

“Quantas vezes deve morrer Coriolano?” - uma ou outra coisa sobre a presença de Maquiavel no teatro político de Shakespeare

Vítor Moura

Qual o significado da obra de Maquiavel na Inglaterra isabelina? O significado de uma obra desassombrada, chamando as coisas políticas pelos seus nomes, cheia de um pessimismo irredimido face à condição e natureza humanas. Tudo isto mas também a crença na *virtù* política do génio político (Francesco Sforza, Cesare Borgia, o papa Alexandre VI, ... Moisés) capaz de criar ordem a partir do caos imprevisível (a *Fortuna*), engendrar, com leis e armas, a justiça a partir da injustiça, a moderação a partir da cupidez imbecil dos homens, num trabalho longo, pavoroso, hipócrita, dissimulado, e, sobretudo, nunca acabado - à estabilidade suceder-se-á, sem apelo, a instabilidade e morte do corpo político, num ciclo perpétuo de regimes (mas também, com os homens (e, em particular, com os italianos) por matéria-prima, de que estavam à espera os deslumbrados leitores do mestre florentino?).

Este modo de pensar deveria provocar uma *compreensível* aversão aos ordeiros súbditos de Sua Majestade, a Rainha Isabel I de Inglaterra. Desde Henrique VII que as “blessed isles” haviam encetado um percurso de vanguarda face à confusão habitual do Continente. Henrique VII venceu a Guerra dos Cem Anos e arrumou “a casa”, fechando o longo ciclo da Guerra das Rosas que opunha, secularmente, os Lancaster aos York (Henrique, um Lancaster, acabou por casar com a aterrada herdeira da Casa de York). Até aqui, nada de especial. Henrique pensava e agia como o “redentor” que Maquiavel desejava para a sua Itália: demonstrava, o que já não era pouco, uma magnífica competência técnica na manipulação dos instrumentos que constituem e sustentam o poder. Mas eis que, num lance tirado de uma bainha que nem Maquiavel seria capaz de prever, Henrique de Lancaster reivindica o trono de Inglaterra, não por repousar, finalmente, sobre a fusão ainda quente das duas Casas rivais, fechando o ciclo de “alternância” com que as duas sempre haviam disputado o acesso à Coroa, mas porque descobre, na confusão dos ramos genealógicos que uniam as duas famílias, um antepassado comum: Owen Tudor de Gales, último descendente directo do Rei Artur. Ao fundar a dinastia dos Tudor, Henrique assume-se como herdeiro de Artur. A luz clara de Camelot difunde-se sobre o primeiro reinado dos novos Tudor. O Poder (agora sim, com maiúscula) purifica-se nessa ligação à Idade de Ouro do Reino Esmeralda. Cerca-se a Coroa de Inglaterra de um anel mágico que a coloca fora do alcance das intrigas e das maquinações (as mesmas que, para Maquiavel, constituem o verdadeiro “ser” dos

negócios políticos). Doravante, acede-se ao trono inglês

com a segurança e a exclusividade daquele único capaz de arrancar Excalibur da rocha.

A pacificação e a tranquilidade trazidas pelos Tudor traduzir-se-á num dos motivos do teatro político de Shakespeare: a crença numa ordem mais funda e primordial que as lutas pelo poder. E é esta ordem que parece ressurgir, sempre que os esforços políticos dos homens (dos grandes homens, note-se) soçobram.

