mercado, permanece.

3.9 Uma comédia séria elisabetana: a invenção teatral de William Shakespeare

Diderot, com o novo gênero dramático que propõe – a comédia séria – no seu *Discurso sobre a poesia dramática* (2005), pretende reformular os modelos fixos da tragédia e da

comédia aristotélicas, apresentando ao público um drama moral encenado por “homens de verdade”, comovendo não pelo destino heroico, mas pela humanidade reconhecível de seus personagens. Os males dos protagonistas devem nos comover e os seus erros devem nos instruir. Eles devem ser semelhantes aos nossos, com todas as circunstâncias que os tornam comoventes ou interessantes (Diderot, 2005).

Para isso, uma nova forma teatral é exigida. É por isso que Diderot recusa as unidades aristotélicas e os tipos fixos: o drama sério, para ser intermediário e reconhecível, deve se valer da prosa, do gesto (pantomima), de espaços familiares e de uma moralidade difusa — sem finais puramente trágicos ou cômicos. A linguagem deixa de ser metrificada e passa a imitar a fala cotidiana, de modo que o público não veja mais uma representação, mas uma família viva diante de si.

Como temos visto, *O Mercador de Veneza* antecipa grande parte desse programa. Shakespeare, embora ainda escreva em verso as suas obras, utiliza a prosa em momentos centrais, como em diversas falas emblemáticas de Shylock. Por exemplo, na sua argumentação acerca de equiparidade étnica:

Shylock: Para servir de isca aos peixes. Se não nutrir mais nada, nutrirá minha vingança. Ele me desgraçou, prejudicou-me em meio milhão; riu-se das minhas perdas, caçou dos meus lucros, escarneceu minha estirpe, atrapalhou meus negócios, esfriou minhas amizades, afogueou meus inimigos; e por que razão? Eu sou judeu. Um judeu não tem olhos? Um judeu não tem mãos, órgãos, dimensões, sentidos, afeições, paixões? Não é alimentado pela mesma comida, ferido pelas mesmas armas, sujeito às mesmas doenças, curado pelos mesmos meios, esquentado e congelado pelo mesmo verão e inverno, tal como um cristão? Quando vós nos feris, não sangramos nós? Quando nos divertis, não nos rimos nós? Quando nos envenenais, não morremos nós? E se nos enganais, não haveremos nós de nos vingar? Se somos como vós em todo o resto, nisto também seremos semelhantes. Se um judeu enganar um cristão, qual é a humildade que encontra? A vingança. Se um cristão enganar um judeu, qual deve ser seu sentimento, segundo o exemplo cristão? A vingança, pois. A vileza que me ensinais eu executo, e, por mais difícil que seja, superarei meus mestres. (Shakespeare, 2017, p. 286-287)

A variação do uso de verso e prosa em *O Mercador de Veneza* pode ser lida como a desestabilização da hierarquia de linguagem nobre e linguagem cotidiana. Barbara Heliodora, inclusive, faz dois claros destaques do uso da prosa por Shakespeare n’*O Mercador de Veneza*, o primeiro em sua obra *Shakespeare: o que as peças contam: tudo o que você precisa saber para descobrir e amar a obra do maior dramaturgo de todos os tempos* (2014), onde grifa que “O tom lírico domina a comédia (sim, porque haverá um final harmônico), mas pela primeira vez Shakespeare irá usar a prosa em tom sério e em momento significativo” (HELIODORA, 2014, p. 118); e na introdução feita

para a peça, que conta com sua tradução, na coletânea *Grandes obras de Shakespeare: volume 2, comédias*, destacando o recurso da prosa:

[...] toda a comédia tem mais consistência e mais peso, e o próprio estilo do poeta já se modifica: aumentam os percentuais de prosa e de verso branco (não rimado), pois a rima cai de 21,5% para 5,1% dos versos. E, no entanto, o clima lírico é sustentado como em poucas outras obras, e sempre de forma absolutamente coerente com cada personagem. (HELIODORA, 2017, p. 234)

A cena do julgamento (cena I, Ato IV), embora iniciada em verso, inclui blocos de prosa em momentos de argumentação racional e jurídica — aproximando-se do ideal de Diderot de naturalidade e discurso técnico. Desta forma, notam-se mais alguns dos recursos definidos por Diderot que foram antecipados por Shakespeare.

