

**‘Homens Sempre se Enganam’:
A Política do Amor em *Much Ado About Nothing*¹**

José Garcez Ghirardi

Direito FGV/SP

Brasil

Abstract: The double love plot in Shakespeare’s *Much Ado About Nothing* points to realities far beyond the traditional theme of the troubles of young lovers. Don Pedro’s gullibility in the assessing of the slanders against Hero as well as his cunning stratagem to bring together Beatrice and Benedick may be seen as bespeaking Shakespeare’s understanding of the political role of the Prince. This presentation explores the connections between Shakespeare’s and Machiavelli’s reading of the political dimension of the actions of the Prince by examining the character of Don Pedro and his decisions in the play.

Key-Words: Political Role of the Prince; Shakespeare and Machiavelli; Gullibility of the Prince.

Resumo: A dupla trama amorosa em *Muito Barulho Por Nada*, de Shakespeare, aponta para realidades muito além do tema tradicional dos problemas dos jovens amantes. A credulidade de Dom Pedro em julgar as calúnias contra Hero, assim como seu astuto artifício de aproximar Beatrice e Benedick pode ser visto como indício da compreensão de Shakespeare do papel político do Príncipe. Essa apresentação explora as relações entre as leituras de Shakespeare e Maquiavel da dimensão política das ações do Príncipe ao examinar a personagem de Dom Pedro e suas decisões na peça.

Palavras-Chave: O Papel Político do Príncipe; Shakespeare e Maquiavel; Credulidade do Príncipe.

O tema do presente encontro, que enfoca as relações entre o período do Renascimento e nosso tempo, é tão fascinante quanto perigoso, na medida em que propõe um jogo de transformação e permanência em cujos termos podemos facilmente

¹ Apresentação feita durante o evento ‘Renascimento do Homem Moderno’, UFRGS, Porto Alegre, agosto de 2007.

naufragar. Um antigo lugar comum da psicologia diz que quando João fala sobre Pedro, aprendemos mais sobre João do que sobre Pedro. Assim, quando falamos do Renascimento, acredito que muitas vezes revelemos, para além da apresentação de dados históricos, mais da representação que nossa época faz daquele período do que, necessariamente, de tensões historicamente situadas. E o faz, talvez, porque tal representação ajuda a construir sentidos para o momento de inquietação que vivemos.

O Renascimento de que irei falar dialoga com nosso tempo a partir de uma questão central que constituirá o fio narrativo de minha breve intervenção: quero crer que, tanto naquela época, como hoje, o arcabouço das formas simbólicas disponíveis para dar sentido às práticas sociais tornou-se rapidamente inadequado para dar conta dos modos de produção que informam essas mesmas práticas. Em outros termos: o impacto das transformações tecnológicas é de tal monta, e se dá com tal celeridade, que como que atropela as formas simbólicas de significação que se haviam estruturado a partir de uma outra lógica de organização produtiva.

As noções de *transformação* e *Renascimento* expõem, acredito, essa tensão entre o que já não é e aquilo que ainda não é. O sentimento daqueles que vivem tais períodos é o de estarem em uma espécie de não-lugar, que se define mais pelas negativas do que pelas certezas. Lyotar, no século XX, aponta para a falência das grandes narrativas, enquanto John Donne, no século XVI, lamenta que “*all coherence is gone*”, o mundo não tem mais coerência alguma. O sentimento é o de um fluxo vertiginoso que ameaça as estruturas mesmas onde se assentam as trocas sociais.

Mas este é, como se disse, um sentimento, nem mais, nem menos. Em momentos de transformação acelerada, observa-se, com frequência, o processo pelo qual esse sentimento arrisca se apresentar como certeza. De fato, nada mais difundido hoje que o discurso da transformação. Entretanto, e sem querer chegar ao extremo algo cínico do “*plus ça change, plus ça devient la même chose*”, parece importante notar que, a exemplo talvez do que ocorreu durante o Renascimento, nossa época se caracteriza quicá não tanto pelo fato puro e simples da mudança, mas pela forma característica de tensão que se estabelece entre transformação e permanência. Essa tensão, que parece apontar para a resistência – via metamorfose – de algumas formas de percepção, pode nos ajudar a refletir melhor sobre a especificidade desse sentimento de descompasso entre o repertório simbólico e a dinâmica da vida social.