Não faltam indícios da atenção com que os isabelinos receberam Maquiavel. Tais indícios, porém, deixam entrever que o legado do senhor de Florença só poderia ser aceite depois de transcrito numa clave menos brusca e desconfiada. E esta neutralização do carácter mortífero dos escritos do florentino é notável mesmo na obra dos seus mais directos “discípulos” britânicos: Spenser, Marlowe e Raleigh¹. Quando Spenser se tornou secretário de Earl Gray, governador da Irlanda, Maquiavel viajou com ele para ser usado, de perto, como manual de acção (os Irlandeses ainda não se recomuseram do facto). Contudo, Spenser não deixaria de polvilhar o seu texto político com a amabilidade serena do idealismo platónico (i.é, o governo dos homens não navega à vista, mas por cartas que apontam para o Bem e para o Justo), totalmente ausente do secularismo registado pelo *Príncipe*. Marlowe compreendeu, muito bem, a *redução* maquiaveliana da religião a poderoso instrumento político: “o objectivo inicial da religião é manter o homem num temor respeitoso”². Sir Walter Raleigh, amigo de Marlowe, proporia nas suas *Maxims of State* uma estranha combinação do espírito maquiaveliano com uma, sempre que possível, negação do seu nihilismo. Numa página, Raleigh aceita como certo que ao governante deva ser recomendado que, ao pedir emprestada uma pequena soma de dinheiro, se esforce por pagar essa soma, *o mais depressa possível*. Mas

¹ Cf. Tillyard, E.M., *Shakespeare's History Plays*, pp.28-30.

² Este espírito secularizador seria várias vezes amplificado pela School of Night e, em particular, pela obra ateuista de Thomas Harriot. Cientista brilhante, Harriot seria o primeiro inglês a escrever sobre o Novo Mundo. Em *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia*, mostrava-se como a invocação de Deus e da religião servia para manipular os súbditos recentes, e como o poder colonizador não se coíbe de usar a fraude e a força bruta para dominar. Desmistificando a figura de Moisés, com o propósito de a recuperar, essencialmente, como a imagem de um brilhante estratega político - uma imagem e um propósito familiares ao leitor de *O Príncipe* -, Harriot mostraria como o fundador de Israel se serve da religião judaica e da magia egípcia para estabelecer a lei e a ordem, preocupado mais com a disciplina cívica do que com a salvação dos seus súbditos.

apenas para que possa, mais tarde, pedir uma grande soma, sem nunca precisar de a pagar. Na página seguinte, contudo, recorda-se ao governante o respeito pelo verdadeiro culto a Deus, e sempre por razões que fariam Maquiavel corar, *deontologicamente*, de indignação.

Este interesse ambíguo pelas obras do florentino (aceitar-lhe a *técnica*, recusar-lhe a filosofia) repete-se na obra de Shakespeare. No *Macbeth* (talvez o mais extremo contraponto ao maquiavelismo), Malcolm e Macduff actuam como instrumentos ao serviço do binómio Deus-Pátria, representando algo que em muito os transcende (o que contrasta com a perspectiva imanentista e “factual” que encontramos em Maquiavel) e que acaba por triunfar. Mesmo nas mais amargas representações do caos a que os homens se deixam conduzir, nunca se torna clara a impressão de que a violência e o horror são *normais*. A anarquia encena-se para ser exorcizada. Nem que para tal se recupere, as mais das vezes com o sacrifício das personagens, o ciclo imparável e sólido da ordem natural *original*³. Mais: porque “no princípio era a ordem” e a ordem perdura, a longa série de renúncias que preenchem a galeria dos retratos políticos de Shakespeare, constitui a melhor forma de exibir o regresso insistente desta ordem não pode ser relatada mas descoberta, uma e outra vez, com o brilho de uma estreia:

- depois de armar a sua teia de prodígios, tendo no processo desenvolvido ao extremo a sua arte e a sua força, Próspero desiste, para recompensa, não de Caliban - a presença da Natureza violenta, inconstante e desequilibrada -, mas de Ariel, o sopro gentil que insufla as velas do barco do regresso;

- Ricardo de Gloucester (tal como, aliás, Coriolano) tenta impor a sua vontade de uma forma absoluta, parecendo querer vingar-se, a todo o custo, de uma Natureza que lhe foi adversa (Ricardo é o gebo de Shakespeare, o seu Rigoletto): acaba vencido por essa mesma Natureza;

- Henrique IV sonha com a depuração da Inglaterra - e de si próprio-, através de mais uma cruzada, apenas para terminar com a consciência de que esse duplo melhoramento só poderá ser alcançado com a sua própria morte;