Além da linguagem, a forma da cena em Shakespeare também se alinha à comédia séria de Diderot. As situações não são mitológicas ou aristocráticas, mas sociais: uma dívida entre comerciantes, um casamento disputado por dote, uma herança deixada em testamento. O centro do drama é econômico, jurídico e doméstico, e não metafísico. Veneza se torna o reduto familiar dos comerciantes e, ao final da peça, Belmonte se consolida como o abrigo dos casais e personagens bem-sucedidos quando Pórcia convida todos ao seu reduto familiar:

Pórcia:

Está quase amanhecendo e, no entanto,
Eu sei que ainda há muito o que contar.

Vamos entrar — perguntem à vontade

Que nós vamos depor sobre a verdade.

(Shakespeare, 2017, p. 342)

Ao oferecer “à vontade [...] a verdade” em sua casa, Pórcia, agora casada com Bassânio, confirma mais do que uma hospitalidade a todos em sua casa, mas um local seguro para que todos compartilhem em união, longe de qualquer infortúnio que possa existir.

Outro aspecto formal, também identificável na peça de Shakespeare, é a presença da pantomima, ou seja, da ação silenciosa e expressiva pelo gestual. A cena do tribunal é um ótimo exemplo. Quando Pórcia entra em cena disfarçada de Balthazar, seu disfarce não é meramente uma convenção cômica deturpada, mas, segundo nossa leitura, uma pantomima da representação. Ao entrar em cena, disfarçada em vestes masculinas,

silenciosa nos primeiros momentos, sua figura já começa a reorganizar a cena antes que qualquer fala seja pronunciada. Ela assume uma identidade autorizada apenas pela aparência, em uma sociedade controlada por homens, e isso lhe permite operar transformações jurídicas e morais no drama. Mais uma vez Pórcia se torna o fio condutor da trama dramática. O fato de ser mulher e estar vestida de homem não é apenas trama, mas forma: o gesto do disfarce carrega uma crítica implícita ao sistema de legitimidade da fala pública e sua organização pautada no gênero masculino.

O silêncio inicial de Pórcia travestida, os olhares, a encenação de sua autoridade, a postura corporal no tribunal — tudo isso compõe uma gramática não verbal que expressa o poder antes mesmo da argumentação jurídica. A inversão de gênero é, assim, não apenas um mecanismo de enredo, mas o último ato de um comentário sobre o lugar do feminino e a representação do poder social. Pórcia transita por diferentes formas em todos os ajustes e operações da peça, desde objeto de desejo de um empréstimo até a figura resolutória da trama. Mesmo contida em um disfarce, o leitor e/ou espectador saberá que foi ela quem alcançou a resolução do conflito. Dessa forma, a própria personagem é uma ação pantomímica da peça. Em termos de Diderot (2005), é o gesto que antecede a palavra e organiza sua recepção. Shakespeare antecipa, aqui, a dramaturgia da modernidade: um teatro onde a identidade não está dada, mas representada — e onde a ação se desenrola no limiar entre o que se diz e o que se mostra.