*Homens Sempre se Enganam':
A Política do Amor
em Much Ado
About Nothing*

José Garcez
Ghirardi

Shakespeare, como sempre, tem algo a nos dizer sobre o assunto. Também ele experimentou as perplexidades de um mundo em que as mudanças tecnológicas arriscavam deixar sem sentido as práticas sociais do tempo. Com a simplicidade de sua genialidade, contudo, Shakespeare intuiu também o que havia de embuste em uma noção de transformação absoluta, em verberações como as de Donne, de que o mundo não fazia mais sentido. Shakespeare parece que, em algum momento, sentiu que talvez se estivesse fazendo *Muito Barulho por Nada*.

E é justamente a partir dessa extraordinária comédia shakespeariana que pretendo ilustrar meu ponto de que a transformação de nosso tempo é uma transformação qualificada pela forma específica de tensão que surge do esfacelamento das formas simbólicas e de que muito dessa mudança se prende à forma de articularmos o discurso sobre o real.

Este intercâmbio entre o simbólico, a aparência e o real, parece ser elemento constitutivo de *Much Ado About Nothing* e pode ser percebido já a partir do título, que permite um jogo amplo de sentidos que se entrecruzam e que oferece, segundo acredito, chave importante para a lógica narrativa subjacente ao drama.

O primeiro sentido e, aparentemente, o mais direto, é o que propõe que, na verdade, se está fazendo um grande alvoroço por conta de algo que não merece tanto alarde, ou que se esteja dando um peso desproporcional a elementos que têm relevância muito menor. Quais elementos sejam esses, ou o porquê de não merecerem (e atraírem) tanta atenção, é um dos problemas que a trama da peça irá revelar.

O segundo sentido se relaciona ao primeiro e, como acontece frequentemente em Shakespeare, está ligado a um trocadilho de natureza sexual. Na época isabelina, como se sabe, uma das muitas palavras utilizadas para fazer referência ao órgão sexual masculino é *thing*. O próprio Shakespeare, em seu soneto 20, brinca com esse sentido da palavra: "*A woman's face with Nature's own hand painted/Hast thou, the master-mistress of my passion; (...)Till Nature, as she wrought thee, fell a-doting,/ And by addition me of thee defeated,/ By adding one thing to my purpose nothing...*". Não é difícil deduzir daí que a palavra *nothing* (*nothing*), tenha vindo a significar o genital feminino, como se vê, também, de uma famosa passagem de Hamlet (Ato 3, cena 2):

HAMLET

Lady, shall I lie in your lap?

Lying down at OPHELIA's feet

OPHELIA

No, my lord.

HAMLET

I mean, my head upon your lap?

OPHELIA

Ay, my lord.

HAMLET

Do you think I meant country matters?

OPHELIA

I think nothing, my lord.

HAMLET

That's a fair thought to lie between maids' legs.

OPHELIA

What is, my lord?

HAMLET

Nothing.

Como parte da trama se liga a uma suposta escapada amorosa de uma personagem feminina, com a decorrente perda da virgindade e o cancelamento do casamento, é de se entender que Shakespeare esteja talvez indicando que se está fazendo alarde demasiado por causa de *no-thing*. Esse barulho é tanto maior quanto mais ligado estiver à forma de se perceber a virgindade e seu valor. E isto nos leva a um terceiro sentido do título.

Na época de Shakespeare, o título da comédia soaria aproximadamente como “Much Ado About *Nothing*”² com a ambiguidade já apontada entre *nothing* e *no-thing* sendo composta pelo sentido de ‘*noting*’, no sentido de perceber, dar-se conta. Assim, uma das chaves que o título também nos oferece é a de que o sentido daquilo que se vai ver está ligado à nossa forma de perceber, de notar as coisas.

Nem é preciso enfatizar o jogo que os três sentidos permitem desenvolver. A percepção da virgindade, os pesos relativos dessa percepção, o barulho e o nada, o “much” e o “nothing”, que se alternam como resultado possível dessa farsa. Farsa essa que, conforme estou sugerindo, se estrutura, ainda uma vez, a partir do descompasso entre o repertório disponível no arcabouço simbólico e a realidade das práticas sociais quotidianas.