- Henrique V acaba por se contentar com uma efémera vitória em França, desejando para o seu filho um destino maior (a Terra Santa); analogamente, aquilo que Henrique VI e Henrique VIII farão de melhor consiste numa espera resignada por um futuro talvez mais brilhante, se aqueles que virão (Isabel II) souberem ser melhores governantes;

- Bruto, Cássio e César representam três vértices de um triângulo e apenas parecem subsistir nessa condição: egoísta e egocêntrico em vida, César alcança na morte, com o elogio de Bruto - seu carrasco -, a estatura das

estátuas votivas; paralelamente, depois de assassinares César, Bruto e Cássio passam a girar unicamente em torno da sua memória, e, até ao quarto de círculo fatal, é César que dá sentido às suas vidas (e, bem entendido, às suas mortes);

- António e Cleópatra encontram o pleno cumprimento das suas vidas, no exacto momento em que delas desistem⁴.

Aquilo que se extrai desta recorrente encenação da falência do poder, constitui, evidentemente, a amostragem de um programa político já muito distante da obra de Maquiavel (quase o seu “outro”). Se Maquiavel procurou enunciar aquilo que os homens podem fazer com o poder, Shakespeare exibiu aquilo que o poder faz aos homens. Se Maquiavel vê na completa tomada e renovação do governo, a única chance de redenção para as sociedades humanas, Shakespeare enumera os rasgões que vão surgindo na efígie autocrática do Príncipe. É uma ideia em *ostinato*: se, para Maquiavel, o poder absoluto é a única hipótese, em Shakespeare, o poder absoluto não chega a passar de uma hipótese⁵. Não-cidadão de um território retalhado, Maquiavel anuncia a estrada dos vencedores. Súdito de anos de estabilidade que estão para chegar ao fim, Shakespeare relata o caminho dos vencidos. Os seus protagonistas são os “losers” que absorveram a experiência da derrota, esgotando-se na exibição, sempre mais satírica que trágica, dos cambiantes dessa derrota.

[Sátira ou sadismo? A verdade é que houve sempre um público disposto a pagar para fruir com o tormento destes protagonistas admiráveis. A anatomia das mais conturbadas manifestações políticas parece ser perfeitamente dissecada quando entregue ao rigor das regras do discurso dramático. Poderíamos até acrescentar - só para raiar a fronteira da alucinação - que a ordem natural e fundante, referida há pouco, pode vir a ser confundida, sem prejuízo, com a ordem da economia narrativa. Que nos importa a evidência jornalística dos factos histórico-políticos (exactamente aqueles que Maquiavel privilegiava como *andaimas* da nova “politologia”) que explicam o que *realmente* se passou, se apenas nos interessa verificar o modo como eles permitem a exibição “pirotécnica” que Shakespeare faz do seu *métier*? É uma nova frente de derrota para os heróis (convém usar a imagem bélica para recordar que nos referimos a um teatro onde a guerra é sempre apresentada como “a política por outros meios”): a política como tópico, e nada mais que um tópico, da

⁴ Este elenco de renúncias pode ser consultado em *Shakespeare's Political Drama* de Alexander Leggatt.

⁵ Um ligeiro aparte “metodológico”: há um mundo de diferenças, literárias e filosóficas, entre escrever “para Maquiavel” e escrever “em Shakespeare”. Descontando todas as cautelas devidas às bruscas alterações da administração de Florença (dos Medici para Savonarola, para Soderini, para os Medici...), não é muito difícil delimitar a mensagem maquiaveliana - a “moral da história” não está muito longe do desejo último exposto no Capítulo 26 de *O Príncipe*: a unificação política da Itália. Pelo contrário, a “indiferença objectiva” do teatro político de Shakespeare transforma o espectador leigo num nómada sem bússola à procura de “didascálias”. E porque não as encontra, as alucinações tornam-se frequentes.