Por fim, Shakespeare rompe com a lógica de gêneros fixos proposta por Aristóteles. Este define que “a tragédia está separada da comédia; uma, pois, visa imitar piores; outra, melhores que os de agora” (Aristóteles, 2018, p. 35, 1448a). Mas em *O Mercador de Veneza*, os personagens são diversos: Shylock e Antônio são comerciantes, ao mesmo tempo cruéis, privilegiados e socialmente mutáveis; Pórcia é tanto redentora quanto manipuladora; e, Bassânio pode ser visto como aristocrata e burguês em formação, podendo transitar com facilidade entre as classes sociais. Essa instabilidade de classes se estende para os acontecimentos, que não são puramente cômicos ou puramente trágicos; após as tensões dramáticas do julgamento tem-se o desfecho harmonioso em Belmonte, condensando-se assim um gênero dramático intermediário.

A forma da comédia se conserva, mas seu centro de gravidade se desloca. O que está em jogo não é mais uma reconciliação social, ou sua purgação, mas a exposição da fratura que a reconciliação já não pode suturar (Moretti, 2014.) Portanto, a invenção teatral de William Shakespeare em *O Mercador de Veneza* consiste em montar um palco

onde a forma ainda é cômica, mas a lógica é séria; onde o riso é suspenso pelo desconforto; onde o herói não é mais o príncipe, mas a figura burguesa dividida. Shakespeare revela-se, assim, não apenas um dramaturgo elisabetano, mas um precursor do drama burguês.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, buscamos demonstrar como *O Mercador de Veneza*, embora pertencente à dramaturgia elisabetana do início do século XVII, antecipa elementos estruturais e temáticos que seriam formalizados posteriormente no drama burguês do século XVIII. A partir do diálogo entre tradição clássica e os fundamentos da comédia séria de Diderot, procuramos evidenciar como a peça de Shakespeare opera como uma ponte entre os modelos dramáticos antigos e uma nova racionalidade moderna em construção.

Identificamos que *O Mercador de Veneza* é atravessado por tensões sociais, jurídicas, econômicas e morais que revelam a lógica do mundo burguês emergente no século XVI. A substituição do herói trágico aristocrático pelo burguês virtuoso, o deslocamento da ação para os domínios comerciais e privados, o protagonismo dos contratos e da dívida como motores da ação dramática — todos esses elementos estão presentes na peça e, mais do que isso, organizam seu núcleo estrutural.

A oposição entre Antônio e Shylock não é meramente moral ou religiosa; ela é o retrato dialético de um sistema que começa a se constituir a partir de contradições internas. Ambos representam, a seu modo, diferentes faces da burguesia nascente — o mercador e o usurário —, ambos são personagens inteiramente moldadas pelas relações de mercado e pelo *ethos* do capital e da cidade-Estado de Veneza. E, no entanto, é apenas um deles que pode ser reconhecido como sujeito legítimo dentro do sistema: aquele que, além do capital, detém o privilégio da moral cristã e do pertencimento social local.

Nesse sentido, a peça não apenas representa as contradições da modernidade capitalista, mas já antecipa seu funcionamento ideológico. Como demonstrado, o desfecho não oferece a reconciliação dialética da tragédia clássica, tampouco a restauração cômica tradicional. O que resta ao fim da peça é um sistema intacto, que triunfa sobre seus antagonistas ao incorporar até mesmo a lógica da usura, antes condenada, sob uma nova roupagem legitimadora. O drama se resolve não por justiça ou purgação, mas pela reafirmação da estrutura que sustenta as relações de poder e de classe.

Assim, Shakespeare não apenas transgride as formas dramáticas herdadas da tradição clássica; ele as reformula para dar conta de um novo mundo que se anuncia. Um mundo em que o indivíduo já não é julgado apenas por sua linhagem ou seu destino, mas pela sua ação e relação com o capital, com a lei e com a moralidade pública. É nesse ponto que *O Mercador de Veneza*

se torna precursor do drama burguês: ao encenar não a queda de um herói, mas a ascensão de um sistema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Sobre a arte Poética**. Introdução e tradução: Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BLOOM, Harold. **O Mercador de Veneza**. In: A Invenção do Humano. Tradução de José Roberto O' Shea. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CRITCHLEY, Simon; MCCARTHY, Tom. Universal Shylockery: Money and Morality in The Merchant of Venice. **The Johns Hopkins University Press**, [s. l.], 14 abr. 2025. DOI 10.1353. Disponível em: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-04-03-S.CritchleyT.%20McCarthy.%20Universal%20Shylockery.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2025.