Para ilustrar esse ponto, seguirei dois eixos narrativos da peça: a fortuna dos casais apaixonados (na aparência ou de fato) e a postura do príncipe como guardião da ordem em meio ao caos. Para quem tenha lido ou assistido a peça há mais tempo, relembro rapidamente os trechos do enredo que importam mais diretamente a meu argumento. Há dois casais de enamorados: Hero-Cláudio, Beatrice-Benedick. A relação entre os pares, entretanto, como se verá é, entretanto, especular. Enquanto Cláudio e Hero suspiram um pelo outro e declaram o absoluto de seu amor em versos elaborados e palavras melífluas, Benedick-Beatrice trocam, desde o início da peça, insultos, provocações e tiradas sarcásticas. Um breve exemplo servirá para ilustrar o antagônico do jogo amoroso dos dois casos. Começemos pelos elogios de Cláudio a Hero “*In mine eye she is the sweetest lady that ever I looked on*” (Ato I, Cena 1); e por seus votos de amor absoluto “*Silence is the perfectest herald of joy: I were but little happy, if I could say how much. Lady, as you are mine, I am yours: I give away myself for you and dote upon the exchange*”. (Ato I, cena 2). Estas declarações exteriores de amor, que logo se verão desmentidos pelas ações, contrasta com a aparente hostilidade entre Beatrice e Benedick esta também, significativamente, desmascarada pela prática concreta das personagens:

BEATRICE

I wonder that you will still be talking, Signior Benedick: nobody marks you.

² Este ponto é apresentado por Dave Bevington em sua excelente edição das obras completas de Shakespeare.

BENEDICK

What, my dear Lady Disdain! are you yet living?

BEATRICE

Is it possible disdain should die while she hath such meet food to feed it as Signior Benedick? Courtesy itself must convert to disdain, if you come in her presence.

BENEDICK

Then is courtesy a turncoat. But it is certain I am loved of all ladies, only you excepted: and I would I could find in my heart that I had not a hard heart; for, truly, I love none.

BEATRICE

A dear happiness to women: they would else have been troubled with a pernicious suitor. I thank God and my cold blood, I am of your humour for that: I had rather hear my dog bark at a crow than a man swear he loves me.

BENEDICK

God keep your ladyship still in that mind! so some gentleman or other shall 'scape a predestinate scratched face.

BEATRICE

Scratching could not make it worse, an 'twere such a face as yours were.

(Ato I, Cena 1)

173

*Homens Sempre se Enganam':
A Política do Amor
em Much Ado
About Nothing*

José Garcez
Ghirardi

A troca de insultos superficial esconde mal a verdade de que os dois se complementam perfeitamente e se deliciam nessa batalha de engenhos. A 'cortesia' é, de maneira significativa, apontada como "vira-casacas" (uma vez que estabelece um intervalo entre intenção e atitude) e a troca de farpas aponta, às avessas, para uma paixão genuína, não convencional, que o público logo reconhece.

E reconhece porque sabe, por experiência, que os rituais simbólicos do amor na época isabelina estão em claro descompasso com a verdade psicológica dos afetos. A negação do amor em Romeu e Julieta está mais próxima da realidade cotidiana de

interferência paterna sobre o matrimônio do que as trocas edulcoradas entre Cláudio e Hero.

Trocas essas que não tardam a mostrar seu caráter de embuste e de inadequação. Suspeita-se, por exemplo, que o amor de Cláudio seja menos desinteressado do que suas palavras permitem supor, já que há uma série de indícios de que uma vantagem econômica se insinua no enlace. Logo no início da peça, por exemplo, Cláudio compara Hero a uma mercadoria a ser comprada (“*Can the world buy such a jewel?*”) (Ato I, Cena 1), revelando, no avesso do elogio, a realidade da prática: seu casamento é um negócio calculado, não o fruto de um afeto genuíno.³ Não espanta que Benedick – que age como elemento que denuncia a falência dos rituais simbólicos frente à lógica do real – responda que sim, que, se a mulher é uma jóia, um bem, o mundo pode comprá-la “*and a case to put it into*” (Ato I, Cena 1). Pelo avesso da ironia, Benedick indica que há uma nova perspectiva de amor, fundada na reciprocidade dos afetos, que os modos de troca social ainda não acolhem. A mulher a com quem Benedick empreende a alegre guerra de *mits*, Beatrice, essa não se pode comprar.

O caráter postiço dos suspiros amorosos de Cláudio se torna ainda mais evidente quando o pai da moça promete entregá-la ao noivo junto com todos os seus bens (“*Count, take of me my daughter, and with her my fortunes*” - Ato 2, Cena 1) e se torna incontestável algumas cenas depois. Iludido pela trama urdida pelo invejoso Don John, Cláudio acredita em uma tramóia feita para fazer crer que Hero não lhe foi fiel e que não é mais virgem.