³ Neste sentido, Stephen Greenblatt (“Invisible Bullets”, in *Political Shakespeare*) aponta para um princípio comum a toda a organização do teatro político shakespeariano: “as peças de Shakespeare estão repetidamente preocupadas com a produção e a contenção da subversão e da desordem”.

arte. Em *Coriolano* (acto V, cena 3), à primeira entrada de Virgília, sua esposa, vindo em embaixada com o propósito de um pedido de misericórdia para Roma, Caio Márcio comporta-se de uma forma letárgica, numa espécie de agonia premonitória, a qual, inesperadamente, já não abre para o *lamento de cisne* do guerreiro ferido de morte (Otelo?), mas para a angústia, muda ou a contratempo, do actor: “como um mau actor, / esqueço o meu papel, tenho uma branca, / Espero a pateada”. Mais tarde, surpreendidos com o desenlace abrupto dos acontecimentos — um teatro sem *coda* —, somos conduzidos à dúvida: esta peça acaba porque Coriolano morre, ou Coriolano morre porque a peça acaba?

Já agora, mais um sinal deste sadismo: Shakespeare ganhou muito dinheiro com as suas peças, não ganhou?]

Bom, mas, então, que faz *Coriolano* no meio de tudo isto? Não podemos tomá-lo, ingenuamente, como se se tratasse de um qualquer émulo do Príncipe *maquiavélico*. Coriolano não chega sequer a desenvolver-se até esse estado. O Príncipe desejado pelos italianos representava o surgimento do primeiro e mais mestre alicerce do edifício político (convém usar a metáfora *arquitectónica* para recordar que nos estamos a referir a uma peça constantemente atravessada pela invocação de edifícios, celeiros, muralhas, casas, como se tudo estivesse ainda em construção ⁶). Caio Márcio Coriolano representa, pelo contrário, o mais temível obstáculo ao levantamento da sociedade política moderna: o seu “Oh, fazei de mim espada!”, lançado sobre os seus soldados no auge da batalha contra os Volscos, deveria soar como um anacronismo malfazejo aos ouvidos de uma Inglaterra prestes a iniciar uma longa série de calamidades (a Revolução Puritana, longa de 20 anos, e a curta mas mortífera Revolução Gloriosa de 1688) que haveriam de a conduzir à criação do primeiro regime propriamente parlamentar na Europa Moderna. Pelo menos, tão anacrónico, simples e rude (mas também por isso - e por que não? - tão *encantador*...) como o cavalo e a armadura de D.Quixote.

É certo: tal como está, *Coriolano* não seria o herói de Maquiavel ⁷ (tanto assim, que a sua dissidência seria condenada, sem contemplações, num dos *Discursos à Cidade de Florença*). Mas também parece certo que, sustentado pelos versos mais austeros, quase baços, de toda a produção do *Bardo*, este Coriolano de aço não polido participa de alguns dos traços mais arcaicos que podemos encontrar nas propostas maquiavelianas: o povo é uma variável perfeitamente manipulável através das “boas leis” e das “boas armas” (sobretudo estas) e a imagem de Vencedor Inexpugnável é o maior trunfo do governante. Ora,

aquilo que encontramos na peça de Shakespeare é, pelo contrário, o contínuo pôr à prova destes pressupostos, e a exposição da sua inaplicabilidade. O narcisismo intocável de Coriolano procura, durante toda a peça, amputar aquilo que ainda o vai ligando aos outros homens ⁸ e esse autismo, essa busca absurda de uma auto-criação, acaba destroçado quando lançado contra a evidência mais básica de que o jogo político se faz de conflitos sem solução, num jogo de logros e hipocrisias sem objectivo e sem eficácia, sem a eficácia guerreira do espírito de missão (uma missão sem orientação, o que, dada a maturidade de *Coriolano*, é igual a uma missão desorientada) do nobre Caio Márcio. A brutalidade monstruosa de um parto sem cordão umbilical torna-se clara no sufoco que anuncia o final da peça:

Não serei tão néscio / que me deixe levar pelos meus instintos: / Firme como se fora eu meu próprio autor / Ignorando a família! (Acto V, cena 3)