CARVALHO, Sérgio de. **Aspectos da forma dramática e breve comentário sobre teatro épico e pós-dramático**. In: Seminários de dramaturgia amazônica: memórias, Editaedi: Belém, 28 out. 2024. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/10/aspectos-da-forma-dramatica-e-breve-comentario-sobre-teatro-epico-e-pos-dramatico-palestra-2010/>. Acesso em: 26 set. 2024.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução de L. F. Franklin Matos. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução: Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. (2012). **O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto**. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 9(16). <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27751>

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

MORAIS, Flavia Domitila Costa. **O teatro elisabetano como ativismo sociocultural**. 2008. 319 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: 20.500.12733/1610420. Acesso em: 16 out. 2024.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Tradução: Teresa Ottoni. [S. l.]: Zahar, 2002.

FREITAS, Jussara G. S. F. **Sobre a teoria dos gêneros dramáticos, Segundo Diderot, e sua aproximação da poética de Aristóteles**. 2011. Disponível em <<https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/JussaraGomesdaSilvadeFreitas.pdf>>. Acessado em 09 de out. de 2022

FREUD, Sigmund. **O tema dos três escrínios**. In: O caso Schereber, artigos sobre técnica e outros trabalhos, Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

GASSNER, John. **Mestres do teatro**. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010. 2 v.

GEISLER, Brian. Character, Constructs, and Classism in The Merchant of Venice. **Academia**, [s. l.], 14 abr. 2025. Disponível em: https://www.academia.edu/16842487/Character_Constructs_and_Classism_in_The_Merchant_of_Venice. Acesso em: 10 mar. 2025.

GIRARD, René. **Shakespeare, Teatro da Inveja**. Tradução: Pedro Sette-Câmara. [S. l.]: E REALIZAÇÕES, 2021. ISBN 9786586217452.

HELIODORA, Barbara. **Dramaturgia Elizabetana**. São Paulo: Perspectiva, 2015. 246 p.

HELIODORA, Barbara. **Falando em Shakespeare**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. v. 1.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução de Célia Berrettini. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Elos, 5).

KAHN, Daniela Mercedes. **Figurações do bom mercador em The merchant of Venice, The London merchant e Nathan der Weise**. ITINERÁRIOS – Revista de Literatura, [S. l.], p. 35-50, 13 set. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/7587>. Acesso em: 9 set. 2022.

MORETTI, Franco. **O burguês: Entre a história e a literatura**. São Paulo: Três Estrelas, 2014. 247 p.

MOURTHÉ, Claude. **Shakespeare**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2016.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Ática, 2013.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SANTOS, Silvia P. **Caminhos do drama burguês: de Diderot a Alexandre Dumas Filho**. ISSN: 1983-8379. Disponível em Darandina revista eletrônica. 2010

SHAKESPEARE, William. **O Mercador de Veneza**. In: Grandes obras de Shakespeare, volume 2: comédias; Tradução de Barbara Heliodora. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma Noite de Verão**. In: Grandes obras de Shakespeare, volume 2: comédias; Tradução de Barbara Heliodora. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução: José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

SZONDI; Peter. **Teoria do drama burguês (século XVIII)**. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SZONDI; Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. 2 ed. Tradução de Luis Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

W. H., Auden. **Aulas sobre Shakespeare**. Tradução de Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Ayeine, 2022. ISBN 978-85-92649-74-6.

Zucca, Lorenzo, Global Crisis in Shakespeare: Legal, Social, Political and Economic Conflicts in the Merchant of Venice (April 5, 2016). TLI Think! Paper 15/2016, Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=2759420> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2759420>. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2759420