A acusação falsa, levantada por um dos asseclas de Don John, merece crédito imediato por parte de Cláudio, que transforma então seus epítetos adocicados em insultos grosseiros: “*She knows the heat of a luxurious bed; Her blush is guiltiness, not modesty; But you are more intemperate in your blood Than Venus, or those pamper'd animals That rage in savage sensuality.*” (Ato 4, Cena 1). Claudio aceita de pronto, sem qualquer questionamento, as acusações que imputam a Hero o comportamento lascivo, traiçoeiro e indecente que faz parte do repertório do imaginário da época sobre o feminino.

³ Outras passagens reforçam essa noção de negócio. Veja-se, por exemplo, na mesma cena, o diálogo entre em que Cláudio, antes de revelar a Don Pedro seu amor por Hero, certifica-se de que ela não tem irmão – e que, portanto, ele se tornará o único herdeiro dos bens de Leonato (CLAUDIO Hath Leonato any son, my lord? DON PEDRO No child but Hero; she's his only heir. Dost thou affect her, Claudio?). Também de forma significativa, ao entregar a filha, Leonato declara a Claudio:

De maneira ainda mais grave, Don Pedro, o príncipe, cujo olhar – ensinado, ao menos conforme seria de se esperar, pela filosofia de Maquiavel e pelos conselhos de Gracián – deveria ser capaz de perceber o hiato entre o que aparenta ser e o que é, cai no mesmo engodo: “*I am sorry you must hear: upon mine honour, Myself, my brother and this grieved count Did see her, hear her, at that hour last night Talk with a ruffian at her chamber-window Who hath indeed, most like a liberal villain, Confess'd the vile encounters they have had A thousand times in secret.*” (Ato 4, Cena 1). Essa imperdoável credulidade do príncipe só pode ser entendida – mas não justificada – pelo fato de ele partilhar da mesma crença em um mecanismo de trocas simbólicas em franco descompasso com o real.

Os únicos a não caírem na esparrela são justamente Beatrice e Benedick, salvos desse engano de segunda ordem porque jamais prisioneiros daquele equívoco original de acreditar que as antigas formas de pensar podem dar conta do novo tempo. São eles, como já se apontou, que, logo no início da peça, trocam a senha de que é preciso renovar as formas de simbolização: “*courtesy [is] a turncoat*”. A *turncoat* porque, devendo servir como reveladora de um sentido implícito, inverte seu valor e se torna simulacro, modo de ocultação de um não-sentido que não se explicita como tal.

Beatrice e Benedick sabem que “*men were deceivers ever*” (Ato 2, Cena 3); que sua forma de representação simbólica já se viu desconstruída pela nova conjunção de forças que caracteriza a transformação profunda do Renascimento. Serão eles, portanto, a revelar a farsa pelo que é: embuste ancorado na aparência; serão eles a restaurar, ou talvez seja melhor dizer, serão eles a instaurar uma nova ordem. Nesse processo, lembram sutilmente ao príncipe que aqueles que se fiam das aparências estão fadados a fracassar. A saúde política do reino depende da capacidade de o soberano balancear a esfera simbólica e a esfera prática. A lisonja, *flattery* é, assim, pecado capital, tanto no amor, como na política.⁴

A riqueza maravilhosa de *Much Ado About Nothing* – com seu baile de máscaras como símbolo supremo do jogo das aparências – e a intervenção salvadora daqueles que a sociedade desqualifica – os apatetados guardas que ouvem os vilões confessando o crime – permitiria desenvolver esse tema em muito mais detalhe, e com muito mais graça. O espaço de que disponho solicita, entretanto, que essas reflexões fiquem para outro momento. Encerro, assim, retomando a sugestão inicial de que uma das pontes

⁴ Lembro aqui do excelente trabalho apresentado, nesse mesmo evento, pelo prof. Chuaqui

importantes entre o nosso tempo (como o entendemos) e o Renascimento (como o recriamos) é esse processo comum de falência do repertório simbólico frente à mudança qualitativa das formas de produção. Acredito, também, que com mais de três séculos de atualidade, Shakespeare ainda possa nos ajudar a refletir sobre essas mudanças.

176

*Homens Sempre se
Enganam':
A Política do Amor
em Much Ado
About Nothing*

José Garcez
Ghirardi