A frase, com a qual se comenta a vénia da mãe Volumnia - e Volumnia representa, na cerrada marcação simbólica da peça, a própria Roma -, é um nó infalível. Se prosseguisse, imune às súplicas da Roma-albatroz prostrada à sua frente, Coriolano lograria o cumprimento do seu *projecto* (mais no sentido de algo que se lança, mais *projectil* que *projecto*): conquistaria a sua própria origem, anulando-a. E dado esse estranho costume de ficar com os nomes das cidades que conquista, Caio Márcio tornar-se-ia “Caio Márcio Roma”, sendo de supor que da sua efígie desaparecesse a marca da primeira chaga e sinal indelével de pertença: o seu umbigo... Agora sim, este poderia tornar-se, facilmente, o herói desejado por Maquiavel, aquele que não deixaria pedra sobre pedra, o braço armado incapaz de suportar senão aquilo que a ele unicamente se deve ⁹. O que irrompe e renova, absoluto, e diz “Roma sou eu”. Daqui, não seria difícil adivinhar o futuro brilhante desta hipótese, segundo Maquiavel: desintegradas as aspirações republicanas, com o *marketing* palavroso de Menénio do seu lado, que imagem de Príncipe seria ainda capaz de rivalizar com Caio Márcio Coriolano? (Assombrados, repetiríamos a fórmula de *O Príncipe*: “um senhor tão antigo, sendo novo”).

Só que a Caio Márcio não é dado chegar tão longe. Ao longo da peça, notamos que, ao invés de renascer totalmente novo, Coriolano foi morrendo,

⁸ Num texto exemplar (“Coriolanus and the Interpretation of Politics (“Who does the Wolf love?”)”, in *Themes out of School - Effects and Causes*, Chicago, University of Chicago Press, 1984) Stanley Cavell vai realçando os momentos da peça onde ressurgem, uma e outra vez, a imagem dupla da comida e da fome, e como Caio Márcio, agora Coriolano, parece desejar continuamente a ausência de desejo, viver sem comer e sem ter fome, derradeira amarra que o prende a uma condição não-divina.

⁹ Este é, afinal, o sentido da única frase bíblica que Maquiavel repete, quer no *Príncipe* quer nos *Discursos*, como lema do Principado Novo: “Ele encheu o esfoameado de coisas boas e mandou o rico embora sem nada”.

⁶ Cf Wilson Knight, *The Imperial Theme*, capítulo VI.

⁷ Só um exemplo, embora fundamental: o herói de Maquiavel encena e retoca até à minúcia a sua imagem perante aqueles que visa convencer, e nunca seria capaz de desdenhar a exibição das suas chagas de guerra...

desgraçadamente, aos poucos. Aquilo que, em outros tempos, poderia simbolizar uma parada majestática admirável - a imparável emancipação de um semi-deus - tornou-se um calvário apático, o desfiar da inépcia de um sobredotado ¹⁰. A princípio, era uma exposição de metamorfoses: Caio Márcio entra em Coriolis, é dado como morto, e renasce - líquido amniótico e tudo - como Coriolano; conquistou um nome (indício óbvio de uma auto-gênese), mas as suas indicações táticas são cada vez menos perceptíveis para os soldados que (não) dirige. Coriolano volta a "morrer" quando, para alcançar o lugar de cônsul, é forçado a vestir a túnica branca da humildade e a mendigar os votos populares na praça pública - não importa: ao guerreiro infável sucederá o hábil cônsul. Contudo, os propósitos de Menénio e Comínio são torpedeados e Coriolano sofre uma terceira morte, a mais dolorosa, com um exílio que o despe, a um tempo, do manto de cônsul, da toga de romano, das sandálias de patrício, da armadura de general, do ceptro de filho, marido e pai - é muito, mas também não importa: este homem, reduzido agora a um simples nome, atingiu o grau zero da identidade, à frente do qual todas as possibilidades se abrem ("Há mais mundos no mundo!"), numa oportunidade única e estranhamente paradoxal. É então que Coriolano se dirige a uma quarta morte, a mais simbólica, a mais alta do seu percurso nihilista: o encontro com a sua *anti-matéria*, Tulio Aufídio, arqui-rival - nova e inesperada metamorfose: Coriolano renasce dos braços de Aufídio como um Volscos, é todo seu o desejo de vingança dos habitantes da (por ele) destruída Âncio, apenas porque tudo o que estes perderam, dele foi também arrancado. Esta irónica identificação do caçador com a vítima é outra modulação da pedra de imolação de Caio Márcio. A quinta morte é a mais desmembradora: ao ceder perante a súplica de Volúmnia-Roma, Coriolano abandona a sua própria vontade. Esta vontade, de que se alimentavam mãe e filho, foi várias vezes chamada de "raiva" e "orgulho", aquilo de que a própria Juno se nutria. Sem ela, toda a arrebatação de Coriolano se reduz a um espectro (é várias vezes lembrada, neste passo, a *efeminização* do carácter de Coriolano como se o excesso viril estivesse a mais na sociedade dos negócios) e é já somente de um espectro que os Volscos - sexta morte - se desembaraçam, no final deste empolgante "road movie" do século XVII.

A impressão que esta *via dolorosa* (convém usar a metáfora *crisológica* para recordar que nos estamos a referir a uma peça que, a par das inevitáveis interpretações políticas e psicanalíticas, nunca deixou de atrair inúmeras leituras "evangélicas") poderia ter causado aos olhos de Maquiavel, apenas pode ser conjecturada. E para o esboço dessa conjectura teríamos

que escolher "um" determinado Maquiavel¹¹: o mais emblemático profeta, na Europa moderna, da auto-suficiência do poder. Ora, precisamente, o Coriolano criado por Shakespeare vale por si só, não carece de mostrar as chagas do combate ou de reclamar a sua parte do saque para ser plenamente aquilo que é, um homem sem sombra. Sem sequer a sombra da dúvida. Nas mãos de Maquiavel, isto bastaria para fazer um Estado *Moderno*. A fractura, porém, revela-se intransponível quando nos damos conta de que, se para Maquiavel é preciso alguém para fazer a comunidade política, em Shakespeare, a comunidade política vai-se fazendo a si própria, na tensão, que não é possível desligar, entre o passado, o presente e o futuro. Será perante esta tensão que Coriolano desfalece pela primeira e última vez, perante a embaixada conjunta de sua mãe (o passado orgulhoso e engendrador), sua mulher (o presente circunspecto e angustiado) e seu filho (o futuro que repudia um "pai" que já não serve: *no way out*). Apesar de tudo o que os separa, conceda-se aqui um ponto de contacto entre os dois autores: também para Maquiavel, a *Fortuna*, a ordem desordenada e indomável do que acontece, não pode deixar de ser apresentada, uma e outra vez, como conquistadora terminal e imbatível. No limite, em Maquiavel como em Shakespeare, e na exacta medida em que ambos formulam uma não terminada interrogação sobre a origem das sociedades políticas, o tempo continuará a rolar por cima daqueles que o defrontam.

Aguardemos, portanto, as próximas mortes de Coriolano.



¹⁰ Cite-se, a propósito, Plutarco: "Por outro lado, por falta de educação, ele era tão colérico e impaciente que não era capaz de ceder perante qualquer outra criatura viva: o que o tornava grosseiro, incivilizado e completamente inapto para uma conversa de homens." ("The Life of Caius Martius Coriolanus" in *Plutarch's Lives of Nobles Grecians and Romanes*, 1579: a tradução de North utilizada por Shakespeare).

¹¹ É verdade, há vários. Segundo Espinoza, *O Príncipe* é, tipicamente, uma obra de comunicação indirecta, dizendo uma coisa mas mostrando outra, a saber, a exposição pormenorizada dos ardis a que recorrem os poderosos. Um panfleto de denúncia e já não um Manual de Receitas Políticas.